



**UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA**

**ACADEMY AWARDS (1996-2016): 20 ANOS DE
REPRESENTAÇÕES DE GÉNERO**

**Dissertação apresentada à Universidade Católica
Portuguesa para obtenção do grau de Mestre em Ciências
da Comunicação, Comunicação, Televisão e Cinema**

Por

Margarida Pato Nogueira Sanches

Faculdade de Ciências Humanas

Setembro, 2019



**UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA**

**ACADEMY AWARDS(1996-2016): 20 ANOS DE REPRESENTAÇÕES
DE GÉNERO**

**Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação,
Comunicação, Televisão e Cinema**

Por

Margarida Pato Nogueira Sanches

Faculdade de Ciências Humanas

Sob orientação de Prof. Doutora Catarina Duff Burnay

Setembro, 2019

RESUMO

O género, como objecto de estudo, tem-se vindo a verificar uma temática pertinente nas mais diversas áreas do conhecimento científico, servindo de base para muitos investigadores¹ no desenvolvimento do seu conceito e representação.

Os estudos, que têm por base esta temática, apresentam-se significantes na medida em que constituem uma base sólida na compreensão, não só do conceito em si, como também da forma como este tem sido ostentado ao longo do tempo na sociedade em que vivemos, através da criação e apropriação de estereótipos, cuja função se prevê ter sido fundamental no desenvolvimento acentuado da apresentação de género.

No que diz respeito ao cinema, esta temática tem-se vindo a revelar um objecto de estudo interessante pela forma como a indústria cinematográfica de Hollywood é considerada maioritariamente masculina (Lauzen, 2015) e pela forma como as personagens, dependentemente do género, são retratadas nos filmes, isto é, tendo em conta as ideias pré-concebidas pela sociedade (estereótipos) que podem ou não ser transpostas para os filmes.

De forma a responder à questão de que modo o género se encontra representado não só nos filmes propostos às diversas categorias, como também na cerimónia de entrega de prémios Óscares, por ser um acto solene, de grande prestígio, considerou-se o facto de existir uma tendência masculina quer em termos de atribuição de estatuetas, quer também na apresentação dos vencedores das mesmas.

Para esta dissertação, foram visualizados 28 filmes referentes ao período 1996-2016 que venceram nas categorias de Melhor Filme e Melhor Realizador, de forma a compreender a representação de género, em cada um deles, bem como foram produzidos.

Palavras-chave: Representação de género; Hollywood; Indústria Cinematográfica; Feminismo; Masculinidade; LGBT; *Queers*; Equidade de Género; Discriminação; Estereótipos

¹ Ver entre outros: Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. 1st ed. Nova Iorque, EUA: Routledge.

² See among others: Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. 1st ed. Nova Iorque, EUA: Routledge.

ABSTRACT

Gender, as an object of study, has become an important subject in several areas of scientific knowledge, serving as a basis for many researchers² in the development of its concept and representation.

Research about gender representations is growingly relevant due to its strong contribution to comprehending, not only the concept itself, but also the way in which gender has been represented throughout time in our society through the creation and appropriation of stereotypes, a fundamental mechanism to the development of gender representations.

In the field of cinema, this subject has come to reveal itself as an important object of study due to the way through which the Hollywood industry has been presented, that is, as predominantly masculine (Lauzen, 2015) and also by the way in which characters, according to their gender, are represented in films, that is, taking in consideration pre-conceived ideas stemming from society (stereotypes) which may or may not be mobilized in cinema.

To answer the question of how gender is represented, not only in the nominated films in the various categories, but also in the Oscars Ceremony, by being a solemn act of great prestige, an existing male tendency was identified when it comes to granting the award, but also in the presentation of the winners.

For this study, 28 films were watched, which correspond to a period between 1996-2016, that have won in the categories of Best Film and Best Director, in order to understand the gender representation, in each one of them, as well as how they were produced.

Key-words: Gender representation; Hollywood, Cinema industry; Feminism; Masculinity; LGBT; Queers; Gender equity; Discrimination; Stereotypes

²See among others: Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. 1st ed. Nova Iorque, EUA: Routledge.

ÍNDICE

RESUMO	3
ABSTRACT	4
I. INTRODUÇÃO	7
II. CONTEXTO TEÓRICO E CONCEPTUAL	9
1. Os Media e os Processos de Representação	10
1.1. O Género	19
1.2. O Género no Cinema	30
III. DESENHO METODOLÓGICO	43
1. Relação com a Investigação	44
2. Recolha de Dados	47
2.1. Grelhas de observação quantitativas	47
2.2. Bechdel Test e Vito Russo Test	49
IV. APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DE DADOS	51
1. Análise e Interpretação de dados	52
1.1. Análises específicas	53
1.3. Análise Macro	127
V. CONCLUSÃO	130
1. Apreciações finais e investigações futuras	131
VI. BIBLIOGRAFIA	134
VII. WEBGRAFIA	145
VIII. FILMOGRAFIA	147
IX. ANEXOS	150

I. INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, vai ser tratada a forma como o género é representado nos filmes galardoados com Óscares de Melhor Realizador e Melhor Filme no período de entre 1996 e 2016.

A escolha desta temática teve como ponto de partida o meu interesse pessoal pela questão de género, considerando a sua importância nas ciências sociais e a forma como este é revelado em textos audiovisuais de grande impacto mundial e na sociedade actual.

No contexto em que vivemos, nas sociedades democráticas existentes, a questão da equidade de género é ainda debatida quer em termos teóricos, quer em termos práticos³.

A razão pela qual optei por analisar a forma como o género se encontra representado no cinema, deve-se ao facto de a indústria de Hollywood ser uma das maiores e mais influentes no mundo inteiro, onde debates sobre o género são cada vez mais frequentes e pertinentes. O interesse de circunscrever o meu estudo aos filmes galardoados com Óscares justifica-se pelo prestígio da cerimónia e pelo reconhecimento mundial dos filmes exaltados nas várias categorias, sendo que as duas categorias escolhidas foram a de Melhor Filme e a de Melhor Realizador.

Um dos objectivos na realização desta dissertação passa por compreender de que forma os diferentes géneros se encontram representados nos filmes em estudo, questionando se determinadas ideias pré-concebidas, estereótipos, criadas pela sociedade, relativas ao género, são transpostas para os filmes.

Considerando a estrutura desta dissertação, é apresentada, primeiramente, uma revisão bibliográfica de forma a contextualizar a temática a desenvolver, partindo dos processos de representação dos Media (Parsons *et al.*, 2017; Entman, 1992; Goffman, 1987; Tiggerman & McGill, 2004), com foco em questões como a identidade, o género e a etnia. Segue-se uma definição e contextualização de género (Butler, 1993; 2004; Schouten, 2011; Connell, 1987; De Beauvoir, 2009) e a representação e apresentação de género no cinema (Mulvey, 2009; Schaap, 2011; Greven, 2009; Dean, 2007; Harris, 2016).

No que diz respeito à Metodologia, esta baseou-se na visualização dos filmes em questão, tendo como objectivo a construção de duas grelhas de observação, bem como a

³ Como é o caso da constituição governamental em Portugal, onde nunca se verificou uma presidente da República. O mesmo se pode verificar nos Estados Unidos da América, onde nenhuma mulher, até hoje, conseguiu chegar à presidência do país.

sua análise categorial. Para além dos filmes, que constituem uma parte crucial na dissertação aqui apresentada, foram também visualizados outros tipos de conteúdos como é o caso do documentário *The Celluloid Closet* (1995), realizado por Rob Epstein e Jeffrey Friedman, que discute o percurso do género homossexual em diversos filmes, ao longo da história do cinema americano.

Por fim, vão ser apresentados e discutidos os dados a fim de perceber de que forma os géneros são interpretados nos filmes em estudo.

II. CONTEXTO TEÓRICO E CONCEPTUAL

1. Os Media e os Processos de Representação

O avanço da tecnologia, nomeadamente o desenvolvimento da rádio, das produções cinematográficas, da televisão entre outros, contribuíram, e continuam actualmente a contribuir, para que os *media* estejam presentes de forma bastante acentuada na vida quotidiana de cada indivíduo pela facilidade de acesso a estes meios.

Referente à televisão, ao longo do tempo, esta tem-se vindo a revelar numa das maiores fontes de informação, capaz de interferir no desenvolvimento pessoal do público que a assiste, que acaba por assimilar diversas noções, a partir do que lhe é exposto (Leaper, Breed, Hoffman e Perlman, 2002). Da mesma forma que o cinema, através das histórias expostas na tela, projecta valores e concepções da sociedade em que vivemos, das organizações e das comunidades (Bogarosh, 2008).

Neste sentido, é importante referir e avaliar de que forma as representações das identidades são feitas pelos diversos *media*, uma vez que surgem como base de estudo para autores como Entman (1992), Hall (1997), Parsons *et al.* (2017), nos quais o presente trabalho assenta teoricamente.

Embora o presente trabalho se centre na representação de género, é importante referir também a interpretação étnica nos conteúdos audiovisuais. A raça caucasiana era compreendida como sendo dominante em relação a outras, nomeadamente em relação à raça negra, que era identificada com a natureza, ou seja, com o primitivo, com o não intelectual, contrastando-se com o “mundo civilizado”, com a cultura (Hall, 1997). Esta ideia binária manteve-se enraizada culturalmente durante muito tempo, e serviu como elemento base no período da escravatura, pois uma vez que como era considerada uma raça “primitiva”, quase associada ao aspecto animal, era forçada a trabalhos agrários intensos, ligados à natureza. Também o tratamento brutal que lhe era concedido se relaciona com a forma como esta raça era vista, como primitiva, animalesca.

Durante o período de escravatura, a propaganda serviu como ferramenta essencial na consciencialização da segregação racial, acentuando a diferença entre raças, através da ideia da supremacia caucasiana tratando a raça negra como algo impuro, ao qual nenhum indivíduo de raça caucasiana se quisesse associar (Hall, 1997).

A abolição da escravatura pelo mundo deu-se em diferentes períodos. No caso de Portugal, foi publicado por Marquês de Pombal, em 1761, um decreto que abolia esta prática, mas somente em 1869 foi publicado um decreto a favor da abolição da

escravatura em todo o território português, definitivamente. Nos Estados Unidos da América, o fim da escravatura data de 1865, graças a Abraham Lincoln e à validação da 13.^a Emenda em todos os estados.

Durante mais de um século depois do término da escravatura nos Estados Unidos da América, esforços foram feitos com o objectivo de superar o legado da escravatura, principalmente durante a reconstrução do pós- Guerra Civil e na década de 1950 e 1960 com os movimentos pelos direitos civis de pessoas Afro-Americanas.

Na década de 1970 é desenvolvido um novo conceito, o de “racismo moderno”, que surgiu “...para medir as atitudes raciais públicas dos indivíduos, quando as normas sociais inibem as expressões abertas de racismo.” (Lima & Vala, 2004: 404) uma vez que, tal como ainda hoje acontece, estas atitudes revelavam uma combinação de hostilidade, rejeição e negação por parte de pessoas de etnia caucasiana, em relação às actividades e aspirações de pessoas de etnia negra (Entman, 1992). É importante referir, no entanto, que quando se fala de racismo não se fala apenas entre duas raças, mas sim entre todas que se sintam diminuídas por outras, da mesma forma que não se refere apenas à etnia, mas sim também à religião, cultura, entre outros factores.

Como também acontece com a exposição de género, a representação étnica tem por base ideias pré-concebidas pela sociedade, os estereótipos, que carregam aspectos valorativos, juízos de valor, baseando-se em factores emocionais (Baccega, 1971), o que, no que diz respeito à etnia negra, Kulaszewicz defende que “... the existence of stereotypes that target Black men, and Black people in general, are an indirect consequence of biased reporting.” (Kulaszewicz, 2015:11). Ou seja, a forma como assumimos determinadas ideias/características relaciona-se directamente com o que vemos, com o que nos é mostrado nos *media*, o que, por consequência, concede à audiência julgamentos injustos com base em preconceitos.

Entman (1992) refere que, para as audiências e jornalistas, o tratamento da informação relaciona-se directamente com as estruturas sociais existentes e com processos políticos que promovem a estereotipação de um “grupo excluído”, o de etnia negra, e por conseguinte, prevê-se que a raça negra esteja, hoje em dia, ligada às notícias de crime, sendo a maioria de carácter violento.

O facto de a raça negra se relacionar com as notícias criminais, em adição ao facto de a noção de “ideal” se ligar com a raça caucasiana (DeBraganza & Hausenblas, 2015), leva a

que tudo o que venha a contestar essa base, origine inquietações e estranhezas na audiência. A realidade é que, o conteúdo das notícias criminais tem uma influência na percepção de quem as assiste, no que diz respeito à identidade pessoal, bem como na percepção de outros membros de diferentes grupos raciais; o efeito que os *media* têm na audiência, quando representam membros de uma determinada raça, dentro de um determinado contexto, pode determinar a forma como a audiência pensa em relação, neste caso, ao crime (Kulaszewicz, 2015).

No que diz respeito à ficção, a introdução de actores de raça negra revelou-se tardia e escassa. Na década de 1930, actores de raça negra começaram a fazer parte do elenco do cinema convencional, embora desempenhassem papéis subordinados como criados, simplórios, servos, entre outros; já na década de 1940, começaram a surgir musicais interpretados por actores de raça negra bem como apresentadores da mesma raça; somente na década de 1950 surgiram filmes que tentaram tratar da temática da depreciação da raça negra como um problema existente na sociedade; durante as décadas de 1970, 1980 e 1990, muitos realizadores de cinema de raça negra, marcaram presença no panorama do cinema americano convencional⁴ (Hall, 1997).

É relevante salientar o nome de Sidney Poitier como um dos primeiros actores de raça negra a ser reconhecido na indústria de Hollywood, cujos papéis quebravam as ideias convencionais atribuídas à etnia negra, foi também o primeiro actor de raça negra a vencer um Óscar de Melhor Actor, pela Academia, em 1963.

Actualmente, a representação étnica no cinema continua a ser um tema estudado, na medida em que, segundo um estudo feito por Charlotte Alter (2015)⁵ foi possível concluir que actores cuja raça seja caucasiana são escolhidos duas vezes mais do que actores de qualquer outra raça; em 17% dos filmes realizados, indivíduos de raça negra não tiveram quaisquer falas; 68% das personagens masculinas de raça negra são exibidas, em cena, estando numa relação, enquanto que, apenas 29% das personagens asiáticas se apresentam como estando numa relação; considerando os actores de origem latina, este grupo é considerado o mais hipersexualizado no que diz respeito à sua representação; indivíduos de

⁴ Como é o caso de Gordon Parks (*Shaft*, 1971), Melvin Van Peebles (*Sweet Sweatback's Baadasssss Song*, 1971), Ossie Davis (*Cotton Comes to Harlem*, 1970) Spike Lee (*Do The Right Thing*, 1989; *Malcom X*, 1992), John Singleton (*Boyz N the Hood*, 1991), entre outros.

⁵ Alter, Charlotte. *8 Sad Truths About Women in Media*, 2015. Estudo baseado no relatório anual *Women's Media Center* de 2015, uma organização sem fins-lucrativos que promove a visibilidade, viabilidade e tomada de decisões de mulheres e jovens nos *media*. <http://time.com/3908138/women-in-media-sad-truths-report/> (visitado a 26/04/2017)

origem latina possuem menos de 5% dos papéis com falas nos filmes; entre 2012-2013, 69% das personagens latinas, encarnam papéis de empregadas/os domésticas/os. Este estudo pressupõe uma desigualdade muito acentuada em relação à forma como as diferentes raças são representadas pelos *media* nos mais diversos conteúdos, sendo que existe uma noção pré-concebida do que é considerado “ideal”, retractando, tudo o que seja insólito, de forma diferente.

Relativamente aos indivíduos com incapacidades motoras/psicológicas, a forma como são tratados pelos *media* convencionais, para além de ser escassa, é também baseada na ideia de dependência e assexualidade, o que se pode traduzir em concepções falsas por parte da sociedade em relação a estas pessoas, o que, por sua vez, pode contribuir para a marginalização de indivíduos incapacitados (Parsons *et al.*, 2017).

Referente à representação de género, ponto fulcral desta dissertação, é necessário compreender a sua história até aos dias de hoje. Entre a década de 1960 e 1970, com o despertar da segunda onda do feminismo, começaram a surgir estudos relacionados com a natureza dos *media*, mais precisamente sobre a cobertura de manifestações e a controvérsia ligada à era industrial (Gill, 2007). Em 1972 surge um dos primeiros e mais importantes estudos sobre a representação da mulher em anúncios televisivos, desenvolvido pela *National Organization of Women*, onde se concluiu que características como a dependência em relação ao homem, a ideia da mulher ligada às funções domésticas, a inferioridade intelectual e a mulher como objecto figurativo, estavam presentes em grande parte da amostra (Gill, 2007). Estas características identificadas com o sexo feminino não surgiram nesta altura, na verdade já estavam impregnadas na sociedade e na mentalidade dos indivíduos que faziam parte dela desde a Antiguidade. Nesta altura já eram expressas desigualdades em relação ao sexo feminino e masculino através de mitos que foram disseminados às gerações futuras e à ciência moderna, que por sua vez se cimentaram nos séculos seguintes, com o movimento Iluminista que acreditava na inferioridade intelectual da mulher, e se recolocaram nas ciências sociais no século XIX (Nogueira, n.d).

Tendo em consideração que a publicidade não constitui o único conteúdo mediático pelo qual é possível estudar a representação de género, é importante compreender que esta teve de se adaptar à manifestação do género na sociedade, por exemplo, com o aumento de empregabilidade do sexo feminino e com o crescimento da autonomia por parte do mesmo sexo, que se deveu muito aos movimentos feministas a partir da década de 1960. Retractos

que enfatizam as mulheres em funções unicamente domésticas, ou dependentes do homem já não faziam sentido serem transmitidas, principalmente se esses mesmos retratos fossem dirigidos a um público eminentemente feminino. Segundo diversos estudos de autores como Gubernikoff (2009); Gill (2009); DeBraganza & Hausenblas (2010); e mais recentemente, Chandler (2016), pode-se constatar que, não só na publicidade como também noutros conteúdos mediáticos, a imagem da mulher, particularmente no meio doméstico, contribuiu para a percepção da mesma como objecto decorativo e/ou de carácter apelativo/sexual. Foram desenvolvidas outras ideias/características ligadas a cada um dos géneros representados, como é o caso dos traços que definem a “mulher ideal”, passando pela noção do “thin-ideal” (Perloff, 2014; Whyte, Newman & Voss, 2016), que impulsiona, muitas vezes, o retoque das imagens, com técnicas radicais de distorção do corpo humano, reduzindo as cinturas, tornando as personagens mais jovens e transformando modelos e atrizes em bonecas com as pernas compridas, sem quaisquer proporções humanas (Bennett, 2008). O mesmo acontece com o sexo masculino, uma vez que também este dispõe de uma concepção “ideal” cujas características se baseiam, por exemplo, nas seguintes: “...thinness, leanness, strong muscularity, and height.” (Perloff, 2014: np).

Estas figuras “ideais”, que chegam à audiência podem resultar numa insatisfação por parte da mesma no que diz respeito aos seus próprios corpos, uma vez que não se apresentam similares ao que foi estabelecido como norma de beleza. Estas insatisfações dão origem a sentimentos de desânimo, a uma luta constante para alcançar a beleza “verdadeira”, baixa auto-estima e depressão (Tiggemann & McGill, 2004; DeBraganza & Hausenblas, 2010; Perloff, 2014).

Estes aspectos estão tão entranhados na difusão mediática que, por vezes, podem passar mensagens erradas/confusas ao público que as recebe, como por exemplo:

“For instance, if an advertisement depicts an ultra-thin woman consuming junk food, incomplete information about the link between diet and body shape are communicated to the viewer, which may fool consumers to believe that eating junk food will make them thin.” (Bengtsson, 2012: 19)

Este tipo de representação serve, maioritariamente, para tornar o argumento apelativo, pois se, ao invés, de uma mulher magra, com todas as características pré-concebidas pelos

media, estivesse no seu lugar uma mulher cuja figura física demonstrasse a verdadeira consequência do que está a patrocinar, então o anúncio/objecto já não teria o mesmo efeito na audiência, tendo em consideração que, para além do público se consciencializar muito mais dos efeitos negativos que aquela mensagem teria nas suas vidas/corpos, a figura que apareceria não se verificaria de acordo com os padrões base do corpo “ideal” já implementados.

Em 1975, Laura Mulvey publicou a obra *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, cuja temática se baseia na representação do género feminino no cinema. Mulvey (1975) defende que o papel tradicional da mulher enquanto exposta nos ecrãs é simultaneamente a de ser observada e exibida, com uma aparência ligada a um forte impacto visual e erótico não apenas para as próprias personagens como também para a audiência que a observam fora do ecrã. Esta ideia de Mulvey culmina na sua própria expressão “male gaze” uma vez que “The man controls the film phantasy and also emerges as the representative of power in a further sense: as the bearer of the look of the spectator, transferring it behind the screen to neutralise the extra diegetic tendencies represented by woman as spectacle.” (Mulvey, 2009: 716).

Embora este estudo se direcione para o cinema e para a indústria de Hollywood, pode-se afirmar que é um assunto transcendente ao cinema e que pode ser revisto na publicidade, nos conteúdos ficcionais televisivos, entre outros, e onde outrora o corpo feminino dominava esta grande esfera, também o corpo masculino ganhou um papel indispensável ao lado do corpo feminino nos grandes *outdoors*, nos ecrãs de cinema e nas revistas (Gill, 2007).

A representação da comunidade LGTB⁶/*Queers* nos media também tem sido alvo de discussão maioritariamente no campo feminista, e, tal como o género feminino e masculino, também apresenta determinadas características na sua exposição. Segundo Gill (2007), o principal aspecto passa pela sua invisibilidade/escassez, que quando não acontece se constata ser uma representação híper-sexualizada, ou até mesmo perversa espelhando, por exemplo, os indivíduos transgéneros como seres predadores, pedófilos ou até mesmo pornógrafos.

Tomando como exemplo o caso do jornalismo, enquanto forma de difusão, mais precisamente os seus conteúdos e a sua organização, verifica-se um desequilíbrio, relativo

⁶ Sigla que diz respeito a Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transexuais. Também pode ser denominado como LGBTQ ou LGBTQ+

ao género, quanto à atribuição de cargos/tarefas, uma vez que, se apresenta consistentemente um meio dominado por homens, e quando é oferecida a oportunidade a indivíduos do sexo oposto para desempenhar determinadas funções, é esperado que o façam tão bem quanto os homens, que usem a sua “esperteza feminina” para conseguirem as histórias que os homens só por si não conseguem, e por isso, são-lhes muitas vezes atribuídas trabalhos onde lhes é requerido o uso da sua feminilidade para a obtenção de determinadas informações (Gill, 2007). Este aspecto, referente à gestão jornalística, pressupõe que a desigualdade de género não se encontra expressa apenas em relação à representação, mas também dentro da própria entidade, na ocupação dos cargos jornalísticos.

Em Portugal também é possível denotar uma disparidade em relação às funções designadas para cada género nos *media*. Segundo Paula Lobo (2014)⁷, em 1995 a percentagem de mulheres empregadas na área do jornalismo, era bastante reduzida (17%). Quinze anos depois, a percentagem continua a revelar-se reduzida embora tenha ocorrido uma subida mínima (24%). Já no ano de 2016, segundo um artigo do *Diário de Notícias* escrito por Lina Santos (2017), a percentagem de jornalistas do sexo feminino, com carteira profissional, é de 41%, não conseguindo atingir uma percentagem equilibrada em relação ao número total de jornalistas em Portugal.

Com o auxílio do despertar da segunda onda feminista, determinados assuntos como o abuso sexual, a violência doméstica, os padrões de beleza e comportamento que a mulher deveria ter, as desordens alimentares, entre outros, começaram a surgir como tema de conversa entre a década de 1970 e 1980.

Hoje em dia, na grande maioria dos *Talk Shows* americanos, estas temáticas são constantemente debatidas (Gill, 2009; Krijnen & Bauwel, 2015).

Regressando ao estudo feito por Charlotte Alter (2015), para a revista TIME, e tendo em consideração de que os dados obtidos se referem ao jornalismo americano, foi possível verificar um decréscimo de indivíduos do sexo feminino responsáveis pela cobertura de notícias desportivas, tendo passado dos 17% para os 10%. Entre o período de 2012-2013,

⁷Agria, Regina. *As Mulheres e o Jornalismo: Ele faz, ela é*, 2014. Artigo escrito no âmbito de um colóquio realizado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas com a temática *As Mulheres no Jornalismo: perspectivas do trabalho e produção na esfera noticiosa*. <http://www.fcsh.unl.pt/caadeiras/plataforma/foralinha/cyber/www/view.asp?edicao=00&artigo=2971> (visitado a 02/04/2017)

verificou-se também que apenas 37% do corpo jornalístico era composto por mulheres; no que diz respeito à elaboração de notícias políticas, notícias políticas mundiais e notícias sobre justiça criminal, previu-se uma maior percentagem de autores do sexo masculino; existia ainda uma maior percentagem de homens comentadores nos programas de *Talk-show* matinais de domingo.

Nomes como o de Oprah Winfrey e Ellen DeGeneres marcam a actualidade dos *Talk Shows*, a sua popularidade é reconhecida mundialmente, e assinalam-se como duas mulheres capazes de quebrar o “convencional” na medida em que, primeiramente, são mulheres, Oprah é de etnia negra e Ellen é assumidamente homossexual. É pertinente considerar que estas duas mulheres, com o renome que adquiriam ao longo do tempo, desafiem ambas o tabu.

As revistas, que também têm um papel importante na exposição mediática, foram alvo de adaptação, uma vez que eram idealizadas para um público feminino. No entanto, a partir da década de 1980 como o desejo feminista de uma masculinidade menos baseada no modelo patriarcal mais antigo e mais focada no igualitarismo, na comunicação e na coragem, procedeu-se à criação de revistas direccionadas para homens, onde a forma de se dirigir à audiência heterossexual foi resolvida com a adopção de um tom mais amigável. Este passo permitiu a editores e jornalistas homens estabelecerem uma “relação” mais próxima com os seus leitores, apostando em assuntos relacionados com o corpo da mulher e o sexo heterossexual, com a justaposição de fotografias homoeróticas (Gill, 2007).

Somente na década de 1990 começaram a surgir revistas direccionadas à comunidade LGBT/*Queers*.

No que se refere aos conteúdos televisivos ficcionais, temática esta que será debatida mais aprofundadamente num capítulo mais à frente, também se verifica uma discrepância quanto à exposição dos diferentes géneros, sendo que características como o ser “White, male, heterossexual,…” (Moscowitz, 2010: 27) são predominantes, deixando assim, pouca margem para o que se desvie desta norma. Em relação à comunidade LGBT/*Queers*, “...the first representations of LGBTQ identities on television in the 1960s to contemporary representations, LGBTQ people have consistently been stereotyped as comic relief, villains and/or criminals, mentally and/or physical ill, and victims of violence.” (McInroy & Craig, 2017: 34).

Segundo a organização americana *Gay & Lesbian Alliance Against Defamation* (GLAAD) (2018), que tem como foco de estudo a representação mediática da comunidade LGBT/*Queers*, analisou, neste caso em cinco canais transmissores americanos (ABC, FOX, The CW, NBC e CBS) a presença do gênero LGBT/*Queers*, tendo sido possível identificar que, entre 2016 e 2017, o canal transmissor americano ABC tem uma maior percentagem de personagens LGBT/*Queers* na programação com guião em horário nobre, com 7.3%. Seguido do canal FOX com 6.4%, em terceiro lugar o canal The CW com 4.3%, em quarto lugar o canal NBC com 3.9% e finalmente o canal CBS com 2.2%.

Das 71 personagens LGBT/*Queers*, nos cinco canais transmissores americanos, na programação com guião em horário nobre, 17% são lésbicas e 23% são mulheres bissexuais, 4% são mulheres transgénero heterossexuais, 49% são homens homossexuais e 7% são homens bissexuais.

Estes dados mostram que, mesmo dentro do gênero LGBT/*Queers*, existe uma desigualdade quanto ao sexo das personagens, sendo que as personagens do sexo feminino têm uma percentagem mais reduzida do que as personagens do sexo masculino. No fundo, a afirmação de que “...os meios sociais construíram uma narrativa poderosa: que o gênero é diferença e que a diferença é estática, bipolar e categorial.” (Nogueira, nd: 16) é corroborada tendo em conta a análise feita.

A partir do estudo feito por parte da organização GLAAD (2015) foi possível afirmar que, entre 2015 e 2016, das 70 personagens LGBT, em cinco canais transmissores, 33% são lésbicas e 17% são mulheres bissexuais; das 142 personagens LGBT, nas séries com guião, de cabo em horário nobre, 22% são lésbicas, 23% são mulheres bissexuais e apenas duas personagens eram transexuais; das 59 personagens LGBT, de séries originais de *streaming*, 36% eram lésbicas, 15% eram mulheres bissexuais e apenas 4 personagens eram transexuais.

Estes dados demonstraram que, mesmo dentro do gênero LGBT/*Queers*, existiu uma desigualdade quanto ao sexo das personagens, sendo que as personagens do sexo feminino tinham uma percentagem mais reduzida do que as personagens do sexo masculino.

No fundo, a afirmação de que “...os meios sociais construíram uma narrativa poderosa: que o gênero é diferença e que a diferença é estática, bipolar e categorial.” (Nogueira, nd: 16) é corroborada tendo em conta a análise feita.

1.1. O Género

As questões referentes ao sexo de cada indivíduo são, desde a Idade Antiga, debatidas de forma a sustentar uma desigualdade entre homens e mulheres, tendo por base a característica que mais objectivamente os distingue, o órgão sexual.

Revela-se, por isso, interessante compreender o conceito de sexo, sendo que está relacionado com o factor biológico, isto é, com o órgão sexual de cada pessoa individualmente. Também este se refere ao estado fisiológico e que pode incluir ser masculino, feminino, hermafrodita, transexual, entre outros (Ziglin, 2016).

É a partir desta característica biológica que, argumentos ligados à ideia de que o corpo da mulher se apresentava como uma cópia defeituosa do corpo do homem tendo em conta a natureza frágil proveniente dos órgãos reprodutores (Nogueira, nd), começaram a surgir, sendo corroborados pela inferioridade intelectual da mulher e a instabilidade emocional feminina, que eram contrastados com a agressividade masculina enquanto atributo ligado à masculinidade (Dias & Machado, 2008; Connell, 1987).

Durante muito tempo foram realizados estudos que procuravam justificar a diferença entre sexos, mais precisamente a inferioridade da mulher, e como consequência foram atribuídas características específicas a cada um dos sexos, bem como funções sociais que se esperariam ser cumpridas consoante o factor biológico, até surgir um novo conceito, que se expandiu na década de 1970, e que fez surgir uma nova onda de estudos, o género.

O género, enquanto conceito, procurou diferenciar-se do conceito de sexo, ainda que também marcasse uma diferença entre indivíduos, consoante determinados factores. Embora exista diversas definições quanto ao conceito de género, é legítimo afirmar que a sua base consiste em factores externos ao indivíduo, como é o caso dos processos de construção sociais e culturais (Butler, 2004; Dias & Machado, 2008; Amâncio, 2003; Connell, 1987; Goffman, 1987) que nada se referem à particularidade biológica de cada sujeito. Efectivamente, o género vem destabilizar a noção binária entre homem e mulher, para introduzir novos fundamentos como a homossexualidade, a transexualidade, a bissexualidade, entre outros, que vão ser discutidos mais à frente.

Tal como referido, na Antiguidade já se verificavam desigualdades referentes ao sexo de cada indivíduo, que determinavam a superioridade do sexo masculino em relação ao feminino. Simone de Beauvoir (2009) foi mais longe dizendo que desde as origens da humanidade, o privilégio biológico permitiu aos homens que se afirmassem unicamente

como sujeitos soberanos, enquanto que as mulheres interpretavam o papel do “outro”, condenadas a não possuírem mais do que algum poder precário. Estas noções consolidaram-se nos séculos seguintes e o sexo, como tema de debate, passou a ser, no período Medieval e Reformista, um assunto moralmente discutido no que diz respeito à relação entre homens, mulheres e Deus (Connell, 1987); já na época do movimento Iluminista este assunto era pacífico, uma vez que a ideia de que as mulheres não têm razão, ou possuem uma razão inferior, era unânime (Nogueira, nd).

Estas concepções criadas e atribuídas ao sexo feminino, inseriram as mulheres em determinadas áreas específicas que têm vindo a ser contestadas ao longo do tempo através de moções a favor da igualdade de sexo, e mais tarde de género, como é o caso dos movimentos feministas. Assim, noções como o trabalho doméstico, que se identifica com o dom de cuidar e o domínio reprodutivo estavam ligadas ao sexo feminino como funções sociais básicas a desempenhar pelo mesmo (Schouten, 2011; Butler, 1993; De Beauvoir, 2009; Nogueira, nd).

A estes modos de agir, quer do homem, quer da mulher, dão-se o nome de estereótipos. No fundo, trata-se do comportamento esperado pela sociedade, desde muito cedo, em relação a cada um dos sexos, baseiam-se em aspectos valorativos, juízos de valor, noções simplificadas que contradizem o real e que por sua vez, interferem na percepção da realidade, levam a um estreitamento da área mental, a uma repressão de desejos e a uma ideia de que se trata de uma circunstância biológica (Ashmore & Del Boca, 1979; Goffman, 1987; Bosi, 1992; D’Amorim, 1997; Baccega, 1998).

Efectivamente, as ditas funções básicas esperadas para as mulheres originaram uma grande pressão na vida das mesmas e rapidamente se tornaram no cerne principal das suas vidas. De forma a concretizar esta conjectura, surge como primeiro elemento o casamento que até há muito pouco tempo simbolizava a única forma de haver uma formação familiar, o que se opusesse a este aspecto era considerado indigno, uma forma de pecado capaz de isolar quem o contrafizesse. No fundo, o casamento permitia às mulheres obterem uma dignidade social completa e um reconhecimento de mãe ou futura mãe (De Beauvoir, 2009).

O vir a ser mãe era o passo seguinte e aquele que assegurava uma descendência. Era importante que as mulheres cuidassem dos seus filhos sabendo conjugar as tarefas domésticas, o que se traduzia numa ocupação a tempo inteiro. Hoje já não se testemunha

de forma tão acentuada este cenário, sendo que um grande número de mulheres ocupa cargos profissionais que outrora não se verificava, mas a ideia de uma mulher que não tem como desejo ser mãe é visto, ainda, como sendo um acto egoísta, ou até mesmo neurótico e aquelas que têm filhos mas que não se dedicam 24 horas a eles são muitas vezes condenadas pelos comportamentos divergentes dos filhos e pela saúde delicada dos mesmos (Schouten, 2011).

Anteriormente, as pressões impostas pela sociedade às mulheres e a desigualdade de direitos despertaram uma vontade de mudança e é em meados do século XIX que surge a primeira vaga feminista, cujo grande marco se atribui ao sufrágio feminino, um movimento que conquistou o direito das mulheres ao voto.

Nesta época, as denominadas sufragistas, argumentavam que o domínio público necessitava de um estímulo moral, de virtudes domésticas e de uma noção de afecto (Connell, 1987). Estes argumentos tinham uma conotação fundamental, uma vez que era perceptível um desejo, por parte das mulheres, de criarem a sua própria família e de se introduzirem no meio doméstico, dado que lhes era praticamente impossível autonomizarem-se, principalmente em termos financeiros. Deste modo, as mulheres que não se enquadravam neste quadro social eram obrigadas a encontrar alternativas que poderiam passar pela prostituição ou o celibato (Ferreira, 1988).

É neste período que o termo “feminismo”/“feminista” adquire, pela primeira vez, um sentido positivo, uma vez que já tinha surgido noutros contextos sempre com uma conotação negativa. Este termo fundamenta-se na luta pela igualdade (Nogueira, nd) e foi atribuído às activistas femininas na altura. No entanto, com o passar do tempo e até hoje, este termo foi alvo de controvérsias visto que, no discurso tradicional começou a implicar “...ser uma mulher mal-amada, desinteressante do ponto de vista sexual, com problemas de relacionamento interpessoal ou lésbica...” (Nogueira, nd: 9).

Com o despertar da Primeira Guerra Mundial, muitos homens foram chamados para à frente de guerra, o que gerou uma mudança drástica no panorama social estabelecido, dado que as mulheres foram chamadas para ocupar os lugares de muitos homens na esfera profissional. A percentagem de mulheres empregadas, até à data, era bastante reduzida, posto que a sociedade era baseada na comunhão marital e, como não tinham de se suportar sozinhas, acabavam por aceitar remunerações muito pequenas (De Beauvoir, 2009). Com a alteração deste cenário, muitas viram-se sozinhas e obrigadas a sustentar a família.

Desta forma, fortes movimentos feministas desenvolveram partidos sociais, organizações de classes trabalhadoras que começaram a explorar a assistência infantil, as lavandarias públicas, o controlo à educação, com a finalidade de criar formas práticas de socialização referentes ao trabalho doméstico e ao cuidado infantil (Connell, 1987).

Em Portugal, a primeira vaga feminista data do final do século XIX, onde o nome de Carolina Beatriz Ângelo teve um impacto considerável, já que lutou fervorosamente pela reivindicação, e por isso foi considerada a porta-voz da mesma (Silva, 2013: 25). Consagrou-se a primeira mulher portuguesa a ter direito ao voto.

Tendo em consideração o ambiente em que viviam, ou seja, o ambiente que renunciava às mulheres a sua própria liberdade, estas eram vistas como bonecas, como objectos de prazer, e à medida que lhes era negada a sua autonomia, menos ousadia tinham para se afirmar, quer dizer que a forma como as mulheres se conhecem e são conhecidas está relacionado com o poder, no momento em que o que é considerado admissível é instituído (Butler, 2004; De Beauvoir, 2009). No entanto, décadas mais tarde da primeira vaga feminista, surge uma nova e segunda vaga assinalada entre a década de 1960 e 1970.

Tendo em vista a família com o ponto central da opressão feminina, as activistas, nesta segunda vaga, procuraram dar ênfase aos direitos reprodutores bem como às desigualdades sociais e económicas (Connell, 1987; Schouten, 2011).

Tal como aconteceu na primeira vaga feminista, as mulheres voltaram a ser convocadas para o mercado de trabalho, durante a Segunda Guerra Mundial, e com o surgimento desta nova vaga, já situada no pós-guerra, estava instalada uma euforia empresarial resultante de um grande crescimento económico que oferecia uma visão completamente diferente do trabalho desenvolvido pelas mulheres durante esse período, e por isso, as feministas preocuparam-se, naquele momento, com a percepção das mulheres subvalorizadas, dependentes e isoladas, frequentemente aquelas que se dedicavam a tempo inteiro à família (Nogueira, nd).

É durante a segunda vaga feminista que se verifica uma expansão quanto à noção de género. Este termo já tinha surgido anteriormente, mas só nesta altura começa a entrar em uso uma vez que, é também neste período que, se verifica um despertar de movimentos de libertação homossexual. Na verdade, a definição social de “homossexual” não se manifestou neste período, já tinha sido formulado no final do século XIX. Este conceito definia a homossexualidade como um grupo à parte relacionando-a com novas formas de

criminalização, com uma definição médica centrada num comportamento patológico por parte dos indivíduos homossexuais e com uma reacção política e cultural dos próprios (Connell, 1987).

É durante este período que surgem diversos movimentos não só ligados à forma como a mulher se encontrava representada na sociedade, mas também em relação a outros géneros. A década de 1970 e 1980 ficou marcada pelos movimentos liberalistas e pelas organizações legais e políticas realizadas por homossexuais, que variavam entre o desenvolvimento dos benefícios ligados aos parceiros domésticos, leis sobre adopção entre casais homossexuais e decretos relacionados com a anti-discriminação, o que resultou numa luta pela igualdade de direitos e pelas minorias oprimidas, mas sim numa libertação geral da potencialidade humana (Connell, 1987; Dean, 2007).

De acordo com o contexto vivido e as novas noções que se implementaram nesta época, as feministas que fizeram parte desta nova onda de movimentos concluíram que todas as diferenças sexuais que até então estavam implementadas eram, no fundo, produzidas socialmente, uma vez que as representações da condição da mulher e das relações entre géneros nos *media* eram uma constante diária (Connell, 1987; Gill, 2007).

Tal como foi referido no capítulo anterior, as representações feitas pelos *media* acabam por ter influência na percepção das audiências e por isso, os indivíduos tentam moldar-se de acordo com o que vêem como forma de pertencer, de ser aceite. Questões como a aparência física ou a forma como as mulheres são previstas, tendo em conta a maneira como agem, tornou-se numa das grandes preocupações das mulheres, por exemplo, a ideia de que a mulher tem de ser bonita a fim de conquistar o amor, o medo de se considerar feia que automaticamente está ligado à maldade e a certeza de se distinguir como “boa rapariga” e não o contrário (Burr, 1998; De Beauvoir, 2009).

Desta forma a educação, quer seja na escola ou no seio familiar, tem também um papel fundamental pois é a partir dela que se vão criar alicerces essenciais na construção de identidade de cada indivíduo, independentemente do seu género. Quanto ao género feminino, são passadas, dentro do núcleo familiar, noções como a graciosidade e o encanto, atributos estes de feminilidade transmitidos de forma tão natural e necessária que se tornam num mecanismo de produção de género; a própria forma como é oferecido, às meninas mais pequenas, brinquedos relacionados com o trabalho doméstico como por exemplo, os electrodomésticos de brincar, ou os bonecos para cuidarem, proporciona uma

forma de se enquadrarem futuramente no ambiente doméstico (Burr, 1998; Butler, 2004; De Beauvoir, 2009).

A partir da década de 1980, já depois do término da segunda onda feminista, o termo “feminismo” começa a entrar em decadência. Por esta altura, as gerações mais jovens encontravam-se indiferentes às lutas que tiveram de ser travadas no passado, o conceito já se vinha a apresentar controverso há algum tempo e por isso tornou-se desinteressante para as mulheres mais jovens, pois começaram a surgir estereótipos ligados ao próprio conceito, como o ser identificado com mulheres “mal-amadas”, irrelevantes do ponto de vista sexual, com problemas de relacionamento, lésbicas, o que vez surgir a expressão “Eu não sou feminista, mas...” que pretendia distanciar-se desses preconceitos criados em torno do termo feminista (Nogueira, nd).

Num ambiente mais próspero em termos profissionais, para as mulheres, começaram a surgir novos preconceitos em relação a várias áreas profissionais, onde diversas funções eram categorizadas consoante o sexo e o género de cada pessoa. Referente ao género feminino, de acordo com a capacidade inerente de cuidar, funções como enfermeira, secretária, professora, assistente social, entre outras, começaram a ser desempenhadas e atribuídas às mulheres (Burr, 1998; Schouten, 2011). Schouten (2011) refere ainda que as profissões desempenhadas perto do lar são consideradas mais apropriadas para as mulheres visto que permitem a consolidação do trabalho com a vida doméstica, além disso, aquelas que desempenhem cargos monopolizados por homens tendem a ser consideradas masculinas ou até mesmo assexuadas e estão mais sujeitas a troças e ao assédio sexual.

Actualmente, o panorama profissional pode-se apresentar com algumas diferenças, visto que começa a existir uma homogeneização muito maior de géneros nas várias ocupações, posto que existem muitos enfermeiros do sexo masculino, bem como professores e as mulheres começaram, também, a ocupar cargos superiores, ainda que para as mesmas, de um modo geral, seja considerado difícil desempenharem funções na área de engenharia, na área da contabilidade, na área da programação, entre outras (Connell, 1987; Burr, 1998), sendo estas actividades mais direccionadas ao sexo masculino, uma vez que “O paralelismo entre mecanização e masculinização é universal...” (Schouten, 2011).

De um modo geral, é possível afirmar que, ainda hoje, a remuneração das mulheres continua a ser significativamente inferior em relação à dos homens, o que mostra uma desigualdade aguda entre sexos.

Schouten (2011) identifica um paralelismo interessante no que diz respeito à ruptura de estereótipos no campo profissional afirmando que:

“...se por um lado a ocupação das mulheres em posições exclusivamente masculinas quebra estereótipos, o facto de estas mulheres contratarem, quase sempre, mulheres para executar tarefas domésticas, reproduz o estereótipo. Deste modo, as mulheres bem-sucedidas no mercado de trabalho reproduzem na sua própria casa as noções tradicionais dos trabalhos femininos.” (Schouten, 2011: 95).

Embora exista, actualmente, um grande número de mulheres independentes, capazes de se auto sustentar e com estudos, é possível verificar que ainda existe uma desigualdade profunda na grande parte dos países, onde é constatada discriminação em relação ao género feminino, principalmente mulheres pobres e de etnia não caucasiana (Butler, 2004; Schouten, 2011).

No caso dos homens, especificamente, sabe-se que sempre se pensou que ocupavam um lugar superior em relação à mulher quer em termos intelectuais, quer em termos físicos. As características referentes ao género masculino são a força- muito ligada ao aspecto físico e à postura-, a autoridade, a agressividade, a audácia e o empreendedorismo (Connell, 1987; Schouten, 2011). Estas características atribuídas ao género masculino estão implementadas na comunidade e são desde muito cedo instruídas às gerações mais jovens quer através da família, escola, ou até da própria sociedade.

Estas questões foram e continuam a ser enfatizadas por histórias, mitos e figuras masculinas que passam de geração em geração, que marcam o género masculino enaltecendo-o como é o caso da figura de Hércules considerado um semideus, conhecido pela sua força e bravura. Embora esta figura faça parte da mitologia, num contexto real é possível identificar diversos indivíduos que cumprem parte dos requisitos básicos da masculinidade.

Schouten (2011) sugere que as masculinidades são formadas através de determinadas práticas, na própria relação com os outros e nas mudanças sociais dentro e fora do seio familiar, onde são incutidos determinados aspectos às gerações mais jovens. Tal como acontece com o género feminino, a escola e a família surgem como papel fundamental na transmissão deste tipo de ideais e como ponto de partida para que se estabeleça uma disparidade entre os sexos, primeiramente, e mais tarde entre os géneros. Enquanto que os

brinquedos designados para raparigas se baseiam na ideia doméstica, no saber cuidar, aos rapazes é-lhes oferecido outro tipo de acessórios com o intuito de desenvolver diferentes competências, por isso, brinquedos como peças de construção ou até mesmo *kits* de construção são escolhidos de forma a encorajar os mais pequenos a desenvolver aptidões espaciais (Burr, 1998), que podem vir a ser bastante úteis um dia mais tarde no campo profissional. Na escola, até uma certa idade, prevê-se uma segregação entre rapazes e raparigas durante o período recreativo uma vez que os interesses quer de um sexo quer de outro, não se equiparam, e somente mais tarde, num ambiente universitário, é que pode surgir uma aproximação e uma vontade de convivência entre sexos (Ashmore & Del Boca, 1979).

O sucesso da masculinidade passa pelas características acima descritas e tendo em consideração que a sua principal particularidade tem como base a heterossexualidade, construída por muitos como sendo simbólico e não como uma construção social, grande parte dos rapazes focam-se em estabelecer essa norma rejeitando a feminilidade e estabelecendo a sua dominância (Butler, 2004; Myers, 2012).

A esta ideia de que a heterossexualidade se apresenta como norma, dá-se o nome de heteronormatividade. A masculinidade heterossexual constitui-se como uma oposição à homossexualidade, à masculinidade homossexual. Assim, sendo que a heterossexualidade se traduz como norma e como o “original”, é sempre esperada, privilegiada e assumida, e marginaliza o que se encontra fora dela (Butler, 1993; Gill, 2007; Martin & Kazzyak, 2009).

Presentemente fala-se de um novo tipo de masculinidade, a masculinidade hegemónica que se distingue de todas as outras como sendo considerada superior a todas as restantes. Esta masculinidade é construída em relação às mulheres e assenta-se na ideia de que existe uma diferença entre as diversas masculinidades argumentando que existem umas mais poderosas e dominantes que outras (Connell, 1987; Gill, 2007). No entanto, ainda que se conceitue como a mais superior, não é a mais corrente entre os indivíduos do género masculino.

O que se constitui como ponto principal de oposição à masculinidade hegemónica, e às restantes, de um modo geral, é a homossexualidade pelo facto de quebrar o princípio básico da heterossexualidade. No final século XIX, surgiu a designação de *queer*, atribuída a todos os que não obedeciam à norma da heterossexualidade. Este termo foi inicialmente usado por John Douglas, um marquês de Queensberry, depois de descobrir que o seu filho

mantinha uma relação homossexual com o escritor Oscar Wilde. Tendo possuído sempre um significado pejorativo, ainda hoje pode ser considerado como um insulto, foi adoptado como um símbolo anárquico e no início da década de 1990 era usado como ícone contra a homofobia (Butler, 1993; Hall, 2016⁸).

Acções de promoção à marginalização de outros géneros que não fossem o feminino e o masculino eram consentidas pela Igreja, que por sua vez, tinha um papel bastante activo e importante na vida das pessoas, principalmente dos católicos. Para a Igreja, a noção de género era de carácter duvidoso e impróprio pois como já foi referido, o princípio de criação da reprodução e criação da família passava pela união entre um homem e uma mulher.

Segundo Judith Butler (2004), o Vaticano, em 1995, considerou que o termo de género remetia directamente para a homossexualidade e por isso apelou ao retorno da noção de sexo como forma de assegurar a relação entre feminilidade e maternidade como algo natural e esperado, ou seja, como destino esperado para a mulher, e para impedir que a homossexualidade fosse reconhecida como um género capaz de tomar o lugar dos princípios de macho e fêmea já estabelecidos. Acrescenta ainda que esta visão da homossexualidade como um género em expansão se baseia na ideia de que os homossexuais se despegam do seu próprio sexo, deixando de ser homem e mulher, e que a sua incompatibilidade com o género obriga-o a tornar-se num género em si.

Tal como o género feminino e o género masculino, também os outros géneros são definidos por estereótipos pré-concebidos pela sociedade. No caso das mulheres homossexuais, ou seja, lésbicas, a característica que mais depressa é associada é a masculinidade, isto é, características masculinas numa mulher, da mesma forma que também lhes é vinculada a ideia de ou não terem filhos, ou de participarem na destruição da maternidade no caso de os ter (Butler, 2004). No entanto este aspecto nem sempre é verificável e por isso reside na esfera do estereótipo.

Hipóteses homofóbicas que pretendem explicar este fenómeno são, por vezes, baseadas na suposição de que uma mulher para desejar outra tem de ter tido uma experiência má com homens, ou ainda não encontrou o homem ideal, remetendo assim

⁸ Hall, Jake. *Dazed* <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/32213/1/tracing-the-history-of-the-word-queer> (visitado a 05/11/2017)

para a ideia de que se trata de um fracasso no que diz respeito à heterossexualidade (Butler, 1993).

Em relação aos homens homossexuais, *gays*, o estereótipo que mais os define surge como uma antítese em relação à ideia que define uma mulher lésbica, ou seja, a feminilidade. Segundo Poole (2014):

“If a male assumes a more traditionally defined feminine sexual role, the focus shifts away from the penis and he is presumed to be subordinate, vulnerable, and ready to be sexually dominated by a male who acts like a ‘real’ man.” (Poole, 2014: 283).

Durante muito tempo, a questão da homossexualidade esteve representada como um assunto tabu, inconcebível e imperdoável. Ainda hoje, depois dos movimentos de libertação e das suas conquistas enquanto género individual, se trata de um assunto sensível. Como forma de controlar a homossexualidade, esta foi considerada como um acto criminoso em grande parte dos países, associada a doenças mentais, numa primeira instância, e, mais tarde, a doenças sexualmente transmissíveis como é o caso da Sida/VIH (Connell, 1987; Moscowitz, 2010). Sendo que a homossexualidade é aludida como uma espécie de “castigo” por não se acordar com os padrões da heterossexualidade, estas associações servem como consequências dessa condenação, para além de outras como a discriminação no emprego, o assédio, a correcção cirúrgica de pessoas intersexuadas e a violência (Butler, 2004). Desta forma, a consonância entre a pessoa e o seu género, e o seu reconhecimento externo não surgem naturalmente, mas sim de forma receosa sob pena de ser condenado. Trata-se de um processo de rejeição das interacções mais comuns, ou seja aquelas afirmadas no contexto da heterossexualidade (Connell, 1987). Ademais, primeiramente, apresenta-se um processo interno, longo e ponderado de aceitação para seguidamente ser revelado colectivamente.

No entanto, e segundo Butler (1993), a homossexualidade não é totalmente rejeitada pelo facto de ser considerada com um entretenimento na medida em que se trata de um insucesso no campo da heterossexualidade, tratando-se de uma comoção subordinada com pouco ou nenhum poder para formular novos termos nas leis governamentais existentes.

Na década de 1990, entra em uso a sigla LGBT, que se refere à comunidade constituída por Lésbicas, *Gays*, Bissexuais e Transgénero. O termo *queer* não pertence a

esta sigla pelo facto de determinadas pessoas serem homossexuais mas não se identificarem com o termo *queer*, no entanto, foram elaboradas novas formas de designar esta comunidade como é o caso de LGBTQ ou LGBTQ+, onde a letra Q pode ser identificada como *queer* mas também como a palavra “questionar” (Grisham, 2016)⁹.

Referente à bissexualidade, esta fundamenta-se no desejo sexual de um indivíduo, independentemente do seu sexo, por pessoas quer do sexo feminino, quer do sexo masculino. Este género questiona quer a heterossexualidade, quer a homossexualidade, uma vez que não se chega a consolidar com nenhum destes géneros. Butler (2004) afirma que a bissexualidade não pode ser reduzida a dois desejos heterossexuais, ou seja, um lado feminino desejando o objecto masculino ou um lado masculino desejando o feminino. Da mesma forma não pode se pode reduzir a desejos homossexuais, o que permite a que a bissexualidade se constitua como um género específico.

Alusivo aos indivíduos transgénero, verifica-se uma distinção substancial em relação aos outros géneros aqui discutidos pelo facto de não se referir à orientação sexual do indivíduo transgénero. Com efeito, um sujeito transgénero caracteriza-se pela sua insatisfação pessoal em relação ao género que lhe é atribuído. Segundo Judith Butler (2004), estes indivíduos cruzam a identidade ou vivem como um outro género sendo que podem ou não ter sido submetidos a tratamentos hormonais ou a cirurgias de mudança de sexo. Ademais acrescenta que um homem transgénero pode desejar outros homens e ser considerado um homem homossexual, ou desejar mulheres e ser considerado heterossexual, ou ainda submeter-se a uma série de mudanças na sua orientação sexual.

⁹ Grisham, Lori. Jornal *USA Today*: <https://www.usatoday.com/story/news/nation-now/2015/06/01/lgbtq-questioning-queer-meaning/26925563/> (visitado a 05/11/2017)

1.2. O Género no Cinema

A evolução da tecnologia teve um papel crucial na modernização dos *media* como já foi referido anteriormente. No cinema, esta teve um papel fundamental, uma vez que permitiu, entre outros, um maior aproveitamento na captação da imagem em movimento, em virtude da introdução de novos mecanismos como é o caso da câmara de filmar.

A sensação de imagem em movimento surge no final do século XIX, com um projecto desenvolvido por Eadweard Muybridge que tinha como objectivo compreender se, em algum momento, no galopar de um cavalo, este levantava os quatro cascos do chão. Assim, Muybridge agrupou uma série de câmaras, ligadas por uma fio de forma a conseguir operá-las a todas ao longo do hipódromo para captar uma sequência de imagens enquanto o cavalo percorria o trilho. Esta sequência foi, posteriormente, montada num disco redondo e projectada com a ajuda de uma Lanterna Mágica criando uma sensação de movimento.

Ainda assim, os considerados “pioneiros” (Mennel, 2008) do cinema foram os irmãos Lumière, Louis e Auguste, que, a partir de uma invenção denominada de Cinetoscópio, criada por Thomas Edison e William Dickson, conceberam o Cinematógrafo, que funcionava não só como projector, mas também como câmara. Este dispositivo foi apresentado publicamente no final do século XIX e com ele foram elaborados alguns excertos da vida quotidiana francesa, nomeadamente o famoso fragmento da saída dos trabalhadores da fábrica Lumière e a chegada de um comboio (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895) que provocou, na audiência que assistia um sentimento de pânico ao verem o comboio aproximar-se em direcção à câmara (Hutchinson, 2016: np).

Em virtude do desenvolvimento de novas formas de captar imagem, que contribuiu para o crescimento da indústria cinematográfica, e que por sua vez se traduziu no surgimento de um grande número de produções cinematográficas, todas elas mudas, foi determinado o período do cinema mudo (1895 – 1927) que se estendeu até ao final da década de 1920. Neste período destaca-se o nome de D. W. Griffith e o seu filme *The Birth of a Nation* (1915) por ter sido um dos filmes com maior duração (para a época) e mais controverso, sendo que a sua mensagem principal se baseava na segregação racial, que era um assunto corrente da Era Progressiva (Olund, 2013). Segundo Willan (2013), o filme consagrou-se um sucesso comercial, mas a representação exposta de pessoas Afro-americanas ocasionou revoltas e manifestações nos Estados Unidos da América que

resultaram num despertar de consciência para assuntos como a representação e representação “defeituosa” de raças.

Com o despertar da Primeira Guerra Mundial, em pleno período do cinema mudo, muitos homens foram chamados para combater deixando os seus postos de trabalho para trás, o que obrigou a que muitas mulheres tivessem de ocupar esses mesmos lugares, nas mais diversas áreas (Férrandez, 2012; Gaines, 2004). No que diz respeito ao cinema, notou-se um crescimento de protagonistas femininas nos filmes. Foi-lhes atribuído o estatuto de heroínas e, por isso, constituíram um novo modelo de feminilidade pois deixaram de estar sujeitas a interpretar papéis puramente passivos, tornando-se capazes de assumir a responsabilidade total do papel que interpretavam durante todo o enredo (Chapman, 2014).

Na realidade, este contexto vivido na indústria cinematográfica emergente, reuniu uma audiência feminina significativa e segundo Chapman (2014), este aspecto não passou despercebido uma vez que se verificou economicamente significativa. De facto, muitos estúdios optaram por comercializar filmes destinados ao público jovem feminino e solteiro, exibindo as fantasias e desejos deste novo público.

Ainda neste período surgiram novas representações de outros géneros, para além do feminino, como é o caso da exposição das denominadas *Drag Queens*. A sua representação surgiu, pela primeira vez, numa curta-metragem feita por Alice Guy Blanché, com o nome *Les Résultats du féminisme* (1906). Este filme propõe uma realidade onde as mulheres estão no comando, usando um tipo de psicologia inversa para persuadir as mesmas a identificarem-se com os papéis sociais atribuídos aos homens e assim reagirem à sua subserviência (Zulueta, 2015).

Pouco tempo mais tarde, o número de filmes que apresentava personagens *drag* começou a crescer e, nos Estados Unidos da América, os filmes de Charlie Chaplin, onde este mesmo encarnava essas personagens, apareceram, atraindo atenções. Segundo Zulueta (2015), Chaplin tentava desafiar os códigos de normatividade estabelecidos, demonstrando uma crise de masculinidade existente, na altura, com gestos rápidos, cómicos, ansiosos e físicos.

Com a difusão da representação deste género no cinema, muitos outros filmes começaram a surgir fazendo parte deste ciclo de representação.

A homossexualidade, por sua vez, apareceu nos ecrãs num registo diferente do que tinha sido atribuído às exposição de personagens *Drags* uma vez que era considerado algo para se rir, ter compaixão ou rezear, como é referido no documentário *Celluloid Closet* (1995), que visa analisar a representação do género LGBT/Queers no cinema. Richard Dyer, um historiador cinematográfico, dá um exemplo, neste documentário, de um filme de Charlie Chaplin, *Behind the Screen* (1916), onde surge uma cena em que a personagem interpretada por Chaplin beija alguém que se parece com um homem e, embora ele saiba que se trata de uma mulher, uma outra personagem masculina aparece e ao deparar-se com aquela situação começa a agir de forma efeminada, como que a ridicularizar a situação, num jeito cómico, o que confere estereótipos na audiência que, ao ver aquela cena, assumia imediatamente o que aquela mímica efeminada queria transmitir. Acrescenta ainda que os filmes têm capacidade de instruir a sociedade no que diz respeito ao significado de se ser mulher ou homem, ou seja, o significado de ter sexualidade, da mesma forma que tem a capacidade de transmitir a forma como a sociedade via e vê a homossexualidade, os homossexuais.

Com o sufrágio feminino, no início da década de 1920, as mulheres começaram a adquirir um sentimento de revolta quanto ao seu estatuto submisso, e um dos exemplos desta revolta é previsto na moda uma vez que emergiu um novo tipo de vestuário, mais confortável, flexível, parecendo-se com os cortes de vestuário masculino (Zulueta, 2015). Esta nova visão foi transposta para o cinema e aclamada por muitos, como é o caso da personagem interpretada por Marie Prevost, no filme *Almost a Lady* (1926) que usava um fato com características masculinas, o que reforçou na audiência do pós-guerra uma sensação de confiança e independência, ainda que a ideia de que para se obter a igualdade de género, uma das principais pretensões das mulheres sufragistas, estas tinham de assumir uma identidade masculina (Zulueta, 2015). Neste caso, é possível identificar as diferenças de percepção em relação aos atributos femininos num homem e aos atributos masculinos numa mulher sendo que quando se tratava de homens com traços femininos, este aspecto era ridicularizado enquanto que o contrário transmitia ideias de emancipação. Já em 1930, com a introdução do cinema sonoro, a famosa personagem interpretada pela actriz Marlene Dietrich no filme *Marocco* (1930) ultrapassava os limites do género sendo que esta personagem usava roupas masculinas não com um objectivo cómico mas sim por opção, era ainda uma figura com desejos bissexuais.

Tanto o cinema português como outras empresas cinematográficas europeias, desenvolveram-se e moldaram-se a partir da indústria cinematográfica proveniente dos Estados Unidos da América, uma vez que era perceptível uma “...hegemonia esmagadora dos filmes norte-americanos nos mercados nacionais europeus.” (Baptista, 2009: np).

Com a guerra fazer parte do cenário mundial, o cinema, em muitos casos, converteu-se num método de propaganda e em Portugal, mesmo antes deste se introduzir no panorama bélico, foi produzido, em 1916, pelo Major Norton de Matos, um excerto de uma parada militar, que ficou conhecida como *O Milagre em Tancos*. Este excerto tratava-se de uma grande produção cinematográfica, onde os protagonistas da produção eram a população e os militares (Janeiro, 2013).

Segundo Tiago Baptista (2009), durante a década de 1920, várias produtoras contrataram realizadores franceses e italianos, investiram na construção de estúdios e na admissão dos atores de teatro mais reconhecidos da altura, optando por representar nos filmes o lado mais exótico e regional de Portugal, como forma de aliciar espectadores estrangeiros e emigrantes portugueses e de dinamizar o cinema português.

Durante os anos que se seguiram, os filmes produzidos e realizados em Portugal dispunham de um elemento comum, que os caracterizou de forma acentuada, a abordagem intensiva relacionada com a “questão nacional”, isto é, o enaltecimento dos valores nacionais, durante o período em que em Portugal se vivia sob o regime do Estado Novo e mesmo depois como forma de apresentar uma nova visão de Portugal (Baptista, 2009).

No que diz respeito, novamente, ao cinema americano, o final da Primeira Grande Guerra voltou a interferir no panorama da indústria cinematográfica, uma vez que o retorno a casa dos homens influenciou a participação intensiva da mulher no mercado de trabalho durante esse período. Particularmente na indústria cinematográfica, estas começaram a perder poder na indústria ao masculinizarem-se os estúdios e na conversão dos mesmos em grandes entidades com o apoio económico proveniente de Wall Street (Férrandez, 2012).

Em 1927 surge o filme *The Jazz Singer* de Alan Crosland, o primeiro filme falado, que marcou a transição do cinema mudo para o cinema sonoro. No fundo, este era um filme quase mudo, com alguns momentos de som sincronizados e um diálogo improvisado entre o protagonista e outras personagens, mas que revolucionou o cinema até aí conhecido resultando na crescente criação de filmes sonoros por todos os estúdios americanos, até ao fim do ano de 1929 (Juddery, 2010).

A partir daí o cinema mudo desgastou-se dando lugar ao “novo” cinema, ao cinema com som.

Charlie Chaplin, por exemplo, não se conformou com esta evolução do cinema e até 1940 continuou a produzir os seus filmes mudos, sendo este dos poucos realizadores do cinema mudo, cujo sucesso é significativo.

Da mesma forma que a introdução do som no cinema se apresenta como um marco importante na sua história, também a implementação do código Hays/*Production Code*, em 1934, se destacou. A sua origem remete para manifestações contra a violência explícita exibida nos filmes e a qualquer sugestão de carácter sexual, nos filmes sonoros. Foi criada, em 1933, uma organização católica denominada de *Legion of Decency* cujo objectivo era parar a propagação deste tipo de conteúdo nos filmes americanos. Os principais filmes afectados eram aqueles que abordavam a temática dos *gangsters* urbanos e os filmes de May West, uma actriz, considerada na altura, uma *sex symbol* do cinema americano (Denby, 2016)¹⁰.

Esta norma surgiu após o período de grande depressão vivido nos Estados Unidos da América, em 1929, onde muitas pessoas foram obrigadas a abandonar os seus empregos e a tornarem-se incapazes de sustentar a sua família. Segundo Lugowski (1999), durante este período muitos dos papéis de género estabelecidos pela sociedade não se encontravam segundo os seus conformes, abrindo espaço para que outros se manifestassem com mulheres “vestidas com calças” e homens com traços femininos que ameaçavam o domínio masculino.

Hollywood não teve alternativa se não cumprir com o código imposto, e por isso, produtores, realizadores e argumentistas foram obrigados a criar uma forma nova de expor as cenas com carácter sexual, sem o explicitar, tornando-as mais subliminares (Denby, 2016).

Coube a Joseph Breen, o responsável pela censura dos filmes americanos, durante duas décadas, a autoridade para mudar palavras, personalidades e até mesmo a própria história.

Durante a década de 1930, e considerando o contexto vivido na indústria cinematográfica, novas personagens foram introduzidas no cinema nomeadamente relacionadas com o género homossexual: *sissy*. Surgiu pouco antes da introdução do

¹⁰Denby, David. Revista *The New Yorker*: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/05/02/what-the-hays-code-did-for-women> (visitado a 25/03/2018)

código de Hays, era de carácter pejorativo e ridicularizava este género demonstrando-o com traços muito exagerados, dando-lhe uma apropriação cômica.

Segundo o documentário *The Celluloid Closet* (1995), esta nova personagem tinha a habilidade de fazer com que os homens se sentissem mais homens da mesma forma que permitia às mulheres sentirem-se mais mulheres, ocupando o espaço entre os dois géneros já que era considerado como não tendo sexualidade, e por isso, Hollywood permitiu a sua prosperidade na indústria cinematográfica.

Depois da implementação do código, verificou-se um grande esforço para eliminar tudo aquilo que não se conformasse com as regras impostas, nomeadamente as personagens homossexuais. No entanto esta exclusão não se verificou totalmente. Efectivamente, foi criada uma nova identidade para estas personagens, a de vilões, como se pode ver, por exemplo, no filme de Alfred Hitchcock, *The Rope* no final da década de 1940, cujas personagens principais são dois homens homossexuais, assassinos (*The Celluloid Closet*, 1995; Araújo, 2015).

Revela-se interessante o facto de, segundo o documentário *The Celluloid Closet* (1995), no que diz respeito às personagens femininas homossexuais, a censura não se mostrar tão exigente desde que estas fossem exibidas atrás das grades, ou seja, aprisionadas. No entanto também foi possível afirmar que, neste cenário escolhido para estas personagens, estas também fossem vistas como vilãs.

Nos anos que se seguiram e com o despoletar da Segunda Guerra Mundial, o cenário vivido durante a guerra anterior repetiu-se com a re-ocupação das mulheres nos postos de trabalho e os homens na frente de guerra. Com esta ocorrência, surgiu um novo tipo de cinema, o *film noir*, que surgiu para caracterizar os filmes de drama e crime em Hollywood, com três grandes influências: a literatura (obras alusivas ao elemento mistério, sombrio, entre outros), o expressionismo alemão (no que diz respeito aos recursos de iluminação) e a psicanálise (que auxiliou a construção das narrativas complexas), que contribuíram para as características atribuídas aos filmes deste período: a sensação de angústia, o suspense, o crime e a violência (Augusti, 2018).

É neste período e neste contexto do cinema *noir* que surge um novo tipo de personagem ligada ao género feminino, a *femme fatale*. Estas eram personagens caracterizadas pela independência, determinação, ambição, crueldade, inteligência que utilizavam a sedução a fim de persuadir as suas vítimas a cederem aos seus desejos, e por

isso consideradas demoníacas por muitos, com o objectivo combinado de influenciar as mulheres que, na altura tinham ocupado postos de trabalho, a retomar ao lar e as tarefas domésticas (Augusti, 2018; Jancovich, 2008; Lota, 2016).

De uma forma generalizada, as narrativas contidas nos filmes do género *noir*, seguiam um determinado registo, isto é, a de que a personagem do género masculino, no seu percurso, era apanhada num ambiente de corrupção, onde no decorrer da linha narrativa acabava por se encontrar com uma mulher cuja atracção mascarava uma ambição predatória que ao estimular o desejo na personagem masculina, o forçava a enganar e a assassinar alguém que por alguma razão tinha uma ligação com a mesma (Shillock, 2016).

De facto, com o surgimento deste novo tipo de personagem pode concluir-se que “... o *noir* tem relevante papel na valorização da mulher no cinema, já que até então nenhum outro género ou movimento a representava com tamanha evidência e importância (...) ainda que os papéis masculinos prevaleçam com maior destaque.” (Augusti, 2018: 76).

Este é um género cinematográfico capaz de exemplificar de forma clara a ideia de Mulvey (2009) no que diz respeito a exposição da mulher como objecto sexual, como condutora do espectáculo erótico já que segura o olhar, joga com ele em função do desejo masculino.

Em relação às personagens do género masculino, estas ficam marcadas pela forma como são facilmente influenciadas pelas personagens femininas, da mesma forma que acabam por ser subvalorizadas pelas mesmas em várias ocasiões como por exemplo quando são incapazes, neste caso dos filmes *noir*, de concluírem as suas investigações (tendo em consideração que a maior parte dos filmes deste género abordava a temática da espionagem, do mistério) (Shillock, 2016).

Um dos grandes pioneiros deste género foi John Huston, com o filme *The Maltese Falcon* (1941) e, segundo o historiador Richard Dyer (*The Celluloid Closet*, 1995), a personagem principal deste filme é homossexual, embora nunca seja revelado, ainda que na obra a sua homossexualidade seja um aspecto explícito. Tendo em consideração que durante este período ainda se fazia sentir com grande intensidade a imposição do Código de Hays, a ocultação das personagens homossexuais era uma obrigação, o que pode justificar, até certo ponto, a forma implícita como a homossexualidade é retratada neste filme, de forma prudente e tenuemente.

A partir da década de 1950, o cinema sofreu uma reestruturação tendo em conta que a televisão ganhava cada vez mais força, além de que começava também a entrar no lar, coisa que o cinema era incapaz de fazer, uma vez que tinha salas de espectáculo próprias. Desta forma o cinema, como forma de se sobrepor à televisão e ao seu sucesso, optou por generalizar o uso de cor nos filmes, aumentar os custos de produção, tratar de forma mais acentuada a obscenidade e tudo o que até à altura tinha sido restrito pelo código de Hays, o que resultou na vulgarização do cinema americano (Rossellini, 2015; Shillock, 2016).

Nesta altura a masculinidade ordenava, e por isso, o parecer homossexual era considerado tão negativo quanto o facto de o realmente ser, o que fez com que Hollywood se tornasse reticente na representação deste género exibindo-o de forma *infeliz, suicida e desesperada* (Sandler, 1995), enquanto que no Reino Unido surge, no ecrã, o considerado “herói” homossexual, Dirk Bogarde, que participou em diversos filmes, como é o caso de *Victim* (1961) de Basil Dearden, onde eram exibidas questões sobre a homossexualidade abertamente (*The Celluloid Closet*, 1995).

Com o despertar da Segunda Onda Feminista, tendo em consideração a vontade de estabelecer direitos igualitários para as mulheres, surgiram novas questões da teoria feminista em relação à representação do género feminino na indústria de Hollywood, principalmente em relação à posição da mulher nos filmes, uma vez que era considerada sempre como a outra e não como a personagem principal da narrativa, da mesma forma que eram previstas como objecto do *voyeurismo* masculino (Gubernikoff, 2009).

No final da década de 1960, e com o término do código de Hays, em 1968, a homossexualidade era representada de forma mais livre e aberta em filmes de grande produção como é o caso de *Midnight Cowboy* (1969, de John Schlesinger que ganhou o Óscar de Melhor Filme nesse mesmo ano) e *The Boys in the Band* (1970) de William Friedkin.

Segundo Laura Mulvey (2009), o estilo “mágico” de Hollywood surgiu, entre outros factores, da manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual, da capacidade de produção de uma sensação de separação e brincadeira da fantasia *voyeurista* da audiência. Ademais, segundo Hansen-Miller e Gill (2011), a presença de uma mulher atraente nos filmes contribui para tranquilizar a audiência da heterossexualidade do protagonista.

Tal como referido, a visibilidade da comunidade LGBT/*Queers*, no cinema, cresceu, principalmente a exposição de personagens homossexuais, no entanto e segundo Mart

Crowley, no documentário *The Celluloid Closet* (1995), a homossexualidade era considerada como uma doença mental, algo pejorativo e o simples facto de uma pessoa entrar num bar homossexual estava automaticamente sujeita a ser presa ou que o próprio espaço fosse invadido, pois existiam leis que limitavam os géneros que não se conformassem com a norma.

No início da década de 1980 detectou-se a subida exponencial do número de casos relacionados com o Vírus da Imunodeficiência Humana (HIV). Este foi um marco no percurso da comunidade LGBT/*Queers*, uma vez que depressa se cruzaram, sendo que esta doença se manifestou consideravelmente em homens homossexuais. Embora também se começasse a manifestar noutros grupos, este síndrome ficou, indubitavelmente, ligado à homossexualidade. Efectivamente, antes de ter a designação que hoje tem, começou por ser chamada de GRID (*gay-related immune deficiency*), ou seja uma imunodeficiência relacionada com a homossexualidade. Este foi um factor contribuinte para a marginalização da homossexualidade, tal como referido no capítulo anterior. Serviu também para ideia de que se tratava de um “castigo” para aqueles que não se enquadrassem nas normas estabelecidas pela sociedade. No cinema, as personagens homossexuais eram marcadas de forma negativa, como um perigo, retratadas como agressores (*The Celluloid Closet*, 1995).

É relevante perceber que dentro da homossexualidade existe uma diferenciação de sexo, ou seja, a forma como as mulheres homossexuais são percebidas é diferente da maneira como são vistas as personagens masculinas homossexuais. Segundo a escritora Susie Bright e a actriz Whoopi Goldberg, no documentário *The Celluloid Closet* (1995), existe um conforto no que diz respeito à nudez de uma mulher e à ligação que possa existir entre duas mulheres, o que pode até ser considerado como algo sensual, agradável e até erótico. De facto, as mulheres não o consideram como algo ameaçador e os homens até o podem achar estimulante, enquanto que o contrário, isto é, o contacto físico entre dois homens, para a generalidade da audiência masculina, já é encarado como uma fraqueza, característica esta directamente relacionada com a homossexualidade.

Previu-se um fortalecimento da masculinidade, tendo como base a hiper-masculinização do homem que se manteve de forma bastante séria, de onde surgiram nomes como Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Jean-Claude Van Damme e Chuck Norris, todos estes símbolos icónicos da hipermasculinidade (Araújo, 2015; Greven,

2009). Neste tipo de filmes (normalmente considerados como filmes de acção), o papel da mulher apresenta-se como aquele que se encontra em constante necessidade de ser salva pelo protagonista masculino (Geller, 2004).

Como se verificou ao longo do tempo, o cinema foi-se reestruturando graças a vários factores, como por exemplo questões político-sociais, e por isso, no final do século XX outros pontos urgiram em relação à representação de género. A masculinidade, no cinema, foi obrigada a exercer e a incorporar novas atitudes, novos comportamentos, novas dimensões, surgiu uma maior liberalização em relação à homossexualidade e um respeito pelo poder social da mulher na sociedade, ainda que se mantivesse uma identidade heterossexual incapaz de ser desafiada (Greven, 2009). Hoje, é verificável algumas destas novas abordagens quanto ao género masculino como é o caso da relevância do papel da paternidade, que pode ser considerado como uma característica ligada à noção do homem “ideal” (Hamad, 2011).

Na obra de Laura Mulvey (2009) a autora refere que o homem é incapaz de suportar o fardo de ser considerado como objecto sexual, sendo que as suas características atraentes não são de carácter erótico para o olhar, mas sim o mais perfeito, completo e poderoso ego criado no momento em que se reconhecem em frente a um espelho. Ademais, o espectador identifica-se com o protagonista, ou seja, projecta o seu vislumbre nessa mesma personagem para que o poder do protagonista masculino coincida com o poder que lhes é concedido do olhar. Esta ideia de Laura Mulvey (2009) pode estar relacionada com a ideia de Green (2010), quando refere que o cinema moderno é moldado em função do espectador masculino universal, e por isso é-lhe atribuído um discurso falocêntrico.

No entanto, hoje em dia, crê-se que esta noção de que o homem assume sempre o papel daquele que olha e nunca daquele que é olhado, já não se aplica de forma tão linear, posto que a dominância sexual masculina em relação à mulher como fonte de prazer visual, abre caminhos para que os espectadores masculinos sejam tão objectificados quanto as mulheres, uma vez que também os protagonistas masculinos se tornam agentes visuais, o que acontece de uma forma bastante generalizados nos filmes mais recentes¹¹ (Greven, 2009).

¹¹ Como é o caso do filme Thor (2011) de Kenneth Branagh, Crazy, Stupid, Love (2012), de Glenn Ficarra e John Requa ou Magic Mike XXL (2015), de Gregory Jacobs.

Retomando à ideia de Greven (2009) e ao desejo de Hollywood a uma mudança significativa, verifica-se, actualmente, um crescimento do número de personagens homossexuais nos filmes americanos, sendo representadas de uma maneira normalizada mas sempre dentro do preceito ideal e rígido capaz de reforçar a lógica de que a maioria se relaciona com a heterossexualidade e a minoria com a homossexualidade, o que por sua vez restringe o desejo homossexual a um grupo exclusivo e putativo de indivíduos (Dean, 2007; Greven, 2009; Harris, 2016). Harris (2016) refere ainda que durante os últimos vinte anos, e apesar das mudanças que se verificaram quanto à representação de personagens homossexuais e à diminuição da homofobia nos estúdios, a exposição continua a não ser justa, isto é, não se enquadra com o que as pessoas deste género esperariam encontrar representado nos ecrãs. Este aspecto deve-se, não só mas também, e de forma generalizada, ao facto de que estas personagens, para serem consideradas “normais” e “aceitáveis”, terem de se submeter a uma pressão que compense, de forma marcante, o estigma ligado à homossexualidade, obrigando-as a tornarem-se híper-idealizados nas restantes características. Este aspecto não aconteceria se este estigma não existisse e estas personagens pudessem ser representadas tendo como base a sua identidade sexual (Dean, 2007).

Em relação ao género feminino, Geller (2004) dá o exemplo de dois filmes, produzidos neste período, *Long Kiss Goodnight* (1996), de Renny Harlin e *Matrix* (1999), de Lilly Wachowski e Lana Wachowski, que demonstram duas personagens do sexo feminino cujas representações se diferem da generalidade. Refere-se a estas personagens como “mulheres fortes” (*tough chicks*) que recusam conformar-se com as expectativas de género, uma vez que são substituídas pelo considerado típico herói masculino. No que diz respeito à personagem Trinity (*Matrix*, 1999), Geller (2004) afirma que esta se caracteriza pela forma como desempenha o papel, tendo estas características masculinas, e que por sua vez podem dar origem a uma noção de androginia. Esta androginia referente a estas “mulheres fortes” tem a aptidão de contradizer as leis sociais uma vez que permitem novas formas de género e transgressões sexuais que acabam por ser celebradas na narrativa filmica.

É importante salientar, no entanto, que este estudo feito por Geller (2004) se refere a uma amostra pequena, não se podendo afirmar que se trata da representação geral das personagens femininas nos filmes de Hollywood neste período, pois tal como já foi referido no capítulo que aborda a representação de género nos media, a representação das

mulheres nos diversos meios mediáticos, quer no final da década de 1990, como nas que lhe seguiram, rege-se pela noção de “mulher ideal”, com as suas características ligadas à beleza e ao seu carácter apelativo/sexual, o que se liga, novamente, à ideia de Green (2010), acima mencionada.

Outro aspecto relevante, no que diz respeito ao género feminino, que foi corroborado por vários autores como Gilberg e Hines (2000), Marshall (2016) e Guo (2016)¹² é a idade como factor de exclusão, ou seja, à medida que a idade aumenta, torna-se mais difícil para as atrizes conseguirem papéis relevantes no cinema. Efectivamente,

“The film industry is youth-obsessed in general, but age is of particular consequence for female actors, who tend to burn brightest in their 20s. As they approach middle age, their careers dim, the number of available roles diminish, and they start to see themselves replaced by younger starlets.” (Guo, 2016: np)

Tal como se tem vindo a verificar ao longo dos anos, Hollywood é uma indústria maioritariamente composta por indivíduos do sexo masculino, quer dentro ou fora do grande ecrã.

Em formato de entrevista, a realizadora Karyn Kusama (Rybicky, 2009), afirma que o facto de uma mulher se assumir na indústria cinematográfica, sozinha, pode criar uma percepção de incompetência, partindo inicialmente do facto de se tratar de uma mulher. O autor refere ainda que não existe uma quantidade significativa de mulheres que consigam o que realmente querem ou precisam para que o seu filme seja produzido da maneira que desejam. Existe ainda a ideia de que uma mulher bem sucedida na indústria cinematográfica dificilmente subiu na carreira por mérito próprio, surgindo a questão ligada a este género de que se tenha envolvido sexualmente com alguém superior a ela e, por consequência, tenha conseguido chegar mais longe (Banks, 2011).

Esta escassez e pouco reconhecimento atribuído às mulheres na indústria cinematográfica, salvo raras exceções como Kathryn Bigelow, a única mulher a ganhar o Óscar de Melhor Realizadora até hoje, contribui para a negligência do sexo feminino neste meio (Schreiber, 2011).

¹²Guo, Jeff. Jornal *The Washington Post*: https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2016/09/19/these-charts-reveal-how-bad-the-film-industrys-sexism-is/?noredirect=on&utm_term=.a82d6a397d95 (visitado a 28/03/2018)

Em forma de conclusão, é possível admitir que a representação do género na indústria cinematográfica tem vindo a apresentar variações ao longo da história do cinema, quer dentro e fora do ecrã. Estas variações surgem, geralmente, como consequências de factores externos, como foi o caso das duas grandes guerras, a introdução da televisão nos lares, ou até mesmo o código de Hays, que contribuíram para uma indústria masculinizada, que por sua vez atribuíram também a grande parte das narrativas cinematográficas o discurso falocêntrico.

III. DESENHO METODOLÓGICO

1. Relação com a Investigação

Tal como referido anteriormente, esta dissertação visa estudar a representação de género nos filmes vencedores de Óscares nas categorias de Melhor Filme e Melhor Realizador no período entre 1996 e 2016.

Como forma de examinar a temática de género nos vinte e oito filmes que se inserem neste contexto específico, procedeu-se numa primeira instância, à visualização minuciosa dos seguintes filmes:

<i>Braveheart</i>	1995
<i>The English Patient</i>	1996
<i>Titanic</i>	1997
<i>Shakespeare in Love</i>	1998
<i>Saving Private Ryan</i>	1998
<i>American Beauty</i>	1999
<i>Gladiator</i>	2000
<i>Traffic</i>	2000
<i>A Beautiful Mind</i>	2001
<i>Chicago</i>	2002
<i>The Pianist</i>	2002
<i>Lord of The Rings: The Return of The King</i>	2003
<i>Million Dollar Baby</i>	2004
<i>Crash</i>	2004
<i>Brokeback Mountain</i>	2005
<i>The Departed</i>	2006
<i>No Country For Old Men</i>	2007
<i>Slumdog Millionaire</i>	2008
<i>The Hurt Locker</i>	2008
<i>The King's Speech</i>	2010
<i>The Artist</i>	2011
<i>Life of Pi</i>	2012
<i>Argo</i>	2012

<i>12 Years a Slave</i>	2013
<i>Gravity</i>	2013
<i>Birdman</i>	2014
<i>Spotlight</i>	2015
<i>The Revenant</i>	2015

Tabela 1. Filmes vencedores de Óscares nas categorias de Melhor Filme e Melhor Realizador no período entre 1996 e 2016.

Apoiada nessa observação, elaboraram-se duas grelhas, ambas tendo por base o método quantitativo. Relativamente à primeira grelha de observação, esta consistia em analisar quantos dos filmes estudados abordavam temáticas relacionadas com a comunidade LGBT/*Queers*, quantos filmes têm como personagem principal indivíduos do género feminino, masculino e LGBT/*Queers*. Esta grelha serviu para compreender, de forma geral, qual o género dominante nos filmes em questão a fim de tirar conclusões primárias em relação à representação de género nestes filmes, especificamente.

A partir do preenchimento da primeira grelha quantitativa, foi possível, numa fase posterior, completar a segunda grelha proposta que trata mais detalhadamente cada filme no que diz respeito ao número (aproximado) de personagens masculinas, femininas e LGBT/*Queers* em cada um dos filmes, de forma a compreender se existe ou não desigualdade na atribuição dos papéis conforme o género; quantas personagens, dependentemente do seu género, têm narrativa própria, isto é, a sua história dentro da narrativa; quais os atributos físicos das personagens masculinas, femininas e LGBT/*Queers*; classe social das personagens tendo em conta o seu género.

No fundo, o objectivo de ambas as grelhas de observação foi recolher dados que permitissem fundamentar este estudo, ao fazer uma análise quantitativa e mais meticulosa em relação a cada filme.

Para além destas duas grelhas de observação, aplicou-se, aos filmes em questão, o *Bechdel Test*, como forma de complementar a análise feita, bem como o *Vito Russo Test*.

O visionamento dos filmes, o preenchimento e aplicação de ambas as grelhas e a execução dos testes permitiu, como referido, um estudo meticoloso relativamente à representação de género nestes filmes, durante o período de vinte anos, o que por sua vez serviu como base essencial para responder à pergunta de partida deste estudo: De que

forma o género se encontra representado/apresentado, nos filmes vencedores de Óscares nas categorias de Melhor Filme e Melhor Realizador, no período entre 1996-2016?

2. Recolha de Dados

2.1. Grelhas de observação quantitativas

Uma das metodologias usadas nesta dissertação como forma de analisar estes filmes foi o método quantitativo, ou seja, uma observação onde se procedeu “...à recolha das informações, sem se dirigir aos sujeitos interessados mas ao sentido de observação.” (Quivy e Campenhoudt, 2013: 164). Como forma de o aplicar neste contexto, construíram-se duas grelhas de observação, aplicadas a cada um dos filmes visionados, com o intuito de recolher noções objectivas para desenvolver a análise.

A partir da primeira grelha de observação¹³, foi possível preencher a segunda grelha¹⁴ cujo objectivo foi averiguar quantas personagens principais masculinas, femininas e LGBT/*Queers* - são consideradas personagens LGBT/*Queer*, todas aquelas que se assumam como tal ou tenham algum tipo de comportamento ligado a este género - existem na totalidade dos filmes em estudo bem como quantos destes filmes têm personagens LGBT/*Queers* na sua narrativa Posteriormente, e com o auxílio da primeira grelha de observação apurou-se primeiramente o número de personagens femininas, o número de personagens masculinas e o número de personagens LGBT/*Queers*. Surgiu também uma intenção de compreender quantas das personagens femininas tinham uma narrativa própria, quantas personagens masculinas tinham a sua narrativa e quantas personagens LGBT/*Queers* tinham a sua própria narrativa, ou seja quantas das personagens contabilizadas tinham a sua história na narrativa e não eram apenas consideradas personagens secundárias.

Para além desta análise numérica, consideraram-se também os atributos físicos e psicológicos das personagens femininas, masculinas e LGBT/*Queers*.

Por fim, constatou-se a classe social das personagens femininas, masculinas e LGBT/*Queers*.

A análise dos dados recolhidos, a partir das grelhas de observação propostas, foi feita de forma individual a cada filme, já que também foi aplicada de forma exclusiva aos vinte e oito filmes, com o intuito de estudar a representação de género de forma mais objectiva, pelo seu carácter detalhado, para posteriormente ser possível constatar, de forma mais

¹³ Ver Anexo 1

¹⁴ Ver Anexo 2

generalizada, a forma como este grupo de filmes, e o período que os separa, representa o género no cinema.

2.2. *Bechdel Test* e *Vito Russo Test*

Como forma de complementar a análise feita a partir das grelhas de observação aplicadas a cada um dos filmes estudados nesta dissertação, foram ainda aplicados dois testes: *Bechdel Test* e o *Vito Russo Test*, sendo que o *Bechdel Test* foi empregado primeiramente.

Este teste, criado a partir de uma banda desenhada, denominada de *Dykes to Outch Out For*, da autora Allison Bechdel, em 1985, visa investigar a participação activa da mulher nos mais variados filmes¹⁵ (Sarkeesian, 2009: np). Para qualquer filme ser validado neste teste específico, tem de responder a três questões, sendo que a primeira é que tem de ter pelo menos duas personagens femininas, a segunda é que falem uma com a outra e a terceira é que a conversa que estabeleçam não seja sobre um homem.

Inspirado neste teste, surge o *Vito Russo Test*, elaborado pela Gay & Lesbian Alliance Against Defamation (GLAAD), em homenagem ao autor do livro *The Celluloid Closet*, cujo documentário, baseado no mesmo, foi mencionado num capítulo anterior. Este teste pretende analisar a representação das personagens LGBT/*Queers* na indústria cinematográfica, tendo também de concordar com três condições. A primeira condição é que o filme tem de conter uma personagem identificada como lésbica, homossexual, bissexual e/ou transgénero; a segunda é que as personagens não podem ser definidas somente pela sua identidade de género; a terceira é que as personagens LGBT/*Queers* identificadas sejam importantes na narrativa ao ponto de que se fossem removidas, a história sofreria um impacto¹⁶(GLAAD, nd; np).

No entanto, é importante referir que ambos os testes aplicados têm as suas limitações. O primeiro por analisar exclusivamente a presença da mulher no cinema e pela validação do filme depender da resposta às três condições propostas. Desta forma, surgem questões relacionadas com a própria representação do género feminino, já que a não concordância com pelo menos uma das instâncias do teste, falham automaticamente o filme, sem considerar efectivamente a representação das personagens femininas presentes na narrativa, individualmente.

¹⁵Sarkeesian, Anita: <https://feministfrequency.com/video/the-bechdel-test-for-women-in-movies/> (visitado a 25/03/2016)

¹⁶GLAAD: <https://www.glaad.org/sri/2014/vitorusso> (visitado a 25/03/2016)

A mesma limitação é aplicável ao Vito Russo Test mas para as personagens LGBT/*Queers*.

IV. APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DE DADOS

1. Análise e Interpretação de dados

O trabalho apresentado visa analisar de que forma é feita a representação de género nos filmes vencedores de Óscares nas categorias de Melhor Realizador e Melhor Filme no período entre 1996-2016. Este objecto de estudo foi definido tendo por base, numa primeira instância, o reconhecimento mundial desta entrega de prémios (Roberts, 2000).

A Academia de Artes e Ciências Cinematográficas foi fundada em 1927 e começou por se caracterizar como uma entidade preocupada com a imagem da indústria cinematográfica e com a sua função enquanto mediadora de ideias relacionadas com os procedimentos de produção e novas tecnologias.

Em 1929, depois de uma deliberação feita pela Academia para que se atribuisse um prémio meritório às produções cinematográficas, em doze categorias diferentes, realiza-se a primeira cerimónia de entrega de prémios, no Hotel Hollywood Roosevelt, que se revelou intimista e de curta duração.

Esta cerimónia começou por ser difundida nos Estados Unidos da América em 1953, e a partir de 1969 já era transmitida internacionalmente.

Referente às duas categorias escolhidas para este estudo, estas são as últimas a ser reveladas durante a cerimónia, ademais, não fazem distinção de sexo, como é o caso das categorias de Melhor Actriz, Melhor Actor, Melhor Actriz Secundária e Melhor Actor Secundário, podendo estes prémios serem atribuídos a qualquer realizador/realizadora, e ao considerado Melhor Filme.

A observação feita aos vinte e oito filmes em estudo nesta dissertação bem como o preenchimento das duas grelhas de observação permitiu analisar de forma objectiva a representação de género em cada um deles.

1.1. Análises específicas

A partir da observação dos filmes, procedeu-se ao preenchimento da primeira grelha de observação tendo em vista analisar, de uma forma mais geral, os vinte e oito filmes em estudo. Deste modo, foi possível admitir que apenas cinco filmes integram personagens do género LGBT/*Queers*, *Braveheart* (1995), *The English Patient* (1996), *American Beauty* (1999), *Brokeback Mountain* (2005) e *Spotlight* (2015).

No que diz respeito às personagens principais de cada um dos filmes, observou-se que apenas quatro filmes têm como personagem principal um indivíduo do género feminino, *Titanic* (1997), *Chicago* (2002), *Million Dollar Baby* (2004) e *Gravity* (2013), enquanto que foram contabilizados vinte e três filmes com personagens principais do género masculino, *Braveheart* (1995), *The English Patient* (1996), *Titanic* (1997), *Shakespeare in Love* (1998), *Saving Private Ryan* (1998), *American Beauty* (1999), *Gladiator* (2000), *Traffic* (2000), *A Beautiful Mind* (2001), *The Pianist* (2002), *The Lord of the Rings: The Return of the King* (2003), *The Departed* (2006), *No Country for Old Men* (2007), *Slumdog Millionaire* (2008), *The Hurt Locker* (2008), *The King's Speech* (2010), *The Artist* (2011), *Argo* (2012), *Life of Pi* (2012), *12 Years a Slave* (2013); *Birdman* (2014), *Spotlight* (2015) e *The Revenant* (2015). Quanto aos filmes cuja personagem principal seja do género LGBT/*Queers*, apenas se observou um, *Brokeback Mountain* (2005).

Durante o período estudado, 1996-2016, apenas uma realizadora do género feminino foi galardoada com o Óscar de Melhor Realizadora, Kathryn Bigelow, com o filme *The Hurt Locker* (2008), tendo sido entregue o mesmo prémio, nos restantes anos, a realizadores do género masculino.

Considerando o preenchimento da segunda grelha de observação, foi possível aferir, de forma mais detalhada, de que forma as personagens, conforme o seu género são representadas nestes vinte e oito filmes, individualmente.

***Braveheart* (1995), de Mel Gibson**

Braveheart (1995) venceu em 1996 os prémios de Melhor Realizador e Melhor filme. Este conta a história de William Wallace que, enquanto jovem, é obrigado a ir viver com o tio depois do assassinato do seu pai e irmão. Ao ir viver com o tio, William Wallace tem a

oportunidade de se tornar numa pessoa instruída, de facto, segundo Bordo (nd), Mel Gibson faz de Wallace um linguista influente, educado em latim, viajante e posteriormente capaz de usar o cérebro de forma estratégica no planeamento das suas batalhas.

Somente mais tarde tem a oportunidade de regressar à sua terra natal, onde acaba por se apaixonar por Murrion. Os dois decidem contrair matrimónio secretamente, uma vez que estava implementado o Direito da Primeira Noite, que permitia ao soberano feudal desvirginar a recém-casada. No entanto, no momento em que são descobertos, Murrion acaba por ser assassinada por um soldado inglês, o que faz despoletar em William Wallace uma sede de vingança, baseando-se no desejo pela libertação da Escócia, pela qual vai lutar até ao fim, criando um exército de camponeses dispostos a lutar pela sua causa e contra o Rei Edward I de Inglaterra, também conhecido como *Longshanks* (pernas altas).

A partir do preenchimento da grelha de observação, foi possível depreender que, no filme *Braveheart* (1995), o número de personagens femininas é relativamente pequeno, considerando que Murrion MacClannough, esposa de William Wallace e a Princesa Isabelle, esposa do Rei Edward II, são aquelas que têm um destaque mais significativo. Para além destas duas personagens, surgem também Nicollete, a aia da Rainha Isabelle e a Senhora MacClannough, mãe de Isabelle, sendo que as restantes figuras femininas presentes no filme não passam de personagens figurantes a quem não lhes é atribuído nome. Em relação às personagens masculinas, estas constituem um número bastante superior às personagens femininas, e embora muitas delas também se possam ser caracterizadas como figurantes, revela-se importante referir nomes como William Wallace, o protagonista da narrativa, Robert Bruce, futuro Rei da Escócia, Rei Edward I, Rei de Inglaterra, Hamish Campbell, Stephen e Campbell. Para além destas personagens identificadas, existem outras que embora lhes tenha sido atribuído nome têm uma presença escassa na narrativa como o tio de Wallace, Argyle Wallace, o seu pai, Malcolm e irmão, John.

Referente ao número de personagens LGBT/*Queers*, identificam-se duas: Príncipe Edward II e Phillip.

Destas personagens referidas, apenas a Princesa Isabelle tem uma narrativa própria, sendo que, embora Murrion tenha um papel importante na narrativa, a sua história é pouco conhecida estando sempre relacionada com a de Wallace, da mesma forma que a sua presença na narrativa se revela curta. Em relação às personagens masculinas com narrativa

própria, destaca-se William Wallace, Robert Bruce e o Rei Edward I. No que diz respeito às personagens LGBT/*Queers*, é possível afirmar que nenhuma destas personagens tem realmente uma narrativa própria, sendo consideradas personagens secundárias.

Referente aos atributos físicos das personagens femininas com maior destaque no filme, foi possível observar que tanto Murrion como Isabelle são mulheres magras, elegantes, com cabelo comprido castanho e jovens. Distinguem-se pela classe social e por isso na forma como se vestem, sendo que Murrion se veste de forma simples, enquanto que Isabelle se veste com vestidos vistosos e adornados.

Em relação às personagens masculinas, foi possível observar que a grande maioria das personagens masculinas se apresenta musculadas, altas, com a pele suja e envergando um *kilt*. Ainda assim, é relevante referir que William Wallace é representado como tendo o cabelo claro e comprido, sem barba e com os olhos claros. Quanto a Robert Bruce e Rei Edward, ambos pertencem a uma classe social superior tanto a Wallace como ao seu exército, e por isso apresentam-se, fisicamente, de forma mais cuidada, com os seus cabelos penteados (Robert com cabelo castanho e curto e Rei Edward com o cabelo branco e comprido), barba e roupas nobres. No entanto Rei Edward I é mais velho do que as restantes personagens masculinas.

Segundo Munroe (2000), de forma generalizada os homens representados neste filme simbolizam um ideal de masculinidade, difícil de ser atingido.

Embora as duas personagens LGBT/*Queers* não sejam personagens principais, é relevante descrever os seus atributos físicos no contexto desta dissertação. Assim, o Rei Edward II é um homem magro, cuja postura física revela alguma sensibilidade, com olhos claros, pele clara e luminosa, sem rugas, cabelo encaracolado e curto, sempre penteado. As suas vestes reflectem a sua classe social e o seu gosto pela moda, estando sempre adornadas. No que diz respeito a Phillip, este revela-se bastante semelhante a Edward II, já que também este tem o cabelo encaracolado e curto, também é magro, uma pele imaculada e enverga vestes nobres.

Quanto aos atributos psicológicos, pode-se afirmar que tanto Murrion como Isabelle são mulheres corajosas, a primeira por ser capaz de contrair matrimónio secretamente e ainda por tentar lutar pela sua sobrevivência no momento em que um dos soldados ingleses a tenta violar, e a segunda por apoiar William Wallace e a sua causa, passando-lhe informações pertinentes quanto aos ataques do exército inglês. A ideia de coragem que

estas mulheres transmitem nos seus papéis é corroborada por Bordo (nd), que para além de as considerar destemidas, também as considera rebeldes. O autor defende ainda que a noção de feminismo de Mel Gibson se baseia na imagem de que um indivíduo não precisa de ser homem/macho para ser considerado um homem “real”, efectivamente, o poder e o “músculo” feminino são características culturalmente actualmente aprovadas no avanço das lutas feministas.

Ainda assim, e apesar da coragem determinante de ambas as personagens, estas demonstram, em contrapartida, uma necessidade constante em serem salvas, sendo que Murrion é no momento em que é atacada pelo soldado inglês que a tenta violar, o que consequentemente potencia a ideologia da mulher enquanto objecto sexual, já que existe uma perseguição e aprisionamento de uma personagem do sexo feminino, cuja finalidade é o abuso sexual da mesma (Duncan, 2017). Quanto a Isabelle, a constante procura pela salvação reflecte-se no seu casamento infeliz com Edward e nas suas obrigações políticas, com as quais não concorda.

Ademais, ambas são apaixonadas por Wallace, demonstrando esse amor até ao fim. O que as distingue é o contexto onde vivem, sendo que Murrion se trata de uma mulher feliz com a vida que leva, enquanto que Isabelle é uma mulher infeliz, casada com um homem incapaz de a amar.

A personagem de William Wallace é caracterizada como sendo destemida, corajosa, vingativa, que luta pelo que acredita (independência da Escócia e a morte da sua esposa). É persistente e embora seja um homem simples, é particularmente educado devido à educação apoiada pelo tio. A estas características observadas e preenchidas na grelha de observação, acrescentam-se também o controlo emocional que a personagem demonstra ao longo da narrativa, a competitividade, como é demonstrado na cena onde William e Hamish preparam uma competição de lançamento de pedras, e de onde Wallace se consagra vencedor, a capacidade de correr riscos, a violência, a dominância, a popularidade entre as mulheres e ainda a procura pela conquista de *status*, ou seja, pela libertação da Escócia e ainda pelo facto de ser condecorado cavaleiro (Zeglin, 2016).

Quanto a Robert Bruce, este é um homem que embora tenha as suas crenças, acaba sempre por ser influenciado pelo pai que não o permite desempenhar o seu desejo de apoiar a luta de Wallace, somente com a morte do protagonista é que este se assume na luta pela independência da Escócia. Acaba por ser traído pelo pai, o que faz surgir nesta

personagem uma postura fria e rancorosa. Referente a Edward I, este é um homem rancoroso e vingativo, ainda que demonstre cobardia, já que é incapaz de tratar dos seus assuntos pessoalmente, arranjando sempre alguém que assuma essa posição para que se salvasse, sem se preocupar nas consequências dos seus actos; No caso de Hamish e Stephen, ambos demonstram ser amigos e soldados leais, ainda que se distingam no que diz respeito ao carácter, já que Hamish é um homem controlado, preocupado e Stephen é caracterizado pelo seu lado desequilibrado, ainda que seja capaz de acatar com as suas responsabilidades, fazendo dele um dos soldados mais próximos de Wallace. A personagem de Edward II é representada como sendo um homem fraco, frágil e delicado, cuja preocupação se centra particularmente na sua aparência e em actividades lúdicas e, embora casado com Isabelle, este acaba por ter outro parceiro, Phillip. No momento em que Phillip é assassinado por Edward I, o seu companheiro não se consegue impor, e não demonstra muitos sentimentos em relação à acção do pai.

Segundo Keller (1997), a personagem de Edward II surge como uma oposição clara à masculinidade tradicional, surgindo muitas vezes como alvo de chacota por vários elementos masculinos. O mesmo acontece com Philip, que quando se mostra disposto a participar com estratégias de guerra acaba por ser assassinado, reforçando a ideia de que este não está apto para intervir nesse tipo de assuntos.

A autora acrescenta ainda que Edward II é a personagem que mais se confronta com a figura de Wallace, visto que enquanto William Wallace se esforça para criar uma ligação e um compromisso com os seus homens bem como se encontra constantemente sujeito a traições, Edward ignora a sua mulher, mantém uma postura indiferente quando o seu amante é morto à sua frente e ainda tira proveito das traições sofridas por Wallace. Esta ideia evoca a imagem homossexual de que não podem existir sentimento e/ou afectividade entre homens homossexuais (Keller, 1997).

Explicitamente, no que diz respeito à classe social destas personagens, pode-se afirmar que Murrin é de uma classe social baixa enquanto que Isabelle é de uma classe social elevada (nobreza). William Wallace, Hamish e Stephen também pertencem a uma classe social baixa, em oposição a Robert Bruce e Edward I que pertencem a uma classe social alta. Quanto a Edward II, também este é de uma classe social alta, e Phillip pode ser inserido dentro da classe média/alta uma vez que o seu papel é de conselheiro de Edward II.

***The English Patient* (1996), de Anthony Minghella**

O segundo filme em estudo, *The English Patient* (1996), conta a história de um homem, Lászlo Almásy, que depois de sofrer um grande acidente fica irreconhecível com grandes queimaduras, ao qual lhe é atribuído a designação de “Paciente Inglês”. A sua debilitação força-o a ficar confinado a uma cama e aos cuidados de uma enfermeira, Hana, que exercia essas mesmas funções durante a Segunda Guerra Mundial. Ao longo do filme, em formato *flashback*, fica-se a conhecer a história de Almásy, a sua expedição em África e o seu amor proibido com Katharine. Este filme foi premiado nas duas categorias em estudo.

Das personagens femininas presentes na narrativa, apenas duas se distinguem: Katharine Clifton e Hana. Enquanto que o número de personagens masculinas podem ser contabilizadas como tendo um número superior a dez, distinguindo nomes como Lászlo Almásy, David Caravaggio, Geoffrey Clifton, Kip e Peter Madox. No que diz respeito às personagens *LGBT/Queers*, contabiliza-se uma, Bermann.

Considerando as personagens acima referidas, apenas Hana e Almásy possuem uma narrativa própria. Bermann, a única personagem *LGBT/Queer*, não possui a sua própria narrativa, sendo a sua actuação muito breve em comparação com as personagens acima mencionadas.

Referente aos atributos físicos das personagens femininas, foi possível observar que, no que diz respeito a Hana, esta é enfermeira, profissão que exerce até ao fim, é uma mulher simples mas cuidada, pele clara, olhos e cabelo curto castanhos e magra; Katharine, por sua vez, é uma mulher com o cabelo comprido loiro, olhos azuis, magra, bem-vestida e cuidada (maquilha-se, aparece sempre limpa). Quanto às personagens masculinas, Almásy, este é um homem alto, cabelo curto claro, olhos azuis, que embora se encontre grande parte da narrativa no deserto aparece sempre bem-vestido e limpo. A sua aparência física muda radicalmente depois de sofrer graves queimaduras que o deixam irreconhecível; Caravaggio é um homem que também sofre uma mudança do seu aspecto físico ao longo do filme, ainda que não seja tão acentuado, uma vez que, numa primeira instância, aparece como sendo um homem bem-vestido, cuidado, penteado, com cabelo curto castanho e olhos claros com uma estrutura magra, que acaba por contrastar com o seu aspecto físico, mais tarde, quando aparece com roupas pobres, sujas, e até a sua pele demonstra alguma

sujidade; Relativo à personagem de Geoffrey, este é marido de Katharine, é um homem sempre bem-vestido, cuidado, penteado, com cabelo curto castanho e olhos castanhos com uma estrutura magra; Por fim, Kip, um detonador de bombas de origem indiana, usa geralmente um turbante que, quando não o tem posto, é possível ver o seu cabelo comprido escuro, enverga sempre vestes militares e tem uma estrutura física forte, musculada. Em relação a Bermann, este é um dos companheiros de campo de Almásy, é um homem magro, cabelo curto e olhos escuros, que usa vestes parecidas as de Almásy, simples.

Relativo aos atributos psicológicos das personagens aqui mencionadas, compreendeu-se, a partir da observação feita que Hana é uma mulher determinada e profissional, que não abandona o seu trabalho independentemente das dificuldades que possam surgir, é paciente, responsável e atenciosa. Hana acaba por se apaixonar por Kip. A relação que é estabelecida entre Kip e Hana revela-se, do ponto de vista do estudo de género, bastante interessante, uma vez que, de um determinado ponto de vista, inverte os papéis tradicionais de género. Primeiramente, Hana, como já foi referido, apresenta-se como tendo o cabelo curto, enquanto que Kip tem um cabelo comprido. Ademais, Kip surge como objecto de observação de uma mulher, Hana, enquanto toma banho, através de uma janela, sem que ele se aperceba, fazendo desta personagem feminina, uma participante activa (Scheufele, 2008; Ty, 2000¹⁷).

Nesta mesma cena, Hana oferece um copo de azeite a Kip, reforçando a objectivação da personagem masculina, ainda que também possa ser visto como um sinal de emancipação da personagem feminina (Lowry, 2002; Scheufele, 2008) e também de cuidadora.

Katharine, por sua vez, é uma pessoa determinada e aventureira, que trai o marido, escondendo sempre, até ao fim, esta relação extraconjugal, o que resulta na sua morte. Esta traição de Katharine é explicada por Pilon (1997) por fazer nutrir em Katharine um sentimento muito mais forte por Almásy do que pelo marido bem como um sentimento de forte necessidade, traduzido, por exemplo, numa bofetada que esta dá a Almásy, da mesma forma que lhe aparece, pela primeira vez, vestida de branco, presenteando-se como a sua “verdadeira” esposa. O autor refere ainda que o amor entre estas duas personagens acaba por macular a ideia de Katharine em manter-se virgem espiritualmente, uma vez que esta personagem optou por se casar com um homem que era seu amigo de infância, ao invés de

¹⁷ Ty, Eleanor. <https://journals.lib.unb.ca/index.php/ifr/article/view/7654/8711> (visitado a 08/02/2017)

uma pessoa que lhe pudesse causar sofrimento, o que no fundo se revela numa escolha que rejeita a paixão, que a salvaguarde sentimentalmente.

Tanto Hana como Katharine são definidas como cuidadoras, atributo este ligado ao género feminino, como já foi referido anteriormente. Hana a partir da profissão que exerce, que à partida se baseia na ideia de cuidar, optando por ficar atrás, com Almásy, tomando conta dele até ao fim. Além disso, a sua postura com Kit também é de zeladora, tomando como exemplo a cena do banho já mencionada. Quanto a Katharine, é esta que conquista a confiança de Almásy, passando pela preocupação que sente com ele e com as suas necessidades, revelando este aspecto de cuidadora, mais explicitamente, na cena em que antes de se juntar a Almásy na banheira, o lava. Segundo Scheufele (2008), ambas as cenas e personagens se relacionam com o binómio água/fertilidade, como um sítio semelhante a um “oásis perdido” que está por ser descoberto, explorado e apropriado.

Almásy é um homem aventureiro e independente, mas é também uma pessoa muito reservada, que não se deixa influenciar. Esta observação é reforçada por Dawes (2009), que afirma que Almásy é um homem que marca uma certa distância, não só da própria equipa, como também de Geoffrey e, numa primeira instância, de Katharine, da mesma forma que se esforça por racionar os seus sorrisos e manter uma postura formal no que diz respeito a assuntos pessoais.

A partir do momento que floresce o romance entre este e Katharine, Almásy foca-se inteiramente nela, inclusive quando esta está a morrer tentando salvá-la, o que faz dele uma pessoa determinada e é com ela, e mais tarde com Hana, que esta personagem é capaz de partilhar as suas emoções. Esta mudança de atitude com Katharine é marcada no momento em que Almásy lhe pede os seus desenhos, e embora não renuncie a sua própria autoria, inclui Katharine na mesma. Neste momento, Katharine insere-se no círculo privado da personagem masculina, como co-autora das suas obras (Dawes, 2009).

A personagem de Caravaggio revela-se um burlão que passava informação ao inimigo durante a guerra. O consumo de drogas é um factor presente na sua vida e acaba por ficar sozinho e amargurado; Quanto a Geoffrey, este aparenta ser um homem carinhoso e simpático, mas, ao descobrir a traição de Katharine, transforma-se num homem vingativo, cuja sede de vingança resulta na sua morte e na da sua mulher; A personagem de Kip revela-se pacífica, simpática, carinhosa e atenciosa com Hana, ainda que acabe por se ir embora deixando-a para trás. Lowry (2002) e Scheufele (2008) caracterizam esta

personagem masculina como sendo um objecto de desejo exótico, remetendo esta ideia novamente para a cena em que este é observado por Hana, exibindo o seu peito nu e o seu cabelo comprido, que servem não só como forma de contemplação para Hana, mas também para a própria audiência.

Por fim, Bermann demonstra ser um homem atencioso e carinhoso para com o seu companheiro, da mesma forma que se apresenta como sendo um homem alegre e simpático. A sua orientação sexual é apenas revelada numa conversa que este tem com Almásy durante a expedição, onde lhe revela a sua homossexualidade, numa cena em que ambos estão dentro de um carro e é perceptível que Bermann alimenta Kamal, que se encontra na parte de cima do jipe, com pedaços de fruta e enquanto conduz diz a Almásy “How do you explain? To someone who’s never been here? Feelings which seem quite normal.” (*The English Patient*, 1996).

Scheufele (2008) relaciona esta cena com a passagem bíblica quando Adão trinca a maçã da Árvore do Bem e do Mal, visto que o que se sucede à cena de Bermann é um acidente, onde Kamal cai do jipe no momento em que se debruça para pedir mais fruta, e como resultado Bermann perde o controlo do carro, fazendo-os cair por uma duna.

Finalmente em relação à classe social de cada uma destas personagens analisadas, foi possível inserir Katherine, Almásy, Geoffrey e Caravaggio numa média/alta. No entanto é difícil perceber em que classe se insere as personagens Hana, Kip e Bermann uma vez que não se conhece o seu passado a não ser Hana é enfermeira militar, Bermann faz parte da mesma expedição de Almásy e Kip faz parte do corpo militar.

***Titanic* (1997), de James Cameron**

Em 1998, o filme *Titanic* (1997) consagra-se o vencedor dos Óscares de Melhor Filme e Melhor Realizador. Este conta a história de uma rapariga, Rose, de um rapaz, Jack, que embarcam no navio Titanic. Estas personagens desenvolvem ao longo do filme um romance proibido baseado na segregação de classes. No entanto, ambos lutam pelo seu amor até ao momento em que o navio se despenha contra um *iceberg*, que acaba por ditar o afundamento do navio e a vida de Jack. A narrativa é apresentada em formato de memória de Rose, que entretanto se encontra envelhecida, depois de terem sido encontrados registos da viagem do navio por uma equipa de investigação.

No que se refere ao filme *Titanic* (1997), foi possível contabilizar quatro personagens femininas e quatro personagens masculinas, Rose Bukater, Ruth Bukater, Molly Brown, Lizzy Calvert, Jack Dawson, Cal Hockley, Bill Paxton e Thomas Andrews. Não existem personagens LGBT/*Queers* e das personagens mencionadas, apenas Rose e Jack têm uma narrativa própria.

Analisando estas personagens relativamente aos atributos físicos, pode-se confirmar que no caso de Rose esta tem a pele e olhos claros, cabelo ruivo comprido, sempre penteado, apresenta-se sempre bem-vestida e arranjada e a sua estrutura física é a de uma mulher mais corpulenta que, segundo Lehman e Hunt (1999), não se enquadra no formato idealizado de beleza dos filmes contemporâneos de Hollywood.

Apenas anos mais tarde é que Rose se apresenta como uma mulher mais velha, mais debilitada, o que numa cultura onde a beleza é um atributo conferido às mulheres, como já foi referido anteriormente, a idade surge como inimiga (Lehman & Hunt, 1999).

Quanto a Ruth, mãe de Rose, é uma mulher mais velha, sempre cuidada e bem-vestida, com a pele clara e os olhos claros e com o cabelo sempre arranjado. Tanto Ruth como Rose são descritas como membros da elite Nordeste, da mesma forma que são identificadas como europeias pelos seus gestos formais, expressões faciais, vestes estilo cortês, fala refinada e pelas suas atitudes na esfera social (Oullette, 1999); Molly é uma mulher corpulenta, também sempre bem-vestida e cuidada, com olhos e pele clara; Quanto a Lizzy, neta de Rose, é uma mulher jovem, magra, com cabelo comprido e olhos claros que se veste de forma mais simples e contemporânea do que as restantes personagens uma vez que não faz parte da mesma geração.

No que diz respeito às personagens masculinas, foi possível observar que, no caso de Jack, este revela-se um rapaz bastante jovem, cabelo claro e olhos claros, magro e simples com vestes básicas; Cal Hockley, por sua vez, é um homem que se apresenta sempre penteado e bem-vestido, alto e bem constituído. Estas são personagens antagónicas quer em termos físicos, quer em termos psicológicos. A figura de Jack, que não pode ser considerada uma réplica do tipo de corpo masculino, que dominava o cinema americano nas décadas de 1980 e 1990, apresenta-se efeminado, com uma juventude marcada com características femininas e uma agilidade que o faz diferir de outros actores da época, enquanto que Cal está marcado por uma postura de uma masculinidade autoritária. Esta oposição entre as personagens reforça o binómio vilão/herói e faz exaltar a personagem

cujas características físicas diferem do herói masculino idealizado, permitindo que Cal seja o portador dos ideais masculinos (Chumo II, 1999; Lehman & Hunt, 1999; Munich & Spiegel, 1999; Roberts, 2000), ainda que, no fim, Jack acabe por morrer enquanto que Cal sobrevive. Esta representação de Jack faz dele uma fonte de prazer cinematográfico.

Bill faz parte de uma geração mais recente como Lizzy e apresenta-se como sendo um homem bem constituído, olhos claros e cabelo claro que enverga roupas simples; Finalmente Thomas é um homem mais velho, de olhos castanhos, sempre penteado e bem-vestido para a época em que se insere, da mesma forma que se encontra bem constituído.

Relativo aos atributos psicológicos das personagens acima referidas é possível admitir que Rose é uma pessoa infeliz com as obrigações que lhe são impostas não se inserindo no meio onde vive. Acaba por se revelar uma personagem interessada e opinativa, o que faz com que muitas vezes seja repreendida e incompreendida. É apenas com Jack que esta personagem é capaz de se expor de forma livre, de viver em liberdade e de ser feliz. A ideia de que Rose surge como sendo uma mulher culturalmente interessada e uma mulher do “futuro” é ratificada pelo autor Chumo II (1999), já que Rose leva consigo pinturas de Picasso, reconhecendo a sua qualidade, ainda que pouco conheça o artista e ainda tem interesse pela psicologia moderna, tendo estudado o trabalho de Freud, que usa para desvalorizar Mr. Ismay, que concebeu a ideia do Titanic. No entanto o seu *status* não lhe permite aprofundar as suas ideias, sendo que embora tenha a teoria, falta-lhe a vivência.

Rose apresenta-se ainda como uma mulher corajosa e confiante, primeiramente quando cospe na cara de Cal, ou quando salva Jack de se afogar ao lhe cortar as algemas que o prendiam ao navio, e também no momento em que se apresenta a Jack, sem roupa, para que este a desenhe, o que por sua vez, enfatiza a ideia de que esta personagem feminina não pode ser encarada com uma receptora passiva do olhar, visto que, embora seja o objecto erótico da cena, claramente tem controlo na situação, nomeadamente quando diz a Jack “I believe your are blushing, Mister Big Artiste” (*Titanic*, 1997), denotando uma reversão nos papéis de género (Munich & Spiegel, 1999). É importante ainda ressaltar que as atitudes corajosas de Rose são apenas exibidas na última parte da narrativa, estando esta personagem, geralmente, em constante necessidade de ser salva, fisicamente e psicologicamente.

Ruth é uma mulher interesseira, arrogante e superior que não suporta estar no mesmo contexto de pessoas que sejam de uma classe inferior à dela, reforçando constantemente a

ideia de uma linha que separa a classe alta das outras. Embora este pensamento seja constante e claro, é acentuado no momento em que o navio se está a afundar e os botes de salvamento começam a ficar lotados o que faz surgir em Ruth o desejo de que os barcos não sejam preenchidos com muita gente, mas a acima de tudo que sejam divididos por classe social para evitar constrangimentos (Oullette, 1999). É também uma personagem bastante distinta de Rose, mas muito semelhante a Cal, ou seja, é desinteressada culturalmente, crê que as universidades são lugares para as mulheres encontrarem maridos e não propriamente para se tornarem mais eruditas, o que acaba por enfatizar o pensamento corrente das mulheres naquela época, de que o casamento é o momento mais importante na vida de uma mulher, e que por a isso, esta tenha a obrigação de se esforçar e submeter a um bom marido que lhe providencie segurança económica (Bogarosh, 2008).

Molly, ao contrário de Ruth é uma mulher simpática, capaz de ajudar quem precisa. Distingue-se de outras mulheres da mesma classe-social por ser divorciada e com ideais modernos, fazendo de Molly e de Rose duas “mulheres do futuro”. Tal como Rose, também Molly é discriminada dentro da sua classe social, o que acentua ainda mais a sua conduta moderna bem como a disparidade existente da ideia da mulher estar cingida ao casamento e aos encargos que este lhe confere, descritos num capítulo anterior.

Finalmente Lizzy é uma rapariga atenciosa e meiga que se preocupa com o bem-estar da avó.

Relativo às personagens masculinas, Jack, é um jovem artista, aventureiro, sem grandes responsabilidades, alegre, que vive sempre na plenitude. Apaixona-se por Rose acabando por dar a sua própria vida em troca da dela. Esta é uma personagem caracterizada pelo seu lado artístico, pelo seu lado cultural, e por isso mesmo é o único capaz de chegar a Rose, o único capaz de a “salvar”, de uma vida sem amor. Este é um homem ligado à classe trabalhadora/homem da terra, capaz de despertar a sexualidade adormecida de Rose exactamente por ser um homem mais ligado ao corpo do que à mente (Bogarosh, 2008; Lehman & Hunt, 1999). Esta representação enquanto artista é o que insere Jack num campo mais feminino, com características gentis e meigas, uma versão diferente de masculinidade que lhe confere legitimidade na narrativa, ao contrário de Cal.

Cal é muito diferente de Jack uma vez que é uma pessoa imponente, arrogante, egoísta, covarde e ao mesmo tempo agressivo principalmente com Jack e Rose. Tal como Ruth apresenta uma postura desinteressada quanto à arte. Ademais, demonstra uma atitude

possessiva quanto a Rose, trata-a como uma esposa tradicional, escolhe as suas refeições e numa cena em que ambos se encontram sozinhos a tomar o pequeno-almoço, diz-lhe que esperava que Rose tivesse ido ao seu encontro na noite passada, finalizando num tom agressivo “You are my wife...in practice if not yet by law. So you will honor me, as a wife is required to honor her husband.” (*Titanic*, 1997) (Chumo II, 1999; Munich & Spiegel, 1999; Oullette, 1999).

Cal é um homem que, embora pertença à alta sociedade, não é milionário por conta própria mas sim um herdeiro avantajado. É ainda snobe e misógino, demonstrando-o numa cena onde este se apercebe que Rose está infeliz e a sua solução é presentear-lhe com uma jóia muito valiosa, que mais uma vez demonstra a sua pretensão abusiva, principalmente no momento que se torna agressivo e lhe bate ou quando a tenta matar por descobrir que Rose está apaixonada por Jack (Lehman & Hunt, 1999; Oullette, 1999).

Quanto a Bill, este é um homem que se insere num contexto completamente distinto dos demais, assim como Lizzy, revelando-se uma pessoa determinada e ambiciosa, que acaba por se comover com a história de Rose; Thomas é um homem inteligente e simpático, do mesmo modo que se revela uma pessoa compreensiva para com Rose. Acaba por se afundar com o navio, não o querendo abandonar já que se sente culpado pelo acidente.

É relevante referir que neste filme o navio é sempre referido no género feminino, como “ela”, ainda que a palavra navio seja masculino. Esta noção reforça a ligação entre o navio e Rose. Ainda assim, é-lhe também atribuído este carácter feminino uma vez que foi construído por homens que investiram muito orgulho e ego na sua criação (Lehman & Hunt, 1999; Roberts, 2008).

A classe social é um aspecto bastante marcante nesta narrativa e claramente é um factor decisivo na distinção das personagens. Assim, é possível admitir que as personagens que fazem parte de uma classe alta são Rose, Cal, Ruth, Molly e Thomas, enquanto que Jack está marcado por fazer parte de uma classe social baixa. Quanto a Bill e a Lizzy, estes inserem-se numa classe social média.

***Shakespeare in Love* (1998), de John Madden**

O filme *Shakespeare in Love* (1998) foi nomeado como vencedor do Óscar de Melhor filme em 1999 e narra a história do jovem William Shakespeare cuja missão é escrever uma peça de teatro, mas a falta de inspiração leva-o numa busca incessante por uma musa que o ajude a concluir a peça. Ao conhecer Viola De Lesseps, acaba por se apaixonar e descobre que também esta tem uma enorme paixão pelo teatro, que a obriga a vestir-se de homem para fazer parte de uma peça escrita por Shakespeare.

Neste filme contabilizaram-se três personagens femininas, Viola De Lesseps, Rainha Elizabeth I e “The Nurse”. Já o número de personagens masculinas é superior, salientando William Shakespeare, Lord Wessex, Philip Henslowe, Hugh Fennyman e Ned Alleyn. Não foram, no entanto, contabilizadas quaisquer personagens LGBT/*Queers*.

Das personagens referidas, apenas Viola e William Shakespeare têm a sua própria narrativa.

A partir da análise feita relativa aos atributos físicos das personagens, pode-se constatar que Viola é uma mulher alta e magra, com cabelo comprido loiro e olhos castanhos. Normalmente enverga vestidos compridos e trabalhados que só troca quando tem de se mascarar de homem para fazer parte da peça de teatro; A Rainha Elizabeth é uma mulher mais velha, roliça, com olhos claros, apresenta-se sempre bem-vestida e penteada; Quanto a “Nurse”, tal como o nome que lhe é atribuído, veste-se de forma mais simples do que Viola e sempre com o cabelo coberto. É mais velha e tem os olhos claros; William Shakespeare é um homem bonito, cabelo castanho curto, olhos claros e bem constituído. Veste-se com roupas típicas da altura em que a narrativa toma lugar e usa um brinco; Lord Wessex é um homem bem constituído, cabelo castanho curto e penteado, barba, olhos castanhos e bem-vestido, usando em muitas cenas um brinco numa das orelhas; Relativo a Philip, este é um homem mais velho, cabelo um pouco mais comprido e grisalho, barba e olhos claros. Veste-se de forma mais descontraída e pouco cuidada; Hugh é um homem também mais velho, com cabelo curto grisalho e barba, olhos castanhos e bem constituído. Ao contrário de Philip é um homem que se apresenta de forma cuidada na forma de vestir; Por fim Ned é um homem alto, corpulento, com cabelo castanho curto e olhos castanhos e barba, que se apresenta sempre com vestes aprimoradas.

No que diz respeito aos atributos psicológicos destas personagens, a análise feita permitiu perceber que Viola é uma mulher corajosa, ambiciosa, apaixonada mas pouco independente que acaba por assumir as suas responsabilidades ainda que estas não coincidam com as suas expectativas, tem de se conformar com os ideais associados tanto ao seu género quanto ao seu estatuto. No período em que o filme se contextualiza, o teatro era uma actividade masculina, as personagens femininas das peças eram encarnadas por homens ou rapazes caracterizados para tal, pelo que as mulheres não tinham lugar para actuar (Fleck & Hanssen, 2016). É esta proibição que força Viola a vestir-se de homem para poder concretizar um dos seus grandes desejos, acabando por se revelar numa excelente artista. Esta acção expõe uma experiência que coloca de lado as noções normativas de classe, género e sexo, a favor do desejo de desempenhar o seu papel na peça (Nicholls, 2002), ainda que, exactamente pelo facto de se ter de mascarar, este desejo não se satisfaça na sua plenitude.

A Rainha Elizabeth já se trata de uma pessoa exigente, difícil de satisfazer, mas que compreende o ponto de vista de Viola e a sua vontade de ser uma pessoa independente ainda que nunca quebre o modelo pelo qual tem de viver. Esta ligação que se estabelece entre elas tem por base, primeiramente pelo simples facto de ambas não poderem escolher livremente com quem casar, estando “aprisionadas” a contractos e a decisões de outrem, e também quando descobre a presença de Viola na peça de teatro, a Rainha mostra-se sensível à situação, defende-a assemelhando-a a um homem, no sentido em que se demonstra extraordinária. Ambas as personagens são obrigadas a abdicar da sua liberdade enquanto indivíduo e enquanto mulher (Nichols, 1999-2000; Nicholls, 2002).

Quanto a “Nurse” é uma pessoa meiga, atenciosa em relação a Viola, ainda que seja uma pessoa consciente dos perigos.

William Shakespeare, por sua vez, revela-se um homem inteligente e criativo tendo em conta a sua profissão, da mesma forma que compreende que o amor que sente por Viola não pode ser concretizado de forma plena, acabando por fazer dela a sua musa inspiradora. Há um momento em que se tenta descartar de uma situação perigosa, culpando outra pessoa que acaba por ter um fim trágico, o que faz dele um pouco covarde; Lorde Wessex é a personagem antagónica em relação a Shakespeare uma vez que é representado como sendo interesseiro e obediente, da mesma forma que não se esforça por ser simpático. A sua luta por Viola baseia-se no facto de esta ser um bem adquirido e não uma pessoa por

quem sente realmente amor; Referente a Philip este é um homem melindroso e desesperado por manter o seu teatro de pé, que também se mantém dependente de outras pessoas para se sustentar; Hugh, como sendo o cobrador, é uma pessoa determinada e assustadora, que ao mesmo tempo nutre uma paixão pelo teatro e quando é convidado a fazer parte da peça acaba por se revelar vulnerável e tímido. Por último, Ned, é um actor independente e convencido que actua sempre de forma superior.

Segundo a autora Sujata Iyengar (2001), a actuação final da peça escrita por William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, acaba por se revelar o clímax do filme, onde os dois protagonistas são posicionados firmemente nos seus respectivos papéis heterossexuais (William como Romeu e Viola como Julieta), graças às forças aparentemente inevitáveis da diferença de sexos, uma vez que esta acção surge como consequência da falta de voz do artista masculino que interpretaria a personagem de Julieta.

Considerando a classe social em que cada uma destas personagens se insere, foi possível associar Viola, Rainha Elizabeth I e Lorde Wessex a uma classe social alta enquanto que Shakespeare, e Philip já pertencem a uma classe social baixa. Já “Nurse” e Hugh, ainda que sejam personagens completamente distintas podem fazer parte de uma classe social média, média/baixa.

Saving Private Ryan (1998), de Steven Spielberg

Na categoria de Melhor Realizador, ainda em 1999, o filme *Saving Private Ryan* (1998) consagrou-se vencedor.

Tendo em conta o contexto em que a narrativa se insere, conseguiu-se apurar que a única personagem feminina presente no filme é Mrs. Ryan cuja presença é bastante limitada, não tendo sequer uma única fala. Relativo às personagens masculinas estas são contabilizadas com um número bastante superior, sendo relevante distinguir John Miller, Ryan, Upham, Mellish e Jackson, sendo que as únicas personagens com narrativa própria são John Miller e Ryan.

No que diz respeito aos atributos físicos das personagens foi possível observar que de uma forma geral todas as personagens masculinas possuem características semelhantes, nomeadamente na sua constituição, sendo que se apresentam bem constituídos e altos, à

excepção de Upham que se revela magro, e todos se vestem com um uniforme militar. Apenas Ryan e Jackson têm o cabelo claro.

Ryan surge, numa fase posterior mais envelhecido, já com alguma idade, cabelo grisalho, mais gordo e roupas comuns;

Quanto aos atributos psicológicos das personagens é possível constatar que no caso de Miller este revela-se uma pessoa corajosa, íntegra e obediente querendo sempre agir de acordo com as regras, é um líder nato, ainda que demonstre uma faceta reservada quanto ao seu passado. Segundo Linville (2004) e Owen (2002), Miller relacionam este indivíduo com o ideal masculino, ainda que incorpore alguns traços femininos convencionais, como é o caso da cena em que incita Ryan a receber o sacrifício da equipa, da mesma forma que critica as instituições do poder masculino e pela forma como se relaciona com o seu grupo de soldados no que diz respeito à tentativa de rebelião contra a missão, o que lhe concede uma configuração inovadoramente ideológica da masculinidade nos filmes de combate, que por isso mesmo se diferencia dos restantes companheiros de equipa.

Miller é igualmente consciente da inépcia das hierarquias do comando militar americano e mantém-se perseverante quanto à ordem social e ao seu papel enquanto soldado. Somente quando se sente receoso, sobrecarregado e fatigado é que chora de pura exaustão e sofrimento (Owen, 2002) e como qualquer indivíduo que experienciou a guerra e a destruição proveniente da mesma, fica com marcas físicas e psicológicas como tremer das mãos das muitas batalhas e do facto de testemunhar várias mortes, principalmente dos noventa e quatro homens mortos que estavam sob o seu comando (Auster, 2002), o que demonstra fragilidades nesta personagem, um carácter humano, que não é previsto, por exemplo, n filme *Braveheart* (1995), com a personagem principal que se encontra em constante batalha.

Ryan é determinado e ciente das suas responsabilidades e no momento em que a equipa de salvamento o encontra este não quer ser afastado do conflito, querendo lutar até ao fim, pelo que acha estar certo. Quando se apresenta num período mais envelhecido relembra Miller por quem sente uma enorme gratidão. No final da batalha, Ryan apresenta-se traumatizado e incapacitado, o que faz surgir a ideia de que também é um homem com características femininas (Gates, 2005; Linville, 2004; Owen, 2002).

Upham, no seu caso, é um jovem medroso e covarde, que ao contrário de Ryan, não quer fazer parte da guerra. Este medo que o consome não o deixa agir, o que acaba por

resultar na morte de um dos seus companheiros, mas ao mesmo tempo este desfecho acaba por despertar uma raiva e uma determinação que o faz matar o soldado alemão que assassinou Miller, e é nesse momento que, segundo Auster (2002), Kiliçarslan (2009) e Linville (2004), este soldado se transforma num homem, ou seja, que adquire a noção de masculinidade que até então era desconhecida e substituída pela feminilidade; Mellish é judeu, o que faz com que seja um soldado a lutar pela sua causa, fazendo denotar alguma repulsa pelo exército alemão, também é corajoso e determinado. Acaba por morrer no momento em que Uphman não é capaz de libertar de um soldado alemão; Jackson é um homem focado, religioso, lutador e determinado. Distingue-se dos demais por não participar nas conversas de carácter sexual dos seus companheiros.

Após a luta constante da equipa para localizar Ryan, considerando todos os momentos e implicações da missão, o seu desfecho é a morte, o que para Kiliçarslan (2009), de uma perspectiva ideológica, é necessário para que os sobreviventes se transformem, como acontece com Ryan. Efectivamente, para os soldados, estas as suas acções são necessárias tendo em vista uma boa vida, e por isso, são associados às noções transcendentais de heroísmo e violência, no fundo enfatizando a forma como os homens são esperados enquanto soldados, lutando, mantendo sempre que possível uma faceta corajosa (Kosut, 2012; McDonald, 2015).

A questão que surge quanto à classe social de cada personagem revelou-se difícil uma vez que não conhecemos bem o passado destas personagens, ou o contexto em que viviam antes da guerra, a não ser John Miller que era professor e por isso poderia pertencer a uma classe social média.

***American Beauty* (1999), de Sam Mendes**

O vencedor na categoria de Melhor Filme e Melhor Realizador em 2000 foi o filme *American Beauty* (1999). Este conta a história de um homem, Lester Burnham, um homem oprimido, que ao se sentir atraído por Angela, a melhor amiga da sua filha, o leva a mudar o rumo da sua vida, a recuperar uma juventude há muito perdida.

De acordo com a observação feita, foram contabilizadas quatro personagens femininas, Carolyn Burnham, Jane Burnham, Angela Hayes e Barbara Fitts e três personagens masculinas, Lester Burnham, Ricky Fitts e Buddy Kane. Quanto às personagens

LGBT/*Queers*, surgem, evidenciados, Jim Olmeyer e Jim Berkley. Há no entanto mais uma personagem relevante nesta narrativa, Frank Fitts que só demonstra ter interesse romântico por pessoas do mesmo sexo no final do filme, mas que é considerado como sendo uma personagem LGBT/*Queers*.

Referente aos atributos físicos das personagens acima mencionadas foi possível averiguar que Carolyn usa cabelo curto, loiro e sempre arranjado, olhos claros, sempre maquiada, magra e bem-vestida; Jane, pelo contrário tem o cabelo comprido, castanho, normalmente apanhado, olhos claros, não é propriamente magra como a mãe, mas também não é roliça, as suas roupas são largas, sem forma; Angela é uma rapariga loira, cabelo comprido, olhos claros, maquiada, magra que se tenta vestir sempre com roupas ousadas, que demonstrem o seu corpo definitivamente; Barbara é uma mulher que aparenta ser mais velha devido ao seu cabelo comprido mas já esbranquiçado, tem os olhos castanhos e é magra mas a sua postura define-a como tendo sempre um ar cansado e gasto.

Em relação às personagens masculinas, Lester é um homem que sofre uma transformação física ao longo da narrativa, começando por ser um homem mais envelhecido, cabelo penteado castanho, que usa roupas mais cuidadas, passando para ser um homem “mais jovem”, musculado, despreocupado quanto à roupa e ao cabelo, tendo um ar mais desportivo; Ricky é jovem, tem o cabelo curto escuro e olhos claros, magro e veste-se comumente; Buddy é um homem com cabelo curto e grisalho, olhos claros, alto e bem-constituído, que se veste normalmente com um fato. Quanto aos dois Jim, que acabam por ser personagens bastantes semelhantes a nível físico, ambos têm o cabelo castanho curto, são altos, bem-constituídos que até na forma de vestir se assemelham, num momento aparecem os dois de fato e num momento posterior com roupas desportivas (calções e camisolas sem mangas); Frank já se revela um homem mais velho, cabelo curto grisalho, olhos castanhos, não é muito alto mas tem um corpo musculado, e veste-se de forma comum.

A nível psicológico, Carolyn é uma mulher ambiciosa, autocrítica, da mesma forma que é auto-motivacional, nervosa e com uma tendência para se vitimizar em várias circunstâncias. O dramatismo de Carolyn resume-se num desequilíbrio mental que a faz auto-mutilar-se e insultar-se quando é incapaz de vender uma casa e na insensibilidade que tem para com Jane, menosprezando-a, e com Lester, ao traí-lo com outro homem ou ao rejeitar o marido a favor de um objecto material, um sofá. Esta personagem é encarada

como a administradora e zeladora da casa, com o seu esforço focado em manter uma estrutura disciplinar e uma aparência externa perfeita (O’Gorman, 2004). No entanto, o seu desequilíbrio psicológico enfatiza, no fundo, a noção preconceituosa da mulher enquanto responsável por mais do que uma área de actuação, ou seja, enquanto cuidadora do lar e enquanto profissional, não conseguindo desempenhar nenhuma dessas funções eficazmente.

Jane é uma rapariga confusa, zangada e irónica. Sente-se sozinha e negligenciada pelos pais, o que faz surgir nesta personagem um sentimento de revolta; Angela, por sua vez, é uma rapariga convencida que primeiramente se mostra muito confiante e segura de si mesma, mas que no final aparece como sendo uma rapariga tímida e insegura. Também pode ser considerada sedutora e exibicionista, cujo grande receio é ser considerada uma rapariga comum. Durante a grande parte da narrativa, esta mostra-se como objecto sexual, ou até como predadora sexual, em certas ocasiões (McKittrick, 2001); Barbara, pelo pouco que ficamos a conhecer desta personagem, é possível determinar que se trata de uma mulher ausente, calada, com algum distúrbio psicológico. Em relação às personagens masculinas foi possível analisar que Lester começa por ser representado como um homem deprimido, carente, infeliz, desconsiderado pelos que o rodeiam e aprisionado à vida infeliz que leva. Este sentimento de aprisionamento pode ser observado, por exemplo, na em cena em que a sua mulher Carolyn está no jardim a conversar com os vizinhos enquanto Lester observa tudo pela janela, por entre cortinados, enfatizando a ideia de prisão (Weeks, 2015). No entanto, depois de se despedir e decidir mudar, passa a ser uma pessoa confiante, despreocupada, jovem, calma mas sempre respeitadora, surgindo como uma personagem antagónica da que até então era conhecida. Hausmann (2004) afirma um comportamento regressivo desta personagem. Esta “acorda” de uma dormência constante em que vivia, para deixar de ser o marido inútil, fragilizado pela sua mulher, o que consequentemente restaura a sua masculinidade, ainda que este aspecto seja negativo na medida em que o torna inabilidoso enquanto figura paternal para com Jane.

Considerando uma das cenas finais do filme, onde Lester finalmente tem a oportunidade de se envolver com Angela, esta revela que é sexualmente inexperiente, o que faz com que Lester recuse o envolvimento, e como consequência se estabeleça um crescimento pessoal e íntimo em relação à sua autonomia, num mundo saturado de desejo, da mesma forma que demonstra uma tolerância liberal para com os seus vizinhos

homossexuais (Weeks, 2015). É neste momento que Lester é capaz de assumir um tipo de figura paternal, não com Jane, mas com Angela, oferecendo-lhe compreensão e respeito.

Ricky é um rapaz reservado e interessado. Tem receio do pai porque este lhe bate mas admite não o odeia e é uma pessoa calma; Buddy é um homem confiante, seguro, convencido e ambicioso; Frank é uma pessoa muito conservadora, desconfiada, confusa, antipática e controladora. É incapaz de admitir a sua homossexualidade e por isso revela-se um homem homofóbico. Como se sente reprimido, acaba por descarregar a sua raiva no filho e mais tarde em Lester, depois de ser rejeitado por este. Esta atitude agressiva e violenta para com o filho é prevista por Hausmann (2004) e McKittrick (2001) como um investimento erótico não reconhecido no próprio filho da mesma forma que surge para mascarar a masculinidade heterossexual na qual Frank se refugia. Esta masculinidade heteronormativa serve como um esforço para apoiar a aparente e inviolável heterossexualidade, protegendo-se a si de ser relacionado com a mulher (enquanto género) e ao género homossexual. Esta é uma figura arquetípica da homossexualidade reprimida, ou seja, esta personagem constrói uma máscara impenetrável da masculinidade heterossexual, passando até por ser um homem com ideais homofóbicos.

Relativo à classe social destas personagens, pode-se admitir que todas elas se inserem numa classe social média, ainda que surjam diferenças no estilo de vida destas personagens.

***Gladiator* (2000), de Ridley Scott**

Em 2001, o filme *Gladiator* (2000), arrecadou o Óscar de Melhor Filme. Este narra a história do General Maximus, que, após ser traído por Commodus, que mata o seu próprio pai para subir ao trono e escraviza Maximus, se torna num Gladiador. É enquanto Gladiador que esta personagem se distingue e consegue vingar a sua família e o antigo Imperador.

Este filme contextualiza-se na Roma antiga, a cidade do poder, da intriga, da crueldade, da luxúria, símbolo da sublimidade e da corrupção.

Após a observação do filme, concluiu-se que o número de personagens femininas resume-se a uma, Lucilla, enquanto que o número de personagens masculinas é superior destacando as seguintes: Maximus, Commodus, Proximo, Juba, Marcus Aurelius e

Gracchus. Não existem personagens LGBT/*Queers* e destas personagens mencionadas apenas Maximus e Commodus têm a sua própria narrativa.

Em relação à personagem de Lucilla e aos seus atributos físicos, analisou-se que se trata de uma mulher magra, cabelo comprido claro e olhos claros, apresenta-se sempre com vestidos compridos adornados. Relativo aos atributos físicos das personagens masculinas analisou-se que Maximus é um homem com cabelo curto e escuro, olhos claros, bem constituído que enverga vestes típicas de gladiador; Commodus é um homem com cabelo castanho e curto, olhos claros, menos musculado que Maximus, ou seja, com uma estrutura mais magra e veste-se sempre com roupa nobre, esforçando-se para andar sempre bem arranjado; Proximo é um homem mais velho com cabelo branco mais comprido e barba branca também esta mais comprida, tem os olhos azuis e a sua estrutura física é a de homem mais roliço cujas vestes são relativamente boas; Juba é um gladiador, negro, bem-definido, tem os olhos escuros e é careca. As suas roupas são similares as de Maximus; Marcus Aurelius, cuja presença na narrativa é limitada, é um homem mais velho, com cabelo e barba branca comprida, olhos claros e vestes de imperador; Gracchus é também um homem mais velho com cabelo branco curto e barba branca, magro e enverga vestes ricas.

No que diz respeito aos atributos psicológicos das personagens, foi possível analisar que Lucilla é uma mulher responsável, inteligente, bondosa incapaz de assumir o papel de imperatriz por ser mulher, como pode ser corroborado por Cyrino (2004), que acrescenta que Lucille se trata de uma mulher resistente à polaridade entre o que é considerado uma “boa” mulher e uma “má” mulher, da mesma forma que também não pode ser considerada uma cristã pura, revelando-se a redentora do protagonista masculino. O autor refere ainda que ao combinar a sensualidade e domesticidade com a inteligência política, Lucille responde a questões relevantes em relação às mulheres na sociedade actual, que tentam gerir a sua vida pessoal com a profissional e, que tal como ela, são capazes de alcançar, em vários níveis.

Em relação a Maximus, este é um líder, é determinado, corajoso, encorajador, responsável, íntegro e lutador até ao fim. Esta personagem sonha com uma Roma Republicana, onde pessoas comuns se tornam soldados apenas quando necessário para lutarem contra inimigos externos, e por isso, anseia por voltar à sua quinta depois de

desempenhar a sua função enquanto soldado, dispondo de algumas virtudes antiquadas (Cyrino, 2004).

Durante o seu percurso ao longo do filme, Maximus apresenta-se desprovido de uma linguagem fluente, sem nunca ceder ao poder da sedução e, tal como todos os Gladiadores presentes neste filme, expõe-se quase sempre vestido, com túnicas até ao joelho, que escondem o seu corpo da audiência e, principalmente, dos seus oponentes, da mesma forma que, de um modo geral, este filme não exhibe cenas onde os gladiadores tomem banho juntos, ou momentos em que estes estejam a dormir em espaços com muita proximidade entre eles, evitando qualquer implicação de contacto entre pessoas do mesmo sexo, ou algum interesse que pudesse surgir (Doherty, 2001; Pierce, 2008).

Maximus responde à tendência que existe em romantizar os heróis robustos que fazem parte do passado, sendo que lhe é atribuída uma personalidade com traços que expõem e enfatizam os seus sentimentos e imperfeições já que, neste caso concretamente, Maximus demonstra muita raiva, um sentimento de perigo inquietante e uma agressividade impiedosa de toda uma história de heróis insultados (Cyrino, 2004) como é o caso da história de Spartacus, que se identifica com Maximus na medida em que são ambos sujeitos à humilhação e à brutalidade da arena, ambos morrem em forma de sacrifício ao tentarem alcançar o seu objectivo, finalidade esta pouco explorada em Hollywood em relação aos filmes de acção, quanto aos seus heróis, como acontece com William Wallace, no primeiro filme em estudo, ou com John Miller em *Saving Private Ryan* (1998).

Quanto a Commodus, este é covarde, infantil, vingativo, medroso, violento e chantagista, ainda que também seja ambicioso e um bom lutador com espadas. É importante referir que, apesar do filme apresentar uma conceptualização comum da masculinidade normativa, e consequentemente, as suas características heterossexuais, também partilha uma representação da masculinidade não normativa como algo berrante. É desta representação que surge Commodus, o vilão, com características afeminadas, excessivamente irracionais e emocionais, “confuso” quanto à sua sexualidade, ou uma mistura destes factores, com escassas qualidades atribuídas à heteronormatividade masculina, tendo como objectivo principal aniquilar o homem heteronormativo (Maximus) (Cyrino, 2004; Pierce, 2008). Esta visão é oposta ao filme *Titanic* (1997), onde acontece precisamente o oposto, entre Jack e Cal.

A personagem de Commodus comporta características afeminadas, tal como foi referido, que se tornam evidentes não apenas pelo contraste marcado entre ele e os soldados, como também pela forma como se veste, assemelhando-se a Lucille. É também considerado o antagonista desta narrativa, focado no poder e nas aparências, capaz de ultrapassar todos para conseguir o que quer, acabando por se estabelecer a ideia de que é uma personagem desviante, sendo esta característica reforçada pelas violentas mudanças de humor e pelos desejos sexuais, que incluem uma atracção incestuosa pela sua irmã, uma procura pelo afecto maternal que nunca teve, e uma determinada insinuação pedofilia em relação aos eu sobrinho (Cyrino, 2004; Pierce, 2008).

Ainda segundo Cyrino (2004), Commodus reúne fantasias cruéis de ferir para aliviar a sua própria dor emocional, que provém do desejo perverso de criar ligações familiares com outras pessoas. É assim colocado num espaço entre a heterossexualidade e a homossexualidade, sendo atribuído à homossexualidade as características desviantes e perversas. Já a violência e a ambição já são equiparadas ao género masculino, à heterossexualidade.

Proximo começa por ser um homem temível mas acaba por se revelar um homem compreensivo, apoiante de Maximus. Também é inteligente e perspicaz e acaba por dar a sua vida pela causa de Maximus; Juba é um guerreiro, simpático, preocupado e crente; Marcus Aurelius é uma pessoa firme, bondosa e com princípios, mas acaba por ser morto pelo próprio filho; Gracchus é moralmente correcto, apoiante de Maximus, simpático e prestável.

Quanto à classe social das personagens, Lucilla, Commodus e Marcus Aurelius pertencem a uma classe social alta, Proximo, e Gracchus já se inserem numa classe social média. Quanto a Maximus e Juba, estes inserem-se numa classe social baixa por serem gladiadores.

***Traffic* (2001), de Steven Soderbergh**

O filme que se segue denomina-se *Traffic* (2001) e permitiu a Steven Soderbergh consagrar-se o grande vencedor na categoria de Melhor Realizador no ano de 2001. Este filme foca-se essencialmente na temática de tráfico de drogas e agrega diferentes narrativas que se cruzam ao longo do filme.

No que diz respeito ao número de personagens femininas, estas resumem-se a Helena Ayala, Caroline Wakefield e Barbara Wakefield, enquanto que as personagens masculinas se apresentam com um número superior, destacando assim Javier Rodríguez, Robert Wakefield, Montel Gordon, Seth Abrahams, Manolo Sanchez e General Salazar. Não foram contabilizadas personagens LGBT/*Queers*.

Das personagens acima mencionadas, as que têm narrativa própria são Helena, Caroline, Javier, Robert e Montel.

Relativo aos atributos físicos das personagens, foi possível constatar que no caso de Helena esta é uma mulher alta, magra, cabelo escuro comprido, olhos castanhos, elegante, mesmo estando grávida, e bem vestida; Caroline é uma adolescente, tem o cabelo loiro comprido e encaracolado, magra, que se apresenta com o uniforme escolar ou roupa casual; Barbara é uma mulher magra, tem olhos claros, cabelo encaracolado claro e é apresentada sempre bem vestida; Javier é um homem alto, bem constituído, cabelo escuro e veste-se de forma casual; Robert é um homem mais velho, tem olhos claros, cabelo curto grisalho sempre penteado e normalmente apresenta-se vestido com um fato; Montel é de raça negra, magro e alto, careca, olhos escuros e veste-se casualmente; Seth é adolescente, tem o cabelo escuro curto, olhos claros, magro, e da mesma forma que Caroline, surge envergando o uniforme escolar ou roupas informais; Manolo é um homem mais baixo, bem constituído, cabelo escuro curto, olhos escuros que se veste de forma prática; General Salazar é um homem mais velho, careca, com barba, os seus olhos são de cor escura, é alto e traça sempre um uniforme militar.

Quanto aos atributos psicológicos destas personagens, observou-se que Helena é uma mulher desempregada que gosta do estilo de vida que leva, sem grandes preocupações e com muito dinheiro, o que, de acordo com Rafter & Brown (2011), faz com que esta personagem tenha alcançado o sucesso, do ponto de vista das questões tradicionais ligadas ao género feminino. No entanto, no momento em que o seu marido é levado pela polícia, a personalidade desta personagem sofre uma alteração, passando de uma mulher deprimida e confusa para uma pessoa determinada, independente, capaz de qualquer coisa para conseguir tirar o seu marido da prisão, corajosa, inteligente, perspicaz e manipuladora. Helena revela-se uma mulher capaz de fazer demandas descaradas aos membros de um cartel, da mesma forma que manda assassinar um informador do governo americano, a

testemunha mais relevante no processo incriminatório do seu marido (Mountian, 2013; Rafter & Brown, 2011).

Quanto a Caroline, esta é uma miúda confusa que se revela toxicodependente, o que se torna, de certa forma, irónico sendo que o seu pai vive focado na luta contra estupefacientes, o que revela também um sentido de rebeldia, desobediência e descrença pelo trabalho do pai. Somente no fim da narrativa aceita ajuda para ser tratada; Barbara, mãe de Caroline, é uma mulher preocupada que vive muito na sombra do marido. Sabe que a filha consome drogas mas acha que faz parte de um processo de experimentação o que a torna muito benevolente, defendendo sempre a filha.

Relativo a Javier, este é um homem que o fundo zela pelos seus próprios interesses, é inteligente, responsável, cauteloso, metucioso, que quando se depara com a morte do seu companheiro se torna numa pessoa revoltada, aliando-se aos americanos contra o cartel liderado por Salazar, pedindo em troca melhores condições para as crianças do bairro onde vive, o que faz dele um homem altruísta e bondoso, como confirma Rafter & Brown (2011); Robert, por sua vez, é de uma realidade bastante diferente da de Javier sendo que se trata de um homem importante mediaticamente devido à sua luta antidrogas. É também uma pessoa ambiciosa, preocupada e quando descobre a dependência da filha fica desiludido e humilhado não querendo aceitar que seja verdade. Acaba por tentar ajudar a filha a combater o consumo, deixando a sua luta para trás, concentrando-se no bem-estar familiar; Montel é um polícia perspicaz e atento, trabalhador e inteligente, mostrando uma postura séria. É um individuo desconfiado que acaba por se revoltar violentamente com a morte do seu parceiro; Manolo é um homem que se mostra dependente de Javier, segue os passos do companheiro mas acaba por se revelar pouco responsável, o que leva à sua morte; General Salazar é um homem sem escrúpulos, agressivo, interesseiro e maldoso.

Referente à classe social das personagens Helena, Caroline, Barbara, Robert, Seth e General Salazar pertencem a uma classe social alta, enquanto que Javier e Manolo já se inserem numa classe social baixa. Quanto a Montel este pertence a uma classe social média.

***A Beautiful Mind* (2001), de Ron Howard**

Referente ao filme *A Beautiful Mind* (2001), vencedor do Óscar nas duas categorias em estudo em 2002, relata a história verídica de John Nash, um matemático brilhante a quem lhe é diagnosticado esquizofrenia. Embora nunca perca a sua intelectualidade, o filme narra as dificuldades que John sente em distinguir o que é real, do que é fruto da sua imaginação.

Ao longo da narrativa, contabilizaram-se duas personagens do género feminino, Alicia Nash e Marcee. Em contrapartida as personagens masculinas contabilizadas foram John Nash, William Parcher, Charles Herman, Martin Hansen e Richard Sol, não tendo sido contabilizada nenhuma personagem LGBT/*Queers*. Destas personagens, apenas John tem a sua própria narrativa.

Tendo em conta as características físicas, verificou-se que Alicia é uma mulher alta, magra, com cabelo escuro comprido e penteado, olhos claros e veste-se de forma casual; Marcee é apenas uma criança, com olhos castanhos, cabelo comprido castanho claro, que usa vestidos; John é um homem alto, magro, com cabelo castanho curto e penteado, olhos claros e enverga normalmente roupas casuais ou por vezes fato; William é um indivíduo mais velho, magro, olhos claros e surge sempre vestido com um fato escuro e chapéu preto; Charles é um homem alto, magro, cabelo loiro e olhos claros, que também se veste de forma informal; Martin é uma pessoa alta, magra, tem olhos claros e cabelo claro penteado e apresenta-se vestido de forma similar a John; Richard é um homem alto, magro, com cabelo escuro e olhos escuros e veste-se de forma casual.

Considerando a análise feita relativamente às qualidades psicológicas das personagens observou-se que no caso de Alicia, esta é uma mulher interessada, que o demonstra por ser uma aluna atenta e participativa. É preocupada com a doença do marido tentando sempre auxiliá-lo mas percebe que não é uma doença fácil com a qual consiga lidar e embora transpareça algum desespero nunca desiste de John. É persistente e acaba por se orgulhar dos feitos do marido; Marcee é uma criança alegre e umas das ilusões de John.

John é um homem inteligente e muito tímido, com dificuldades de integração. É bastante focado, persistente e trabalhador. Quando descobre que é esquizofrénico já não consegue distinguir a realidade da ficção e cria na sua cabeça um enredo de que lhe é conferido uma missão de descriptar mensagens que podem pôr em perigo a sua vida. Esta situação não passa de uma imaginação criada na sua cabeça. No entanto, esta

personagem vive cada situação como se fosse real o que faz dele uma pessoa medrosa, confusa e descontrolada. Acaba por se aperceber sozinho que Marcee e Charles não são reais, da mesma forma que se apercebe que também esta missão não existe, nem William. À medida que o tempo passa, John não deixa de ter visões, mas ao contrário do que acontecia, este é capaz de se controlar melhor e a separar o real da ficção. Somente no final da narrativa, ao ser nomeado para um prémio Nobel, que acaba até por receber, e ao receber as canetas na universidade como símbolo de respeito, é que este atinge o reconhecimento que tanto desejava.

Considerando que este é um filme baseado em factos reais, uma das primeiras percepções que surge quando se estabelece a comparação entre a personagem interpretada por Russell Crowe e John Nash, enquanto indivíduo real, é a questão da bissexualidade do matemático no filme (que se verifica nula), a personagem apresenta-se tendo um percurso exclusivamente heterossexual, com características marcantes da sua heterossexualidade como é o caso do seu casamento com uma mulher bonita, o ter filhos, o seu fisico definido, o facto de ser um homem atraente, que também contribuem enquanto aspectos ligados ao ideal da masculinidade, o que faz com que a interpretação do actor se revele menos complexa no que diz respeito à temática de género (Kerr, 2002; Vilanch, 2002).

William é um homem acima de tudo misterioso e a peça fundamental da missão atribuída a John. É apresentado como sendo uma pessoa calma, corajosa e focada, ao mesmo tempo que se revela a alucinação mais perigosa de John, que o leva ao limite, e que o põe, constantemente, em perigo; Charles é um indivíduo bastante social, que, ao contrário dos restantes colegas, se mostra bastante interessado em formar uma amizade com John. É bem-disposto e relaxado, preocupado com John e acaba até por se revelar o seu melhor amigo. Somente quando John se apercebe de que Charles também não é real, é que esta alucinação se começa a revoltar com John, tentando ao máximo fazer-se passar por uma pessoa real; Martin é um homem inteligente, assim como John, mas é também arrogante e convencido, sempre disposto a provocar John e a menosprezá-lo, a humilhá-lo. Quando mais tarde se voltam a encontrar, a sua relação revela-se bastante diferente, uma vez que Martin ajuda John a voltar a dar aulas na universidade, assim como sente uma grande admiração e algum carinho por ele, o que outrora era impensável; Sol é um homem gentil e preocupado com John. Embora no início se revele uma pessoa que brinca com as

capacidades de John, acaba por se revelar seu amigo, demonstrando até uma grande admiração por ele, visitando-o e tentando ajudá-lo com a sua doença.

Relativo à classe social das personagens, foi possível admitir que todas as personagens aqui analisadas pertencem a uma classe social média/alta.

Chicago (2002), de Rob Marshall

O filme *Chicago (2002)*, venceu na categoria de Melhor Filme, no ano de 2003, e, em formato musical, narra a história de duas personagens femininas, Velma Kelly e Roxie Hart, ambas presas e acusadas de homicídio. É a partir deste momento que ambas as personagens conhecem Billy Flynn, um dos advogados mais conceituados no tratamento de casos de homicídio.

Neste filme observou-se um número considerável de personagens femininas, destacando desta forma Roxie Hart, Velma Kelly, Matron Morton, Kitty Baxter e Mary Sunshine, sendo que destas personagens, as únicas com narrativa própria são Roxie e Velma. O número de personagens masculinas constitui um número inferior, destacando Billy Flynn, Amos Hart, Harrison e Fred Casely, ainda que apenas Billy e Amos tenham a sua própria narrativa. No que diz respeito a personagens LGBT/Queers, não foram contabilizadas nenhuma personagens.

De acordo com aos atributos físicos das personagens femininas, pode-se analisar que no caso de Roxie esta é uma mulher com cabelo curto, encaracolado e loiro, sempre penteado, olhos claros, magra, que nos momentos musicais surge com roupas típicas de *cabaret*; Velma, por usa vez, tem o cabelo escuro, também este curto e penteado, mas liso, olhos castanhos, magra e alta, que também é representada maioritariamente com roupas de *cabaret*, e quando surge com o uniforme prisional, é possível observar que este é diferente do uniforme tradicional de presidiária, sendo que é curto o suficiente para que as suas pernas fiquem à vista; Matron é uma personagem que se distingue de todas as restantes personagens femininas desta narrativa uma vez que fisicamente é mais corpulenta e de raça negra. No entanto também esta se apresenta penteada, com cabelo escuro e olhos escuros, e normalmente enverga um uniforme de guarda prisional, ainda que surja, numa cena musical, com um vestido comprido, dourado e uma bandolete brilhante. Estas personagens apresentam-se bastante diferentes a nível físico, já que o cabelo loiro platinado de Roxie,

que contribui para a ideia de que se trata de uma mulher pouco inteligente, se contrasta com outros modelos arquetípicos no filme como é o caso de Velma, morena e moralmente questionável e Matron, que se trata de uma mulher afro-americana erotizada (Charlton, 2012).

Kitty é uma mulher asiática, cabelo escuro penteado, olhos escuros, magra e veste-se sempre bem, apenas quando é presa parece estar com uma aparência mais desleixada; Mary é loira e tem olhos claros, apresenta-se sempre bem vestida e maquilhada e tem uma feição e um corpo magros.

Quanto às personagens masculinas, Billy é um homem alto, magro, cabelo grisalho sempre bem apresentado, olhos castanhos e apresenta-se sempre bem vestido, normalmente envergando um fato; Amos distingue-se de Billy quer fisicamente quer psicologicamente já que se exhibe como sendo um indivíduo baixo, mais gordo, cabelo escuro e olhos claros, apresentando-se com roupas simples; Harrison é uma personagem com pouco cabelo, magro, olhos escuros. É detective e por isso veste-se com um fato escuro; Fred é alto, tem cabelo e olhos castanhos, é bem constituído e veste-se com um fato e uma gravata vermelha.

Em relação aos atributos psicológicos das personagens compreendeu-se que Roxie é ambiciosa, capaz de qualquer coisa que a leve ao reconhecimento público, como é o caso de ter um amante que lhe promete levar ao estrelato mas que acaba por se revelar uma farsa, o que resulta no assassinato do mesmo por Roxie, ou a gravidez falsa, cujo intuito é ganhar polémica. É casada com Amos mas na realidade não o ama e trata-o de forma insensível, revelando que não está grávida e que no fundo só o estava a usar. Esta personagem revela-se também pouco inteligente, como corroborado por Charlton (2012), e muito superficial e ingénua pondo nas mãos de Billy Flynn o seu destino “oferecendo” o seu corpo em troca de alcançar os seus objectivos.

Dentro da prisão acredita ser superior em relação a todas as presidiárias e no fim acaba por ser declarada inocente, mesmo depois de todas as mentiras que assume em prol de ser libertada, e é esta libertação que a leva finalmente ao estrelato, em conjunto com Velma.

Relativo a Velma esta foi condenada por matar a sua própria irmã e o marido, gosta de atenção e de fama e é também uma mulher interesseira e ciumenta, principalmente com Roxie, que, numa primeira instância a ignora e a maltrata, acabando inclusive por testemunhar contra ela. Antes de ser presa já era uma mulher com alguma fama, habituada

a ter tudo o que queria, e no fim, quando também é ilibada dos crimes que cometeu, junta-se a Roxie para alcançar o sucesso; Matron é a vigilante da prisão e nunca faz nada sem receber algo em troca, é poderosa dentro da prisão e todas as mulheres a respeitam e têm receio dela. É uma mulher bastante inteligente que luta pelos seus interesses pessoais; Kitty surge na narrativa de forma breve quando é acusada de triplo homicídio. É uma pessoa irreverente, tem uma personalidade bastante forte e agressiva, no fundo não quer saber de fama ou de atenção, crê apenas nos seus ideais; Mary é jornalista e está sempre atenta aos acontecimentos e ao desenvolvimento dos mesmos, é inteligente, ambiciosa e, acima de tudo, o seu grande objectivo é ter as melhores histórias, as que vendam mais.

Efectivamente, as personagens femininas são todas representadas por mulheres bonitas, portadoras de uma determinada raiva saliente enquanto dançam, que fazem nutrir na audiência uma certa compaixão por estas criminosas, o que por sua vez cria uma imagem positiva das mulheres criminosas neste filme, que se alia a noções politicamente correctas dos tempos modernos cuja melhoria dos modos, métodos, tradições e representações de mulheres violentas, más, pouco convencionais, rebeldes, entre outros, são previstas (Sulock, 2012; Tóth, 2008¹⁸). Este filme, particularmente, é um exemplo da representação do género feminino enquanto objecto de *voyeurismo*.

Quanto às personagens masculinas, Billy é um homem interesseiro e oportunista que finge querer ajudar as condenadas quando no fundo ambiciona por atenção e fama, ainda que seja um bom advogado. É uma pessoa perspicaz, capaz de desistir de um caso que tenha entre mãos para pegar noutra que lhe dê ainda popularidade, o que faz dele a pessoa manipuladora, poderosa, que consegue tudo o que deseja; Amos é uma pessoa carinhosa e atenciosa, que nutre muito amor por Roxie, ainda que não seja correspondido, aceitando culpabilizar-se pelo crime de Roxie para que esta não tenha de sofrer, e mesmo assim considera-se irrelevante e invisível. Ainda que se sinta traído pela mulher opta por tentar ajudá-la oferecendo tudo o que tem a Billy para que este aceite ser o advogado de Roxie, fazendo deste uma personagem bastante ingénua; Harrison é um detective, é astuto e desconfiado, acredita fielmente que Roxie é a culpada pelo homicídio e tenta prová-lo a todo o custo, fazendo um pacto com Velma para que esta testemunhe contra Roxie. No fim acaba por não atingir o seu objectivo; Fred, finalmente, é uma personagem que também tem uma presença curta, sendo que se trata do amante de Roxie que acaba por ser

¹⁸ Tóth, Zsófia. E-Journal of American Studies in Hungary. <http://americanajournal.hu/vol4no1/toth> (visitado a 08/09/2015)

assassinado. No entanto, observou-se que se trata de um indivíduo manipulador, interesseiro e mentiroso, que acaba por admitir a Roxie que apenas a usou não tendo nenhum interesse por ela, tratando-a mal com empurrões e ameaças.

Referente à classe social das personagens, pode-se admitir que Roxie e Amos pertencem a uma classe social baixa, enquanto que Matron e Harrison se inserem numa classe média. Quanto a Velma, Billy, Kitty e Mary, todas estas personagens fazem parte de uma classe social alta.

The Pianist (2002), de Roman Polanski

O filme que se segue é *The Pianist (2002)*, vencedor na categoria de Melhor Realizador em 2003. Esta narrativa baseia-se na história real de Wladyslaw Szpilman - a única personagem com narrativa própria neste filme- um judeu polaco que conseguiu fugir e refugiar-se da perseguição de soldados nazis em plena Segunda Guerra Mundial, enquanto a sua família é levada para os campos de concentração.

Para além de Wladyslaw, foram contabilizadas outras personagens do género masculino como é o caso de Wilm Hosenfeld, Samuel Szpilman, Henryk Szpilman, Majorek, Jurek, Andrzej Bogucki, entre outros, sendo que a análise mais detalhada foi feita somente às personagens mais relevantes como é o caso de Wladyslaw Szpilman, Wilm Hosenfeld, Samuel Szpilman e Henryk Szpilman. No caso das personagens femininas, e tal como acontece na grande maioria dos filmes de guerra, estas demonstraram-se escassas e de curta duração. No entanto verificou-se a presença das seguintes: Dorota, Edwarda Szpilman, Janina Bogucki, Halina Szpilman e Regina Szpilman. Não foram contabilizadas nenhuma personagens LGBT/*Queers*.

Quanto às propriedades físicas das personagens, observou-se que Wladyslaw é um homem alto e magro, cabelo e olhos escuros, cuja aparência física sofre uma mudança drástica, quer na maneira como se veste, uma vez que inicialmente se veste bem, mas ao longo da narrativa, com a necessidade de se esconder e sobreviver, acaba por se apresentar com roupas rotas, e numa pessoa ainda mais magra, pouco cuidada, com barba por fazer e um rosto cansado e triste; Wilm Hosenfeld faz parte do exército alemão, tem o cabelo claro e penteado, os olhos claros, é alto, bem constituído e usa o uniforme nazi; Samuel é um homem mais velho, com cabelo grisalho mas penteado, pelo menos inicialmente, olhos

castanhos e veste-se com um fato simples; Henryk é magro e alto, cabelo castanho e olhos castanhos, que se veste-se casualmente. No caso das personagens femininas, Dorota é uma rapariga jovem, magra mas não muito alta, com cabelo loiro penteado, olhos claros, que se veste bem; Edwarda já é uma mulher mais velha, com cabelo grisalho mas penteado, inicialmente, olhos escuros e veste-se com roupas escuras; Janina é uma mulher magra, alta, com cabelo loiro penteado e olhos claros, cujas vestes são casuais; Halina é uma mulher jovem, alta e magra, com cabelo escuro comprido e olhos castanhos e que se veste de forma casual com vestidos; Regina é pouco mais velha que Halina, também é alta e magra, mas tem o cabelo mais claro e curto e os olhos mais claros, ainda que se vista de forma similar a Halina.

Referente aos atributos psicológicos das personagens acima descritas, foi possível analisar que Wladyslaw é um pianista judeu, ambicioso mas reservado, ainda que seja também uma pessoa simpática e preocupada. Quando recebe a notícia de que a Polónia está prestes a ser invadida, fica assustado. Com desenrolar da narrativa é perceptível de que se trata de um homem consciente, racional e humilde, até ser o único elemento da família que consegue ser salvo da deportação para o campo de concentração, o que faz surgir nesta personagem um sentimento de culpa e desespero. As características mais marcantes de Wladyslaw são a coragem, a determinação e a persistência, como confirma Tiefenbrun (2005), que dá como exemplo a cena em que Wladyslaw arrisca a sua própria vida ao participar numa actividade de contrabando de armas para ajudar na revolução do Gueto de Varsóvia, da mesma forma que tenta ajudar uma criança a entrar no Gueto, depois de ter roubado comida. São estas características que, no fim, conduzem à sua sobrevivência. Efectivamente, segundo Henriksen (2007), Portuges (2003) e Tiefenbrun (2005), esta é uma personagem privilegiada que se distingue sempre, principalmente pelo facto de se tratar de um sobrevivente que consegue fugir ao que seria o destino reservado para ele, olhando sempre para a situação de forma agonizante, ainda que heroicamente, na sua solidão, na falta de comida e num total desespero.

Wilm é um elemento importante nesta narrativa uma vez que encontra Wladyslaw escondido e não o captura. Na verdade pergunta-lhe qual a sua profissão, pedindo-lhe para tocar piano e ainda o ajuda com comida, fazendo deste militar nazi um homem condescendente e caridoso. De facto, para este militar, Szpilman não passa de um homem em busca de ajuda e, ainda que Wilm represente formalmente o totalitarismo Nazi, o seu

contexto ideológico não se encontra em concordância com as suas acções que passam por ser puramente graciosas, sem qualquer motivação pelo interesse pessoal (Henriksen, 2007), ainda que no fim acabe por ser capturado.

Samuel é o pai da família Szpilman e embora receoso e um pouco desesperado é muito preocupado e bondoso; Henryk é irreverente e revoltado com a situação, o que faz dele uma pessoa agressiva e irónica, da mesma forma que tem uma personalidade bastante acentuada. É também orgulhoso e pouco humilde; Dorota é uma mulher compreensiva e carinhosa, que gosta de Wladyslaw e não suporta vê-lo na situação em que se encontra. Ajuda-o na sua luta pela sobrevivência; Edwarda é dona de casa, que vive amedrontada com a situação e perseguição, no entanto também é uma mulher atenciosa e preocupada; Janina é amiga de Wladyslaw e compreende a situação em que este se encontra, e por isso, ajuda-o a esconder-se, levando-lhe comida ao esconderijo onde este se encontra. É uma mulher bondosa que põe a sua vida em risco para ajudar o amigo; Halina é uma rapariga que perante o contexto em que se encontra se sente triste e amedrontada, e embora seja uma personagem carismática, inicialmente, acaba por se sentir desesperada, revelando ao irmão que gostava de o ter conhecido melhor; Regina é advogada e é uma mulher inteligente cujo destino é igual à restante família. Também esta se demonstra preocupada e receosa.

Quanto à classe social, pode-se admitir que a família Szpilman pertence, inicialmente, a uma classe social média, acabando por ficar na miséria. Dorota é de uma classe social média, enquanto que Janina e Wilm pertencem a uma classe social alta.

The Lord of the Rings: The Return of the King (2003), de Peter Jackson

A cerimónia de entrega dos prémios da Academia em 2004 ficou marcada pela atribuição das estatuetas de Melhor Filme e Melhor Realizador ao filme *The Lord of the Rings: The Return of the King* (2003). Este é o último filme da trilogia *The Lord of the Rings*, baseado, tal como os restantes filmes da trilogia, nas obras, com o mesmo nome, de J.R.R. Tolkien. O filme em estudo marca o final de uma aventura, do propósito de destruir um anel, objecto este fulcral ao longo da história. Este objecto é transportado por Frodo e Sam que, ao longo da narrativa, se vão deparando com diversos obstáculos até atingirem o

seu verdadeiro escopo. Paralelamente, Aragorn, o herdeiro aos tronos de *Gondor*, luta pelo seu legado, em conjunto com um exército, para derrotar Sauron.

Relativo ao número de personagens, verificou-se que as personagens masculinas se apresentam superiores numericamente em relação ao número de personagens femininas, destacando as seguintes: Frodo Baggins, Sam Gamgee, Aragorn, Gandalf, Legolas e Gimli, já as personagens femininas são: Arwen, Galadriel e Éowyn, não existindo personagens LGBT/*Queers*.

Das personagens acima mencionadas apenas Frodo e Aragorn têm a sua própria narrativa neste terceiro filme da trilogia, o que não impede que outras personagens tenham a sua própria narrativa nos filmes que antecedem este que está a ser analisado nesta dissertação.

Considerando os atributos físicos das personagens, analisou-se que Frodo, tendo em conta que pertence a uma espécie que se denomina de *Hobbit*, é um rapaz jovem, bastante baixo, com cabelo castanho-escuro, relativamente comprido e encaracolado, os seus olhos são claros, anda sempre descalço e usa uma camisola, calças curtas e uma capa; Sam, também este da mesma raça de Frodo, é baixo, corpulento, cabelo claro despenteado, olhos castanhos e veste-se de forma similar a Frodo; Aragorn é um homem alto e bem constituído, tem o cabelo escuro comprido e olhos claros. É representado com barba e com vestes medievais; Gandalf é um homem mais velho, alto e magro, cabelos e barba brancos e compridos e veste-se com uma túnica comprida branca; Legolas, que pertence à raça dos elfos, é um homem alto e bem constituído, olhos claros, cabelo claro, comprido e penteado, que também usa roupas medievais; Gimli é anão e corpulento, tem o cabelo e a barba compridos e ruivos e também enverga vestes medievais. Quanto às personagens femininas, Arwen pertencente à raça dos elfos. É uma mulher magra e alta, com cabelo escuro comprido e penteado, olhos claros, que se veste com vestidos trabalhados e compridos; Galadriel, princesa dos elfos e mãe de Arwen, é uma mulher alta e magra, cabelo claro comprido, sempre com uma tiara, olhos claros e usa um vestido branco comprido; Éowyn é uma rapariga alta e magra, com cabelo comprido e claro, olhos castanhos, que usa vestidos compridos até ao momento em que se disfarça de homem (sem ninguém saber) para combater ao lado do seu pai e de Aragorn.

No que diz respeito aos atributos psicológicos destas personagens, verificou-se que Frodo é um rapaz a quem lhe foi atribuída uma missão árdua no primeiro filme. Neste

último, verifica-se a concretização dessa missão e, consecutivamente, esta personagem demonstra estar cansado, fraco, desesperado e amedrontado. No entanto demonstra-se resiliente, levando a missão que lhe foi concedida até ao fim, mesmo estando a ser manipulado pelo anel que carrega e que tem de destruir. Segundo Wheaton (2006), considerando a raça desta personagem, e consecutivamente a sua estrutura física, esta é vista como um exemplo de uma masculinidade que se assemelha à inocência infantil ou à juventude, o que por sua vez, lhe confere características afeminadas e uma noção de subordinação perante outras personagens masculinas, principalmente de Aragorn que se vinga como um herói que conquista o que deseja, ao mesmo tempo, Frodo é o herói que perde tudo o que mais deseja, sacrifica o anel e a sua relação com a aldeia onde vive.

Quanto a Sam, este é o fiel companheiro de Frodo, que apesar das constantes dificuldades, nunca desiste nem da missão nem do amigo. Além disso, é também preocupado e protector, corajoso, genuíno e responsável, mas quando se apercebe de que Frodo desconfia da sua lealdade e o afasta, fica completamente desolado. Ainda assim perdoa-o e acaba por salvar o companheiro várias vezes dos perigos a que são expostos; Aragorn é um homem crente e corajoso, da mesma forma que é inteligente e um líder nato. Como é considerado o Rei de *Gondor*, é bastante respeitado não só pela raça humana, como por outras que o apoiam na sua causa. Trata-se de um homem humilde e perseverante. De facto, esta personagem distingue-se das restantes personagens masculinas presentes no filme pela sua relação marcante com a raça dos Elfos, que se rege num sistema matriarcal, onde Galadriel é uma das grandes detentoras de poder, o que provoca em Aragorn um determinado sentido de agir e pensar, que, por sua vez faz surgir um novo tipo de masculinidade, que se revela um factor fulcral para o seu sucesso, onde outros já tinham falhado anteriormente (Wheaton, 2006).

Segundo o mesmo autor, este novo modelo de masculinidade tem como alicerce a ideia de companheirismo, fraternidade e não uma noção de patriarcado. Este aspecto torna-se perceptível no final do filme no momento em que Aragorn é condecorado Rei, ao renunciar que os seus companheiros se curvem para o saudar e ao consentir conselhos de outros colocando-os no mesmo patamar que o seu.

Gandalf é um feiticeiro poderoso, sábio e responsável que acredita na grande missão de Frodo, ainda que se sinta culpado por ter atribuído a missão aos dois *hobbits*. Por fim sente-se orgulhoso e emocionado

Por fim, Legolas é perspicaz, inteligente, corajoso, competitivo e fiel, lutando sempre pelo que acredita e Gimli é lutador e fiel aos seus objectivos, e embora tenha um carácter mal-humorado, é também uma personagem divertida e corajosa.

Relativo às personagens femininas, Arwen é meiga e calma e, embora neste filme se apresente mais fragilizada, acaba por se revelar crente nas suas convicções, principalmente no amor que sente por Aragorn, apoiando-o até ao fim; Galadriel é uma personagem firme e zeladora, principalmente em relação à sua espécie. É considerada uma justiceira pela forma como interage com outras personagens, dando-lhe um estatuto de autoridade, o que consequentemente resulta na forma como o outro a respeita. Ambas as personagens são relacionadas com a noção de mulher ideal (Hatcher, 2007), Galadriel por ser cautelosa, zeladora, justa nas suas acções e decisões e Arwen por ser a típica donzela indefesa em busca de salvamento.

Éowyn é bondosa e corajosa e, ao ser proibida de lutar por ser mulher, caracteriza-se de homem em prol de poder lutar. Esta vontade de combater ao lado de Aragorn é resultante do sentimento amoroso que sente por ele, ainda que não seja o único motivo, já que esta personagem, só por si, é bastante audaciosa e protectora. Segundo Hatcher (2007), esta personagem distingue-se pela forma como foi treinada, como um homem e daí a sua vontade em lutar e a recusa de ser deixada para trás para tomar conta das crianças e mulheres, e mesmo a sua caracterização forçada de homem não pode ser considerada como tendo sido completamente real, já que mantem as suas características femininas.

Million Dollar Baby (2004), de Clint Eastwood

Em 2004 estreou-se o filme *Million Dollar Baby* (2004), que arrecadou o prémio de Melhor Filme e Melhor Realizador no ano seguinte. A narrativa deste filme é baseada na história de uma mulher, Maggie Fitzgerald, que começa a treinar num clube de boxe. É aí que conhece Frankie Dunn, que após se recusar a treinar Maggie, acaba por aceitar, desenvolvendo uma relação muito próxima com ela ao mesmo tempo que consegue progredir a sua carreira.

Neste filme foi possível identificar quatro personagens do género feminino, Maggie Fitzgerald, Billie, Earline Fitzgerald e Mardell Fitzgerald, ainda que a única personagem com narrativa própria seja Maggie. Relativo às personagens masculinas, estas apresentam-

se com um número superior, destacando Frankie Dunn, Eddie Dupris, “Big” Willie Little e “Danger”, sendo que apenas Frankie e Eddie têm a sua própria narrativa. Não foram contabilizadas nenhuma personagens do género LGBT/*Queers*.

O filme em questão aborda duas temáticas cruciais: o desporto e o género, que neste caso, surgem como dois aspectos conflituosos, pelo menos numa primeira instância. O desporto, e particularmente o boxe, é considerado um desporto masculino quer seja pela força ou pela agressividade (Araújo, 2015; Chaves & Araújo, 2013; Melo & Vaz, 2006), e neste caso, é o desporto escolhido por Maggie, o que faz surgir na narrativa questões relacionadas com estas duas temáticas.

Considerando a questão dos atributos físicos das personagens, constatou-se que Maggie é uma mulher que sofre uma mudança física ao longo do filme, começando por se apresentar como uma personagem magra, pouco atlética, que opta por roupas largas que lhe tapam praticamente todas as partes do corpo. Mais tarde é perceptível que a sua postura física já é mais musculada e definida através dos calções que usa e das camisolas sem mangas. Ademais é alta, tem o cabelo castanho comprido e os olhos escuros. Segundo Chaudhuri (2012) e Chaves & Araújo (2013) a opção de Maggie por vestir roupas largas que escondam o seu corpo pode indicar algum tipo de fragilidade bem como falta de virilidade num espaço que é usado, maioritariamente, por homens e somente mais tarde, ao acompanhar esse processo de transformação do corpo, a personagem já enverga vestimentas curtas, como referido. A despreocupação desta personagem em assumir características femininas faz crer que esta não afirme fisicamente os códigos de uma feminilidade tradicional, já que estes mesmos códigos são substituídos, mais tarde, por uma postura corporal musculosa, marcando nesse momento uma suposta virilidade (Boyle, Millington & Vertinsky, 2006; Chaves & Araújo, 2013).

Billie é uma mulher alta e bastante musculada. Tem o cabelo curto com tranças e veste-se com roupas de lutadora de boxe (calções e camisola sem alças). Tem sempre o semblante trancado e firme; Earline é uma mulher mais velha, corpulenta, com cabelo e olhos castanhos e veste-se com roupas largas; Mardell é uma mulher alta, magra, olhos claros, cabelo castanho claro, sempre apanhado, que se veste com roupas comuns. Quanto às personagens masculinas, Frankie é um homem mais velho e magro, com cabelo branco curto, olhos claros, que se veste de forma casual; Eddie é mais velho, alto e magro, tem o cabelo rapado, bigode, olhos escuros, embora seja cego de um olho, e usa roupas casuais;

“Big” Willie Little é um homem de raça negra, alto e musculado, careca, olhos castanhos e enverga roupas desportivas; “Danger” é um rapaz jovem, alto e bastante magro, cabelo castanho curto e olhos escuros, que também surge normalmente com roupas desportivas.

Relativo às características psicológicas das personagens, previu-se que Maggie é bastante ambiciosa e nunca desiste de alcançar o seu objectivo ainda que seja desencorajada pela família, que não lhe dá a devida credibilidade, e inicialmente por Frankie. Mesmo assim esforça-se bastante, e a sua capacidade de se focar e de trabalhar permite que esta, não só alcance o seu objectivo, como também o respeito de Frankie, que mais tarde se revela uma figura paternal na vida de Maggie, demonstrando uma grande lealdade para com ele. Finalmente quando sofre o acidente e fica cingida a uma cama de hospital, Maggie culpa-se, e pede a Frankie que acabe com o seu sofrimento, o que acaba por acontecer. Apesar do destino final desta personagem, que pode surgir como consequência da transgressão de género, ao longo do filme, a sua determinação e auto-suficiência permite que esta Maggie acabe por ser reconhecida enquanto mulher e enquanto pugilista (Di Risio, 2012).

Billie é destemida, agressiva e violenta. Para além da sua arrogância, não olha a meios para atingir os seus fins. Mesmo depois de provocar o acidente a Maggie, esta não sente qualquer remorso.

As características masculinas atribuídas a Maggie e a Billie apresentam-se como consequências negativas. Para Maggie, a vontade de se transformar numa pugilista, contraindo aspectos masculinos, acabam por resultar no seu acidente e posteriormente na sua morte, e no caso de Billie, esta é muitas vezes referida como sendo um “animal perigoso” devido às suas particularidades masculinas.

Quanto a Earline e Mardell são duas personagens semelhantes, principalmente por serem mulheres interesseiras, que não se importam com Maggie até ao momento em que se apercebem que Maggie consegue lucrar com os seus combates, tentando aproveitar-se dela. Ambas as personagens são representadas como agentes de traição e abuso.

Frankie é um homem que começa por ser antipático e preconceituoso, já que se recusa de treinar Maggie por esta ser mulher, consciencializado de que esta não tem as devidas capacidades para se tornar numa pugilista. No entanto acaba por reconhecer o esforço de Maggie e decide treiná-la. Esta atitude de rejeição para com Maggie é assente na incompatibilidade entre Maggie, enquanto mulher, e o desporto que esta quer praticar, na

falta de capacidade de Maggie considerando o seu género e idade. Esta noção acaba por enfatizar a ideia de que o desporto, de uma forma geral, assume um papel sexista (Araújo, 2015; Boyle, Millington & Vertinsky, 2006; Chaudhuri, 2012; Chaves & Araújo, 2013; Di Risio, 2012; Melo & Vaz, 2006), fazendo também ressurgir a questão da idade enquanto condicionante para o género feminino.

No entanto, é a partir do momento em que a aceita que a sua postura se renova, tornando-se num homem menos solitário, mais preocupado e até orgulhoso da sua aprendiz. A relação deles torna-se bastante sólida, ao ponto de Frankie lhe chamar “Mo Chuisle”, minha querida, como se a considerasse sua filha, como corrobora Sklar (2005). A responsabilidade que Maggie lhe atribui, de terminar com a sua vida, revela-se numa decisão desesperante para Frankie, que só o faz porque a ama. Esta responsabilidade que Maggie imputa em Frankie também se deve ao facto de que este acaba por ocupar o lugar de “pai” na sua vida e embora o faça contrair as suas crenças religiosas, este gesto é considerado heroico, uma vez que o posiciona numa esfera comprometedora quer legalmente, emocionalmente e espiritualmente (Di Risio, 2012).

Referente a Eddie é um homem simpático ainda que solitário. É a primeira personagem a acreditar nas capacidades de Maggie, ajudando-a com equipamento e com alguns conselhos, criando um sentimento de carinho por ela. É um homem preocupado que acredita e defende aqueles que podem ser menosprezados por outros como Maggie, inicialmente, e “Danger”; “Big” Willie é um pugilista respeitado por todos. É simpático e humilde, da mesma forma que é bastante ambicioso, o que o leva a arranjar outro *manager* que o possa levar mais longe na sua carreira; “Danger” é um jovem aprendiz, que embora não seja levado a sério pelos colegas, é ambicioso e lutador, ainda que não seja muito inteligente.

Tendo em conta a classe social das personagens, pode-se considerar que Maggie, Earline, Mardell e Eddie são de uma classe social baixa, enquanto que Frankie se insere numa classe social média/baixa. Já “Big” Willie e Billie são de uma classe social média.

***Crash* (2004), de Paul Haggis**

Em 2006, a estatueta de Melhor Filme foi entregue ao filme *Crash* (2004), que conta várias histórias que se intersectam entre si e cuja temática é o racismo.

A partir da análise feita, foram contabilizadas quatro personagens do género feminino, Jean Cabot, Ria, Dorri e Christine Thayer, ao passo que o número de personagens do género masculino se apresenta superior, salientando Graham Waters, John Ryan, Rick Cabot, Cameron Thayer e Anthony, como sendo as personagens com mais destaque. Nesta narrativa não foram aferidas quaisquer personagens LGBT/*Queers*. Das personagens acima mencionadas, Jean, Ria, Christine, Graham e John têm a sua narrativa particular.

Analisando as características físicas das personagens, constatou-se que no caso de Jean, esta é uma mulher alta e magra, com cabelo castanho arruivado e comprido, olhos castanhos e veste-se sempre de forma aperaltada; Ria é alta e musculada, tem o cabelo comprido castanho e os olhos castanhos. É detective e veste-se de forma simples com um casaco castanho; Dorri é alta e magra, tem o cabelo preto e comprido, olhos escuros e veste-se bem; Christine é morena, alta e magra, tem o cabelo escuro e comprido, embora o use sempre apanhado. Apresenta olhos escuros e veste-se de forma cuidada. Quanto às personagens masculinas, Graham é de raça negra, tem o cabelo curto e escuro e olhos escuros, é alto e magro e veste sempre um sobretudo comprido, camisa e gravata; John é alto e bem constituído, tem olhos e cabelo castanhos e normalmente enverga a farda de polícia; Rick é alto e relativamente musculado, tem o cabelo castanho, os olhos claros e veste-se bastante bem; Cameron é moreno, alto e bem constituído, tem o cabelo escuro e os olhos castanhos, sendo que também este demonstra alguma preocupação na forma como se veste; Anthony é mais jovem, de raça negra, alto e magro, usa tranças no cabelo, tem os olhos castanhos e veste-se com roupas largas.

No que diz respeito aos atributos psicológicos, Jean é uma mulher que se acha superior, embora sempre insatisfeita, apesar da vida luxuosa que leva. É preconceituosa e solitária; Ria é detective e, numa primeira instância, depois de sofrer um acidente, revela-se agressiva e discriminadora para com outras etnias. No entanto ela é uma personagem que também sofre de discriminação e preconceito tendo por base o seu aspecto físico, é-lhe atribuída a nacionalidade mexicana, quando na verdade não é; Dorri é uma mulher de etnia indiana, inteligente e preocupada, esforçando-se por ter um papel de mediadora entre o pai e as pessoas com quem este se cruza, tendo o papel de tradutora. É também protectora e perspicaz; Christine é uma mulher que começa por se demonstrar firme e determinada mas, que ao ser vítima de assédio, se sente desencorajada, melindrada, envergonhada e revoltada, acabando por culpar o marido da falta de protecção para com ela. Finalmente

quando se depara com o seu agressor, que a tenta salvar de um carro capotado, a primeira reacção é ter medo e não querer ser ajudada, embora depois acabe por ceder, o que de acordo com Hsu¹⁹ (2006), se trata de um acto heróico perturbadoramente intimista de salvamento.

Relativo às personagens masculinas, Graham é um homem bastante sério, ainda que inseguro e um pouco preconceituoso. Quando se depara com o corpo do irmão impressiona-se e fica abalado; John é uma personagem racista e preconceituosa que assedia Christine, abusando do poder que lhe é conferido por ser polícia, como confirma Villalba & Redmond (2008). Em adição, Vitelli (2011) acrescenta que a atitude de John para com Christine demonstra também uma subordinação em relação à mulher (e neste caso Afro-americana) perante o homem (neste caso de etnia caucasiana). Ademais, é também um indivíduo rude, que se tenta redimir no final da narrativa ao salvar Christine de um carro em chamas. Esta tentativa de redempção acaba por enfatizar o heroísmo de John, considerando que a cena é maioritariamente exibida em câmara lenta, com close-ups por entre os suspiros e gemidos da mulher imobilizada (Hsu, 2006; Vitelli, 2011).

Rick é um homem ambicioso e bastante preocupado com a sua carreira, ainda que seja também uma personagem racista. Para além disso, acaba por negligenciar a própria família, o que conseqüentemente leva à insatisfação de Jean; Cameron é uma personagem que apesar de ser bastante bem sucedido, é também vítima de racismo, o que faz com que se sinta envergonhado pelo seu tom de pele. A partir do momento em que é incapaz de confrontar John por assediar a mulher, esta personagem transforma-se num homem irritado e chateado, acabando por ser agressivo, também como forma de se livrar da frustração que sente; Anthony é um rapaz que se sente injustiçado e revoltado com a discriminação racial que sente, e por isso, pactua em actividades criminais, e só no final, depois do encontro com Cameron, é que opta por tornar-se numa pessoa melhor.

Este filme sublinha acentuadamente a segregação racial, evidenciando ao longo da sua narrativa diversas situações de teor discriminatório, incluindo várias personagens e não apenas aquelas que foram mencionadas.

Segundo a análise feita à classe social das personagens acima referidas, constatou-se que Jean, Christine, Rick e Cameron pertencem a uma classe social alta, Ria, Dorri e Graham já se inserem numa classe social média e John, apesar de ser polícia, passa por

19

várias dificuldades, principalmente no cuidado com o pai, o que lhe atribui uma classe social média/baixa. Por fim Anthony é de uma classe social baixa.

Brokeback Mountain (2005), de Ang Lee

O filme vencedor na categoria de Melhor Realizador, em 2006, foi *Brokeback Mountain* (2005).

Passado na década de 1950, este filme relata a história de dois homens, Ennis Del Mar e Jack Twist, que se conhecem quando são destacados para trabalhar em Brokeback Mountain. Aí, desenvolvem uma relação sólida que acaba por dar origem a um romance.

Aferiu-se que a narrativa conta com quatro personagens do género feminino, cuja presença é significativa, Laureen Twist, Alma Del Mar, Lashawn Malone e Cassie Cartwright. Relativo às personagens do género masculino estas cingem-se a Joe Aguirre. Quanto às personagens LGBT/*Queers*, é possível contabilizar Ennis Del Mar, Jack Twist e Randall Malone. No entanto, apenas Ennis e Jack têm a sua própria narrativa.

Referente aos atributos físicos das personagens, foi possível verificar que Laureen é uma mulher alta e magra, com cabelo castanho comprido e olhos castanhos e usa roupa de vaqueira; Alma é magra, não muito alta, tem o cabelo e os olhos castanhos e veste-se de forma comum; Lashawn é uma mulher alta e magra, cabelo loiro e olhos castanhos e usa vestidos; Cassie também é alta e magra, tem o cabelo loiro e os olhos castanhos e por norma usa roupas curtas. Quanto a Joe este é alto e volumoso, tem o cabelo e os olhos castanhos, usa bigode e veste-se com roupas de *cowboy* e um chapéu; Ennis é um homem alto e musculado, loiro, de olhos castanhos e também usa roupas de *cowboy* e um chapéu; Jack é alto, mas mais magro que Ennis, tem o cabelo castanho os olhos claros e veste-se de forma similar a Ennis; Randall é um indivíduo alto e bem constituído, com cabelo e olhos castanhos. Também se veste com roupas de vaqueiro.

No que diz respeito às qualidades psicológicas, Laureen é uma mulher ambiciosa e focada no seu trabalho. Casa-se com Jack e não desconfia da sua orientação sexual, até porque se vai afastando dele cada vez mais, não lhe dando a devida atenção. Apesar disso, quando descobre que Jack foi assassinado mente a Ennis dizendo-lhe que morreu num acidente, o que demonstra alguma reticência em relação às causas da morte do marido; Alma é uma mulher carinhosa que demonstra um grande amor por Ennis. No entanto

quando descobre da relação extraconjugal do marido com Jack sente-se magoada e incomodada acabando por se separar de Ennis. Ambas as personagens femininas não surgem como personagens principais no contexto romântico do filme mas sim como figuras de apoio às duas personagens principais masculinas. Alma é também apresentada como uma mulher fortemente ligada às lides domésticas, enquanto que Lauren é considerada uma “má” mãe, perceptível na cena em que o filho a desafia, o que resulta com que estas mulheres estejam presentes na narrativa não para a enriquecer, mas como objectos do olhar da audiência, da mesma forma que transportam esse olhar para os homens com que se casam (Greven, 2009; Needham, 2010; Snider, 2008). Além disso estão igualmente marcadas como figuras relevantes na conservação do contexto heterossexual que Ennis e Jack querem fazer transparecer.

Lashwan é uma personagem alegre e activa e social. É casada com Randall; Cassie é uma mulher independente que se apaixona por Ennis. É também uma pessoa carinhosa e preocupada.

No que diz respeito às personagens masculinas, Joe surge como o capataz que contrata Ennis e Jack. À medida que o tempo passa e com a vigia que faz aos dois homens, apercebe-se que a relação destes vai para além do profissionalismo, o que o faz sentir repulsa pelo que se poderá passar entre eles, mandando-os embora sob a observação de que fizeram um mau trabalho, não permitindo que estes sejam novamente contratados; Quanto a Ennis este é um homem tímido mas profissional e responsável. À medida que o tempo passa, e ainda que tente reprimir o desejo que sente por Jack, acaba por se envolver com ele, o que faz intensificar, não só a amizade de ambos, como também um amor inabalável. Apesar disso, sabe que esta relação não é socialmente aceite e por isso nunca se permite a assumir a relação, preferindo casar-se com Alma, apesar de não lhe dar atenção. Este medo de Ennis, implementado pelo seu pai, fá-lo sentir-se sozinho e abandonado, da mesma forma que sente que, de alguma forma, toda a gente o julga, e por isso culpa Jack. Snider (2008), acrescenta ainda que este medo se resume ao olhar heterossexual ameaçador e homofóbico. No final, quando descobre que Jack morreu, sente-se desesperado; Jack é diferente de Ennis no sentido em que é muito mais sociável que ele, menos responsável e mais divertido. É ele que inicia o contacto com Ennis e também é Jack que tenta assumir a relação que têm. No entanto, acaba por se casar com Lauren e, a falta de atenção de Ennis, bem como a frustração que sente, fá-lo procurar e envolver-se com outros homens.

Perante a família é um indivíduo submisso, que não se sente feliz. Acaba por ser assassinado devido à sua orientação sexual.

Estas duas personagens não reflectem características femininas, normalmente atribuídas ao género homossexual (como acontece, por exemplo no filme *Braveheart* (1995), pelo contrário, tirando o seu interesse homossexual, numa primeira instância ambos são *cowboys*, o que poderia ostentar segurança em relação à masculinidade, ademais ambos se casam com mulheres e têm filhos e, embora Jack possa ser considerado o elemento do casal mais romântico, cujo desejo passa por formar família com Ennis, também este demonstra uma autoridade masculina quando se opõe ao sogro e a Ennis (Boucher & Pinto, 2007; Greven, 2009; Poole, 2013).

Randall é casado com Lashwan, é um homem tímido que fala pouco. A sua orientação sexual é revelada quando Jack o tenta seduzir e este se demonstra interessado.

Relativo à classe social das personagens, foi possível averiguar que Ennis, Alma e Cassie são de uma classe social baixa, ao passo que Jack e Laureen são de uma classe social média/alta. Quanto a Joe, este insere-se numa classe social média.

Segundo Boucher & Pinto (2007): “In an alternative representational arena oriented toward an urban gay and lesbian readership, Brokeback made the contemplation of homophobia in a rural context possible.” (Boucher & Pinto, 2007: 319), isto é, torna-se relevante compreender que para além da questão fulcral deste filme se basear na representação da homossexualidade e considerando que a generalidade dos filmes que abordam esta temática estão normalmente inseridos num ambiente urbano, este distingue-se pelo contexto rural em que se insere bem como pelas personagens intervenientes nesta narrativa.

Em adição, este filme foi considerado o primeiro a representar uma história de amor entre dois homens à escala de Hollywood da mesma forma que utiliza o ideal masculino, caucasiano, americano como contexto para se considerar as possibilidades relativas aos géneros LGBT/*Queers*, e por isso, é possível afirmar que, politicamente, se trata de um evento inovador, ousado ao ponto de abordar os vínculos entre a homossexualidade e a homofobia (Boucher & Pinto, 2007; Poole, 2013; Snider, 2008).

***The Departed* (2006), de Martin Scorsese**

O filme *The Departed* (2006) consagrou-se vencedor nas categorias de Melhor Filme e Melhor Realizador no ano de 2007. A sua narrativa segue a missão de Billy Costigan, um polícia, que se infiltra num grupo mafioso liderado por Frank Costello e Collin Sullivan, que por sua vez, actua como polícia para tentar recolher informações úteis para Frank.

Este filme conta com duas personagens do género feminino, Madolyn Madden e Gwen Costello. Em contrapartida o número de personagens masculinas é bastante superior, evidenciando Billy Costigan, Colin Sullivan, Frank Costello, Sean Dignam e Arnold French. Não foram analisadas quaisquer personagens LGBT/*Queers*.

Das personagens mencionadas, apenas Billy e Colin têm a sua própria narrativa.

Conforme a observação feita aos atributos físicos das personagens, foi possível afirmar que Madolyn é uma personagem alta e magra, com cabelo loiro, comprido e olhos azuis, vestindo-se sempre de forma bastante profissional; Gwen também é alta e magra, tem o cabelo comprido e ruivo e os olhos claros. Denota-se uma preocupação em relação à forma como se veste, apresentando-se sempre com vestes cuidadas; Billy é um homem alto e musculado, loiro, olhos claros, que se veste de forma comum, usando normalmente um casaco escuro de cabedal; Colin é alto e bem constituído, tem o cabelo castanho e os olhos claros e veste-se normalmente com um fato; Frank é um homem mais velho, alto e um pouco volumoso. Tem o cabelo já grisalho, sempre penteado para trás e barba e preocupa-se com a sua imagem pelo que se veste bem; Sean é um indivíduo alto e bem constituído, com cabelo castanho e olhos castanhos, que se veste de forma similar a Billy; French é mais velho e cheio, tem o cabelo mais grisalho e penteado e tal como Frank, também se veste relativamente bem.

No que diz respeito aos atributos psicológicos das personagens, observou-se que, no caso de Madolyn, esta é uma mulher que à partida parece ser optimista, que gosta do que faz. No entanto revela que às vezes se sente cansada e sem paciência. Tem uma relação com Colin ainda que o acabe por trair com Billy, e nas suas interações com ambas as personagens, demonstra-se uma pessoa diferente, sendo que com Billy é capaz de se expressar mais facilmente. Quando descobre a verdade sobre Colin, deixa-o, mesmo estando grávida; Gwen é casada com Frank e muito mais nova que ele. Gosta de viver rodeada de luxúria e é submissa em relação a Frank.

Quanto às personagens do género masculino, foi possível analisar que Billy é uma pessoa inteligente, que ao não ser aceite na academia de polícia se torna numa pessoa revoltada aceitando infiltrar-se na máfia enquanto informador para o FBI, o que faz desta personagem uma pessoa corajosa e ambiciosa. Tem consultas de aconselhamento com Madolyn devido à ansiedade extrema que sente, uma vez que todos os dias arrisca a sua vida em prol da missão que lhe foi imposta. Ainda assim, mesmo com medo de morrer, tem a capacidade de ser astuto. No final da narrativa acaba por ser assassinado, ainda que consiga desvendar a verdade. Zeglin (2016) constata ainda que Billy é um homem violento, autónomo e homofóbico.

Colin é o informador de Frank infiltrado na polícia e revela-se uma pessoa homofóbica, agressiva e manipuladora, ainda que também seja ambicioso, inteligente e um polícia reconhecido pelos colegas. Além disso é focado e desconfiado, capaz de combater qualquer coisa que se achesse no seu caminho. Finalmente acaba por matar Frank para que seja visto como um herói, o que, conseqüentemente, contribui para o seu final trágico. Zeglin (2016) também o assume como sendo uma pessoa dominante e homofóbico, o que pode ser confirmado numa cena em que se refere aos bombeiros como homens homossexuais.

Frank é um homem poderoso, bastante manipulador, racista e intimidante. Acredita que Billy o quer realmente ajudar, da mesma forma que confia inteiramente em Colin e em French, acabando por ser assassinado por Colin. Ademais é um homem que se envolve sexualmente com várias mulheres assumindo uma atitude de poder sobre elas, como é o caso das observações que faz em relação à inteligência feminina, menosprezando-as (Zeglin, 2016).

Quanto a Sean, este não é uma pessoa simpática, é bruto e muito directo e desconfiando de Billy. Quando finalmente se apercebe do contexto real, seguido da morte de Billy e outro agente, mata Colin; French é possivelmente a pessoa mais próxima de Frank, é perspicaz e autónomo, agindo sempre a favor de Frank. Também ele acaba por morrer.

Segundo Kosut (2012), este filme retracts a temática do crime e automaticamente sugere que os homens são responsáveis pela corrupção, ainda que demonstre também que estes são os únicos capazes de restaurar a ordem numa sociedade submersa na corrupção.

As personagens acima analisadas distinguem-se também pela classe social em que se inserem já que Frank, Gwen e Colin pertencem à classe alta e Madolyn, Sean e French fazem parte de uma classe social média/média/alta. Por fim Billy enquadra-se numa classe social baixa.

No Country For Old Men (2007), de Ethan Coen e Joel Coen

A cerimónia de entrega dos prémios da Academia em 2008, ficou marcada pela conquista do filme *No Country For Old Men* (2007) em ambas as categorias estudadas nesta dissertação. Este conta a história de Llewelyn Moss que se depara com uma mala cheia de dinheiro. A partir desse momento começa a ser perseguido por Anton Chigurh, um assassino impiedoso que procura recuperar a totalidade do dinheiro encontrado por Llewelyn. No entanto, Tom Bell, o Xerife, faz da sua principal missão encontrar Anton e impedir que este continue a fazer mais vítimas.

De acordo com a observação feita, constatou-se que o número de personagens femininas é de apenas três, sendo que apenas Carla Jean Moss tem um papel relevante ao longo da narrativa. Relativo às personagens masculinas, estas têm um número bastante superior, destacando Anton Chigurh, Llewelyn Moss, Ed Tom Bell, Carson Wells e Wendell, sendo que Anton, Llewelyn e Ed são as únicas personagens com narrativa própria. Não foram contabilizadas personagens LGBT/Queers.

De acordo com a observação feita relativamente aos factores físicos das personagens, concluiu-se que Carla é uma mulher magra e não muito alta, com cabelo comprido castanho e olhos castanhos que se veste de forma bastante simples; Anton é um homem alto e forte, tem o cabelo relativamente comprido e escuro, olhos escuros e uma pele bastante pálida. O tipo de roupa que usa é escura e básica, camisa castanha, calças pretas e casaco preto; Llewelyn é alto e bem constituído, tem o cabelo castanho comprido, bigode e olhos castanhos. Usa o tipo de roupa associada ao oeste, chapéu de *cowboy*, camisa, calças de ganga e botas; Ed já se revela uma personagem mais velha, cabelo grisalho e olhos escuros e como é Xerife, enverga sempre um uniforme; Carson é alto e magro, tem pouco cabelo e olhos claros, veste-se com um fato e um chapéu de cowboy; Wendell é alto e magro, com cabelo e olhos castanhos e usa sempre um uniforme parecido ao de Ed.

Referente às características psicológicas destas personagens, deduziu-se que Carla é uma mulher bastante simples mas feliz. É preocupada tanto com a sua mãe como com Llewelyn, e faz de tudo para o ajudar. Acaba por se revelar também uma mulher corajosa; Anton é o antagonista da narrativa e um psicopata capaz de matar todos o que se atravessarem no seu caminho sem que fique com qualquer remorso. Faz da sua principal função encontrar Llewelyn e o dinheiro que este encontrou. É um homem sem escrúpulos que mesmo depois de ser alvejado não desiste, é persistente, e acaba por conseguir desaparecer, impune, como corrobora Beck (2008); Llewelyn é um homem simples que depois de se deparar com uma grande quantia de dinheiro fica com ele, mesmo sabendo que isso lhe pode trazer problemas. Ainda assim é um homem consciente que opta por fugir com o dinheiro, também como forma de proteger a mulher. É um homem persistente, que nunca desiste ainda que acaba por morrer; Ed é um homem maduro e experiente, incapaz de compreender atitudes malignas. No final da narrativa demonstra-se cansado e pronto para desistir do seu trabalho e é na mulher que encontra as forças para se erguer, apesar das complicações que tem de enfrentar. Esta dependência de Bell para com a sua mulher liga-se, segundo Saxton & Cole (2012) à base dos ideais tradicionais de género considerando a sua necessidade de apoio emocional e moral, enquanto ela o vai amar sem qualquer ressentimento, arrependimento, ou restrição. Estes autores afirmam ainda que sem os adereços sociais e privilégios do herói cowboy, Bell fica consignado à inactividade e à confusão.

Relativo a Carson, apresenta-se como um homem manipulador e interesseiro, contratado para descobrir o paradeiro de Anton. Ainda assim, tem receio de Anton e quando o tenta subornar e o ofende, acaba por ser assassinado; Wendell é auxiliar de Ed, embora não seja muito inteligente. É também inexperiente.

Quanto à classe social das personagens, Carla e Llewelyn pertencem a uma classe social baixa, Ed e Wendell inserem-se numa classe social média/baixa e Carson já é de uma classe social média. Quanto a Anton torna-se difícil atribuir-lhe uma classe social uma vez que não conhecemos o seu historial, apenas a sua sede de perseguição por Llewelyn.

***Slumdog Millionaire* (2008), de Danny Boyle**

O próximo filme em estudo é *Slumdog Millionaire* (2008) que venceu o Óscar de Melhor Filme e Melhor Realizador em 2009. Este filme relata a história de um rapaz pobre, Jamal Malik, que ao entrar num concurso televisivo de cultura geral acerta nas respostas de todas as questões que lhe são feitas, o que faz levantar suspeitas de fraude por parte da polícia e da estação televisiva. Ainda assim, Jamal relata à polícia o percurso tumultuoso que teve, desde a sua luta pela sobrevivência nas ruas até ao encontro de Latika, de quem nunca se esqueceu, acabando por conseguir justificar a sabedoria às respostas do concurso.

De acordo com a análise feita, foram contabilizadas seis personagens masculinas, Jamal Malik, Salim Malik, Prem Kumar, o Inspector da Polícia (que embora não lhe seja atribuído um nome específico acaba por ser uma personagem relevante), Javed Khan e Maman, sendo que apenas Jamal tem a sua própria narrativa. Quanto às personagens femininas, existe somente uma, Latika. Nesta narrativa não existem personagens LGBT/*Queers*.

Tendo em conta as características físicas destas personagens, é importante referir que a narrativa acompanha o crescimento de três personagens: Jamal, Salim e Latika, que vão sofrendo transformações físicas, pelo que estas personagens apenas serão analisadas fisicamente na idade adulta. Assim, constatou-se que Jamal é um rapaz moreno, alto e bastante magro, com cabelo escuro e olhos escuros, que se veste de forma bastante simples; Salim também é moreno, alto e magro, tem o cabelo escuro com caracóis e olhos escuros e veste-se de maneira casual, sempre com alguns acessórios como um fio ou anéis; Prem é um homem de estatura média e mais corpulento, tem o cabelo escuro e sempre penteado e os olhos escuros. Distingue-se das personagens anteriores pela forma como se veste já que este se apresenta normalmente com fato e gravata e tem um brinco; O Inspector é um homem moreno, magro e alto, cabelo e olhos escuros e usa uma camisa e calças casuais; Javed é um homem moreno, volumoso e mais velho com cabelo grisalho e olhos escuros, que enverga sempre roupas que, embora possam ser consideradas casuais, denotam alguma qualidade; Maman é um homem moreno, alto e magro, com cabelo e olhos castanhos que se veste de forma informal. Relativamente a Latika, esta é uma

rapariga morena, alta e magra, com cabelo comprido escuro e olhos castanhos e, embora se vista de forma casual, tem sempre um adereço associado à cultura indiana.

Referente aos factores psicológicos das personagens, foi possível admitir que no caso de Jamal este se trata de um rapaz, acima de tudo, optimista e perseverante, ainda que tenha tido um percurso difícil. São as experiências vividas que o fazem saber as respostas às perguntas do concurso e daí sair vencedor, mesmo que esse nunca tenha sido o seu objectivo, mas sim, de alguma forma, poder chegar a Latika. É um homem honesto e humilde, qualidades estas que mantém até ao fim e que o libertam da tortura da polícia. As únicas mágoas que sente reflectem-se no afastamento de Latika e nas atitudes do irmão. Beck (2009) considera Jamal um herói da população, pelas suas qualidades simples e humildes. Afirma ainda que a felicidade resultante do sucesso de Jamal é justificada pela pureza e fé desta personagem em relação à sua luta contínua durante muitos anos.

Salim é uma pessoa determinada e gananciosa, que ao longo da narrativa se apresenta sempre como sendo um líder. É inteligente, tenta proteger o seu irmão. No entanto ao longo da narrativa opta por preservar os seus próprios interesses e saciar a sua sede de poder deixando o irmão para trás inserindo-se numa máfia indiana, aceitando quaisquer ordens sem qualquer remorso. No final age heroicamente, auto-sacrifica-se, como admite Paul (2011), ao matar Javed e ao libertar Latika para que esta possa ir ter com o seu irmão, o que resulta na sua própria morte; Prem é o apresentador do concurso e, à primeira vista, parece ser um homem simpático, mas que ao longo do concurso, tira prazer em menosprezar as condições de vida de Jamal, a sua profissão. Posteriormente é possível admitir que se trata de um homem interesseiro e desconfiado que tenta prejudicar Jamal dando-lhe uma resposta errada e chamando a polícia para o prender por desonestidade; o Inspector é uma pessoa que, à partida, se demonstra bastante céptico, mas que ao longo do relato sincero de Jamal chega à conclusão de que este não passa de uma pessoa com um passado difícil, cujas vivências coincidem com as perguntas que lhe estão a ser feitas, sentindo-se, de alguma forma, condescendente com a personagem principal; Javed, por sua vez, é um homem vil e poderoso que depois de saber que Salim matou um dos seus maiores inimigos, contrata-o fazendo dele um dos elementos da sua máfia. É casado com Latika ainda que seja um casamento forçado, desprezando-a; No caso de Maman, este também tem um carácter perverso que se aproveita de crianças sem família forçando-as a ganhar pequenas esmolas, ou até mesmo mutilando-as para trabalharem na rua. Depois de

Jamal e Salim conseguem escapar, voltam a encontrar-se anos mais tarde, ficando a saber que este tinha a intenção de vender o corpo de Latika. Acaba por ser assassinado por Salim.

Quanto a Latika, também esta teve um crescimento difícil e violento. No entanto parece ser uma personagem mais frágil que se junta a Jamal e a Salim com o intuito de ter mais hipóteses de sobreviver. É uma mulher que vive completamente oprimida e presa a um casamento que lhe foi imposto, e quando se tenta libertar para se encontrar com Jamal, acaba por ser descoberta e mutilada. Apenas quando Salim lhe oferecesse apoio e a ajuda a escapar é que esta consegue, finalmente, encontrar-se com Jamal e ficar com ele, que era o seu desejo. Hardikar & Turbin (2011) assentam-se na ideia de que esta personagem existe, neste contexto como um objecto apropriado durante grande parte da narrativa e um “bem” a ser ganho por Jamal (Latika e o prémio final do concurso). Latika apresenta-se ainda em constante necessidade de ser salva. Os autores referem ainda que esta personagem é sempre objecto do olhar dos que a rodeiam, como explícito na cena em que Jamal a reencontra na estação de comboio, ou quando esta dança para aliciar os seus clientes. A sua aparência física, cor de pele clara e cabelo esticado, assemelha-se à de uma estrela de Bollywood e não tanto à de uma mulher pobre e de classe trabalhadora típica do Sul da Ásia.

No primeiro Encontro do Ciclo “Ao Encontro dos Portugueses”, organizado pela Fundação Manuel Francisco dos Santos, que ocorreu no dia 12 de Fevereiro de 2019 e cuja sessão se dedicou ao tema “A mulher, hoje”, surgiu a oportunidade de assistir a uma conferência com a actriz Freida Pinto, que desempenha o papel de Latika no presente filme.

Segundo a actriz, o filme *Slumdog Millionaire* (2008) marcou o auge da sua carreira e a partir desse momento Freida Pinto diz ter entrado num “conto de fadas”. No entanto, esta fantasia acabou por se revelar de curta duração a partir do momento em que a actriz começou a receber propostas para novos filmes, e se vir impossibilitada de tomar as suas próprias decisões quanto aos papéis que lhe estavam a ser impostos.

A futura recusa de papéis e a ânsia por querer ser considerada na indústria cinematográfica como uma mulher capaz de recusar determinadas representações, por não estarem de acordo com os seus ideais feministas, conduziu a que estivesse dois anos sem

trabalho. Freida Pinto frisou ainda a noção de que Hollywood é ainda uma indústria fortemente masculina e machista.

Relativo à classe social das personagens, Jamal pertence à classe baixa, mas tanto Salim como Latika, apesar de grande parte da narrativa irem de encontro à classe social de Jamal, acabam por, posteriormente fazer parte de uma classe social média, tal como o Inspector e Maman. Em relação a Javed e Prem, ambos se inserem numa classe social alta.

***The Hurt Locker* (2009) de Kathryn Bigelow**

Em 2010, a Academia das Artes e Ciências Cinematográficas atribuiu o prémio de Melhor Filme e Melhor Realizador ao filme *The Hurt Locker* (2009). Este filme segue uma equipa treinada no desmantelamento de bombas, liderada pelo Sargento William James, em plena guerra no Iraque. Por entre vários conflitos, a equipa, que inclui o Sargento J.T. Sanborn e o Especialista Owen Eldridge, obriga-se a reformular a maneira como lideram entre si.

Após a análise feita foi possível compreender que as personagens integrantes neste filme são praticamente indivíduos do género masculino, destacando William James, único com narrativa própria, JT Sanborn, Owen Eldridge, e John Cambridge. A única personagem do género feminino é Connie James, cuja participação é bastante reduzida, e não existem personagens LGBT/*Queers*.

Em análise aos atributos físicos das personagens mencionadas, William é representado como um homem alto e bem constituído, cabelo e olhos claros e um uniforme militar; JT é de raça negra, alto e musculado, cabelo e olhos escuros e também enverga o uniforme militar; Owen também tem uma constituição alta e forte, tem os olhos e o cabelo claros e usa uniforme militar; John é um homem alto e mais magro, com cabelo preto penteado e olhos escuros e também este veste o uniforme militar; Connie, na sua reduzida exibição, surge como sendo uma mulher alta e magra, cabelo escuro comprido e olhos claros, que se veste de forma simples, casual.

Segundo Deese (2010), o presente filme demonstra cada personagem como sendo multidimensional e com aspectos interessantes e contraditórios em relação às suas personalidades, o que proporciona figuras mais complexas, da mesma forma que expõe uma representação da masculinidade também mais complexa.

A partir da observação do filme e de acordo com as características psicológicas, foi possível auferir que no caso de William este é uma personagem destacada para liderar um grupo militar depois do antigo detonador de bombas morrer em serviço. Revela-se um indivíduo com muita confiança nas suas capacidades, que por vezes pode transparecer alguma falta de preocupação nas consequências e nos perigos provenientes das suas acções. Tem um sentido de humor apurado mas que nem sempre é entendido pelos restantes militares. Ademais é um bom profissional, gosta bastante daquilo que faz, e quando tem a oportunidade de regressar a casa não se sente satisfeito, voltando rapidamente para o ambiente bélico. Aitken (2012) e Deese (2010) afirmam que se trata de um homem com características híper-masculinas, uma vez que se revela forte e egoísta, sempre em busca de um ímpeto de adrenalina, ainda que mais tarde se revele íntegro, com um compasso moral sólido, que lhe confere um estatuto de homem solidário e atencioso.

Esta híper-masculinidade ligada a James é enfatizada pela aparência já descrita, o pouco uso de equipamento em relação aos seus companheiros e na cena em que surge em conflito com Sanborn por James não lhe falar, e ao que este lhe responde “I didn’t know we were on a date” (*The Hurt Locker*, 2008), o que cria uma tensão entre esta figura híper-masculinizada e outra que não se define da mesma forma (Deese,2010).

JT é um homem bastante profissional e focado no seu trabalho, que segue sempre as ordens que lhe dão respeitando as regras, o que faz com que a sua relação com William não seja a melhor, não só por achar que William é descuidado como também pela perda do seu antigo companheiro. É perceptível que todas estas personagens estão sob pressão e num preciso momento JT sente-se amedrontado, com vontade de desistir; Owen é bastante cauteloso, mas vive melindrado com a ideia de que todos os participantes nesta missão vão morrer. No entanto, é também um homem inteligente. Acaba por ser afastado da missão depois de ser alvejado, culpando William deste acontecimento; John é um homem preocupado e surge como confidente de Owen, aconselhando-o e ajudando-o a lidar com as situações que tem de enfrentar. Acaba por morrer.

Segundo Wexler (nd), tal como noutras histórias de guerra, a proeza excepcional dispensa o herói da narrativa das regras e sanções aplicadas às restantes personagens e por isso, da mesma forma que Sanborn e Eldridge consideram James um homem imprudente por ignorar o protocolo, também o admiram pela sua capacidade de autocontrolo.

Relativamente à classe social das personagens e tendo em conta que apenas as conhecemos neste ambiente, à excepção de William, apenas é possível admitir que William pertence a uma classe social média.

Este é o único filme na vasta história de entrega de prémios pela Academia que consagrou uma mulher vencedora na categoria de Melhor Realizador até hoje, destacando Kathryn Bigelow como a primeira e única mulher a vencer o este prémio.

***The King's Speech* (2010) de Tom Hooper**

O filme *The King's Speech* (2010) foi galardoado, em 2011, com os Óscares de Melhor Filme e Melhor Realizador. Este conta a história do Rei George VI (Bertie), que após a abdicação do seu irmão ao trono de Inglaterra, assume o papel de Rei, o que o obriga a lidar com o seu problema de gaguez. Como forma de agilizar esta adversidade, a sua mulher Elizabeth contrata um terapeuta da fala, Lionel Logue, para ajudar Bertie. O que começa por ser uma relação difícil, com tratamentos pouco comuns, acaba por resultar numa grande amizade.

Após a observação feita ao filme, foi possível identificar três personagens do género feminino, Elizabeth, Myrtle Logue e Wallis Simpson, enquanto que as personagens masculinas com maior destaque são Albert, Lionel Logue, Edward, Winston Churchill e Cosmo Lang. Não existem personagens LGBT/*Queers*, e das personagens acima mencionadas apenas Albert e Lionel têm narrativa própria.

No que diz respeito aos factores físicos das personagens, admitiu-se que Elizabeth é uma mulher baixa e magra, cabelo curto, castanho e encaracolado e olhos castanhos. Esta é uma personagem que se preocupa com a forma como se veste, estando sempre bem apresentada; Myrtle Logue é uma mulher de estatura média, magra, com cabelo castanho claro e acinzentado, olhos castanhos e é também uma pessoa bastante simples, que se veste de forma comum para o contexto em que a narrativa é passada; Wallis Simpson é uma mulher alta e magra, cabelo escuro e arranjado, olhos castanhos e apresenta-se sempre bem vestida; Albert é um homem alto e magro, com cabelo castanho penteado, olhos escuros e veste-se de forma bastante formal; Lionel é um homem que aparenta ser mais velho, é alto e magro, tem o cabelo castanho, acinzentado, olhos claros e usa, geralmente, um fato; Edward é uma personagem alta e magra, cabelo claro e olhos castanhos-claros, e tal como

Albert, também se apresenta devidamente bem vestido; Winston já é um homem mais velho, não muito alto e volumoso. Tem pouco cabelo, e o que tem é grisalho e está penteado, tem olhos claros e veste-se formalmente; Cosmo também é mais velho, não é alto mas é magro. O seu cabelo é branco e usa uma bata negra comprida.

Referente aos atributos psicológicos, a personagem de Elizabeth demonstra ser preocupada e carinhosa e é ela que estabelece o contacto entre Albert e Lionel como forma de ajudar o marido no seu problema de gaguez, ainda que, segundo Shahani (2015) esta seja sempre colocada numa posição periférica em relação à relação entre Bertie e Lionel e os tratamentos. De acordo com a sua posição social, mostra-se superior da mesma forma que é sempre bem-educada, sabendo sempre como agir; Myrtle é uma mulher simples, carinhosa e discreta; Wallis é um pouco arrogante e quer ser reconhecida pela família real como uma mulher legítima para se casar com Edward. Aprecia bastante a luxúria.

Quanto às personagens do género masculino, Albert é um homem ansioso, inseguro e solitário, como atesta Kaplan (2011) e Krausz (nd), cujo problema de gaguez agrava mais a sua ansiedade. No entanto é uma pessoa responsável que assume a posição de Rei, depois do seu irmão renunciar ao cargo. Com alguma desconfiança e cepticismo, acaba por aceitar a ajuda de Lionel, ainda que durante o processo queira desistir. Ao longo da narrativa é possível compreender que sofreu de maus tratos e negligência por parte da sua ama, o que contribuiu para a sua gaguez. Por fim não só valoriza o tratamento de Lionel como também faz dele um amigo e confidente, mantendo-o por perto.

Segundo Shahani (2015), o processo de terapia pelo qual Bertie tem de passar, com o auxílio de Lionel, restaura, de certa forma, a masculinidade do futuro Rei, uma vez que é estabelecida uma identidade e uma distinção, ou seja, fica muito mais confiante e capaz, ainda que, ao ultrapassar o seu problema de gaguez, perca essa individualidade que o caracterizava.

Lionel é uma pessoa bastante alegre e exigente, e por isso quer ser ele a estabelecer as regras das sessões, também para retirar Albert da sua zona de conforto. É muito paciente e bastante directo, os seus métodos são criados por ele e a sua persistência acaba por ser reconhecida. Esta personagem acaba por se revelar imprescindível na narrativa e no reconhecimento da personagem principal visto que é das únicas personagens capazes de descobrir os abusos experienciados pelo Rei, os assédios morais provocados pelo irmão

mais velho e que o seu pai encorajava, a rectificação dos joelhos, da mão esquerda e a crueldade da sua ama (Shahani, 2015).

Referente a Edward, este é um homem que abandona as suas responsabilidades, é irresponsável, vaidoso e em vez de apoiar o irmão, ainda brinca com os seus defeitos; Winston é um homem bastante directo, o que por vezes pode dar a sensação de ser uma pessoa brusca, é focado e inteligente; Cosmo é uma pessoa interesseira que se acha superior. Por esta razão, inferioriza Lionel e as suas capacidades, além de ser um indivíduo intrometido.

Relativo à classe social das personagens, é possível afirmar que Elizabeth, Albert, Wallis, Edward e Winston se inserem numa classe alta, enquanto Lionel e Myrtle estão associados a uma classe média/baixa. No caso de Cosmo, este faz parte de uma classe social média/alta.

***The Artist* (2011), de Michel Hazanavicius**

No ano de 2012, o filme *The Artist* (2011), venceu nas duas categorias em estudo. Este é um filme mudo e a preto e branco que remonta ao final da década de 1920, quando os filmes mudos começaram a entrar em declínio. George Valentin é um dos actores mais conceituados da época, que sendo uma das grandes caras do cinema mudo, começa a ver a sua carreira a entrar em decadência com a introdução do som na indústria cinematográfica. Quanto a Peppy Miller, uma jovem actriz ambiciosa, esta, ao cruzar-se com George deixando-o fascinado, começa a ganhar destaque no cinema, revelando-se uma das maiores estrelas do cinema sonoro.

A partir da análise feita, foram identificadas três personagens do género feminino, Peppy Miller, Constance e Doris Valentin, e três personagens do género masculino, George Valentin, Al Zimmer e Clifton, sendo que apenas Peppy e George tem a sua própria narrativa. Nesta narrativa não foram encontrados quaisquer personagens LGBT/*Queers*.

Conforme as particularidades físicas das personagens, e considerando que se trata de um filme a preto e branco, observou-se que Peppy é uma mulher jovem, alta e magra, cabelo curto encaracolado e escuro, que se veste com vestidos típicos da década de 1920; Constance é alta e magra, tem o cabelo encaracolado curto e claro e veste-se com vestidos

da época; Doris também é uma mulher magra e alta, com cabelo ondulado claro, que se veste bem, com roupas típicas do período em que decorre a narrativa. Quanto às personagens masculinas, George é um homem alto e magro, apresenta-se sempre penteado, tem um bigode e usa fato; Al é um indivíduo baixo e corpulento, também usa o cabelo penteado e veste-se com um fato; Clifton é mais velho, é alto e magro, tem pouco cabelo e usa um fato completo.

Pela análise realizada quanto às características psicológicas das personagens, compreendeu-se que Peppy é uma rapariga ambiciosa, que deseja transformar-se num grande estrela de cinema. É com a ajuda de George, que se interessa por ela, que a sua carreira começa a entrar numa fase de ascensão, até se revelar numa artista bastante reconhecida dos filmes sonoros. Esta personagem depressa cria um interesse amoroso por George, mas mais do que isso apoia-o, tem bastante carinho e nunca desiste dele mesmo quando este já não acredita em si mesmo; Constance é uma mulher que adora atenção ainda que não seja uma pessoa simpática. Trabalha com George mas não gosta dele, acha que este lhe quer roubar protagonismo. Segundo Cavalli (2012), Peppy revela-se uma figura *anima*, isto é, uma figura que representa o interior feminino do homem, que uma vez não realizada, ou renegada, é projectada num tipo de mulher em particular que se conforma, em várias instâncias, com a personagem de Peppy, uma mulher com uma beleza agitada e de menino jovem, que não hesita em começar a dançar animadamente.

Doris é casada com George mas a relação que mantém com o marido é bastante distante, não é uma mulher feliz e quando se apercebe do interesse de George por Peppy, deixa-o.

Quanto a George, este é um homem ambicioso, reconhecido, encantador, bem-disposto, características estas que levam Cavalli (2012) a assumir que esta personagem se trata de um arquetípico da masculinidade. Também aprecia bastante a fama, passando até por ser convencido. Quando a sua carreira começa a entrar em decadência, pela introdução do som no cinema, que por sinal ele despreza, fica desanimado até atingir uma grande depressão, perdendo tudo o que tinha, despedindo o seu fiel mordomo, Clifton. A solidão e o desprezo que sente por si mesmo, fá-lo querer suicidar-se. É Peppy que acaba por salvar George da situação miserável em que se encontra, resultando na participação de ambos num novo filme, neste caso sonoro; Al é um homem ambicioso, que se quer actualizar na

indústria cinematográfica sabendo que a introdução do som no cinema o vai trazer mais sucesso.

Tal como referido, quando a carreira de George começa a entrar em declínio, é Peppy que o tenta ajudar a reerguer-se, principalmente psicologicamente. Ainda assim, o orgulho falso de George fá-lo recusar essa ajuda, resultando numa tentativa de suicídio antes de sequer aceitar o amor de Peppy que não se baseia em pena ou caridade, mas como uma crença nas suas capacidades enquanto artista. Quando finalmente consegue reavivar a sua confiança, oferece-lhe uma forma de integrar o seu lado feminino na sua personalidade recorrendo a uma forma em que este não precisa de falar, já que era uma das suas grandes vicissitudes na indústria cinematográfica moderna, George ultrapassa a sua vaidade e “renasce” (Cavalli, 2012).

Este filme apresenta-se como um exemplo importante no estudo de representação de género uma vez que os papéis de género são, de certa forma invertidos, nomeadamente pelo facto de ser Peppy a salvar George. Neste caso é a personagem do género masculino que se encontra em constante necessidade de salvamento, de uma vida solitária e triste.

Clifotn é um homem meigo e preocupado que gosta bastante de George, já que mesmo quando este é incapaz de lhe pagar, se mantém ao seu lado. É uma personagem que, tal como Peppy, nunca desiste de George.

Ao longo da narrativa, tanto a classe social de George como a de Peppy sofrem uma alteração, sendo que a de Peppy começa por ser baixa mas depois se revela alta e George começa por pertencer a uma classe social alta e depois a uma baixa. Constance, Doris e Al mantêm-se sempre numa classe social alta e Clifton numa baixa.

Life of Pi (2012), de Ang Lee

O grande vencedor do Óscar de Melhor Realizador em 2013 foi entregue ao filme *Life of Pi* (2012). A narrativa conta a história de um rapaz, Pi, que em conjunto com a sua família possuía um Jardim Zoológico na Índia, onde tem o seu primeiro encontro com um tigre-de-bengala, ao qual, mais tarde lhe é atribuído o nome de Richard Parker. Por entre a procura entre novos conhecimentos e crenças, Pi e a sua família, a mudar-se para o Canadá num navio que acaba por naufragar e terminar com a vida da sua mãe, pai e irmão, ficando sozinho num bote de salvamento com três animais selvagens: uma hiena, um orangotango

e um tigre-de-bengala. É a partir desse momento que Pi inicia a sua aventura e luta pela sobrevivência por mares desconhecidos até finalmente dar à costa, Pi e Richard Parker, 227 dias depois do naufrágio.

Foram contabilizadas duas personagens do género feminino, Gita Patel e Anandi, quatro personagens do género masculino, Pi Patel, Yann Martel, Santosh Patel e Ravi Patel, e zero personagens LGBT/*Queers*. Destas personagens mencionadas, apenas Pi tem a sua própria narrativa.

Segundo a observação feita quando aos atributos físicos das personagens, e atentando ao facto de que Pi, mais do que qualquer outra personagem, sofre uma mudança acentuada na sua figura física, por um lado porque cresce e é possível assistir ao seu desenvolvimento desde que é criança até ao estado adulto, mas também porque durante a sua adolescência, e na grande parte da narrativa o seu corpo sofre várias mudanças tendo por base o contexto em que se encontra. Assim, a análise feita à personagem de Pi vai estar enquadrada no período da adolescência, e por isso foi possível deduzir que este se trata de um rapaz moreno, olhos e cabelo escuro, sendo que o seu cabelo, à medida que o tempo passa, vai ficando cada vez mais comprido, é alto e magro, ainda que vá ficando cada vez mais magro e começa por se apresentar com uma camisa e calças largas, acabando por ficar apenas com as calças; Yann é um homem caucasiano, alto e bem constituído, tem cabelo claro e olhos claros e veste-se casualmente; Santosh é moreno, alto e magro, tem o cabelo e os olhos escuros, bigode e veste-se de forma informal; Ravi é um rapaz jovem, moreno, alto e magro, cabelo e olhos escuros e também se veste de forma prática. No que diz respeito às personagens femininas, Gita é morena, alta e magra, tem o cabelo preto e comprido, olhos escuros e veste-se com roupas típicas indianas; Anandi é uma rapariga mais nova, morena, alta e magra, tem o cabelo comprido e escuro, olhos escuros e veste-se também com roupas típicas.

Referente aos factores psicológicos das personagens, Pi é um rapaz curioso e inteligente, prestável, simples e perseverante. Depois do desastre de perder a família e se encontrar completamente sozinho num bote com três animais selvagens, esta personagem tenta encontrar um equilíbrio para que todos possam conviver no mesmo espaço, até a hiena matar o orangotango e ser morta pelo tigre, Richard Parker, o tigre, que fica com Pi até ao final da sua viagem. Ao longo da narrativa, enquanto perdido no meio do oceano com Richard Parker, Pi cria as mais variadas ferramentas para sobreviver, e embora tema pela

vida e por Richard Parker, nunca o deixa para trás, tomando conta dele e mais tarde tentando domá-lo, e é esta insistência que dá a ideia de que estas personagens acabem mesmo por criar uma ligação entre elas, ainda que no fim se separem. Apesar dos obstáculos que enfrenta, e pensando muitas vezes em desistir, acaba por sobreviver, muito devido à sua força e optimismo, bem como à companhia daquele Tigre de Bengala. No final da narrativa, é possível compreender que a sua história contada na mais pura das verdades não é suficiente para que seja credível, o que o leva a reinventar a história colocando no papel de cada um dos animais com quem teve de conviver, uma pessoa e assim ser levado a sério.

Segundo Cooper (2013) e Kroenert (2013), esta personagem possui um temperamento espiritual, uma tendência para o maravilhoso, e uma resistência teimosa para ao lisonjeio nacional do seu pai, e é nesta etapa e mais concretamente no longo período pela sobrevivência, que Pi defende ser a base para as suas crenças ligadas ao Hinduísmo, Cristianismo e Islamismo. Efectivamente, durante a sua experiência no mar, surge um momento em que Pi experimenta um nível de renúncia quanto ao que acredita, mais concretamente no momento em que as suas reservas terminam, o que faz declarar-se à morte (Collins, 2014).

No caso de Yann, este é um escritor em busca de inspiração para o seu próximo livro e é em Pi, e na sua verdadeira história que a encontra. É simpático e curioso, e fica fascinado com o que ouve; Santosh é dono de um Jardim Zoológico na Índia, é simpático e sábio, tentando sempre dar os melhores conselhos a Pi. Ainda assim, também é uma pessoa bastante céptica, que ao se aperceber que Pi se sente curioso com o Tigre. Fá-lo assistir ao ataque violento de Richard Parker a uma cabra, para que se aperceba de que se trata de um animal irracional; Ravi é um jovem alegre e bastante relaxado. É diferente de Pi já que não se interessam pelas mesmas coisas, o que contribui para que Ravi o goze; Gita é uma mulher carinhosa, bem-disposta e muito preocupada com a sua família; Anandi é uma jovem dançarina, muito simpática e inteligente que acaba por se apaixonar por Pi, ainda que estes sejam separados.

Segundo Collins (2014), Richard Parker tem um papel fundamental nesta narrativa pela sua importância na mitologia indiana. O tigre surge mitologicamente na manifestação da deusa Durga, a guerreira rainha que mata um búfalo demoníaco, o que se revela um epíteto atribuído a reis, o tigre demonstra-se assim como um símbolo preeminente para a

masculinidade, virilidade e coragem, qualidades estas que Pi procura na sua relação com Richard Parker.

Quanto à classe social das personagens analisadas, todas elas pertencem a uma classe social média.

***Argo* (2012), de Ben Affleck**

O filme *Argo* (2012) foi galardoado com o Óscar de Melhor Filme, na cerimónia de entrega de prémios da Academia no ano de 2013. Este é um filme baseado em acontecimentos reais, enquadrado no auge da revolução iraniana, onde muitos americanos foram feitos reféns dentro da Embaixada dos Estados Unidos da América, no Teerão. A narrativa foca-se na perseguição de seis americanos que conseguem fugir da Embaixada, que só com a ajuda de Tony Mendez, um especialista da CIA que engendra um plano para os conseguir resgatar, conseguem regressar a salvo ao seu país.

Após a observação feita e do grande número de personagens do género masculino presentes na narrativa, foram distinguidas Tony Mendez, a única personagem com narrativa própria, Jack O'Donnell, Lester Siegel, John Chambers e Robert Anders, por terem um papel mais relevante. Quanto às personagens do género feminino, foram consideradas, Cora Lijek e Kathy Stafford. Não existem personagens LGBT/*Queers*.

Tendo em conta as características físicas das personagens, e tendo em atenção que o filme se contextualiza na década de 1980, é possível notar que Tony é um homem alto e magro, tem o cabelo castanho, relativamente comprido, barba, olhos castanhos e veste-se com um fato; Jack já é um indivíduo mais velho, é mais baixo que Tony, tem o cabelo grisalho, olhos claros e veste-se formalmente; Lester também é uma pessoa mais velha, alta e magra, careca, olhos castanhos e veste-se casualmente; John também é mais velho, é alto e volumoso, tem o cabelo penteado e grisalho, olhos castanhos e veste-se bem, embora de forma informal; Robert é alto e magro, tem o cabelo encaracolado acinzentado, olhos claros e usa camisa, calças e casaco. Em relação às personagens femininas, Cora é uma mulher alta e magra, cabelo comprido castanho e olhos castanhos, usa óculos e veste-se com uma saia, camisa, colete e botas altas; Kathy também é uma mulher alta e magra, tem o cabelo castanho comprido, olhos azuis e usa uma saia pelo joelho e uma camisola de malha.

Quanto aos atributos psicológicos destas personagens, foi possível aferir que Tony, um homem ligado à CIA, perito em extradições, que se revela bastante inteligente e perspicaz, nomeadamente no que diz respeito ao caso relatado na narrativa, uma vez que cria um plano de extradição tendo por base a realização de um filme fictício, “Argo”. É um homem bastante sério, com pouco sentido de humor, ainda que seja corajoso, aventurando-se nesta missão não tendo qualquer segurança da CIA, caso lhe aconteça alguma coisa. Embora se depare com hesitações por parte da equipa que quer resgatar e perigos provenientes da perseguição, não desiste, mesmo quando lhe é ordenado que volte sem a equipa, o que lhe confere um reconhecimento significativo pela missão bem-sucedida; Jack, o chefe de Tony, é um homem que confia e apoia a missão de Tony crendo que tudo tem de estar muito bem preparado. No entanto, quando pensa que a missão se encontra comprometida, pede que Tony regresse, com receio que o encargo possa transmitir uma má imagem do país, o que depreende que é uma pessoa com bastante responsabilidade, ainda que acabe por reactivar a missão; John é realizador/produtor cinematográfico e é uma pessoa bastante bem disposta e prestável que ajuda Tony a tornar a ideia credível; Lester também é realizador/produtor de cinema e também se revela uma pessoa com sentido de humor e pronta a ajudar. Também pode ser considerado um homem perfeccionista já que se esforça para dar bastante credibilidade a este filme, convocando um comunicado de imprensa para falar sobre o lançamento do filme que não se vai concretizar. Ademais é também uma pessoa bastante directa na forma de falar; Robert é um dos elementos da equipa que tem de ser resgatada, e é ele que reúne a equipa para escaparem da embaixada. Ao longo da narrativa e muito similar às restantes personagens em fuga, revela-se um homem receoso e preocupado, que também crê, primeiramente, que a ideia de Tony não vai resultar, ainda que acabe por ser salvo tal como o resto dos elementos.

Relativo às personagens femininas, Cora é uma mulher que também se revela amedrontada com o contexto com que se depara e pouco convencida de que esta missão possa ser bem-sucedida; Kathy também se apresenta assustada e descrente na missão até certo ponto. Ambas acabam por confiar em Tony. De acordo com Lang (2012)²⁰, nenhum dos papéis femininos neste filme têm o calibre esperado de um filme que considere seriamente as suas personagens femininas, acrescentando que, ao desempenharem o papel de esposas/namoradas tímidas, ainda que apoiantes, dos homens que possuem papéis

²⁰Lang, Nico. *Women and Hollywood*: <https://womenandhollywood.com/cross-post-sexism-in-hollywood-where-are-the-women-in-argo-143c49365b6f/> (visitado a 25/02/2017)

marcantes na narrativa, as personagens interpretadas por Clea DuVall (Cora) e Kerry Bishé (Kathy) têm apenas a oportunidade de se manterem na narrativa de forma secundária, assim como parecem nervosas, como é o caso de Kathy que muitas vezes é exibida à beira do choro.

No que diz respeito à classe social das personagens mencionadas, foi possível observar que Tony, Robert, Cora e Kathy pertencem a uma classe social média, enquanto que Jack se insere numa classe média/alta. Referente a Lester e a John, ambos se enquadram numa classe social alta.

12 Years a Slave (2013), de Steve McQueen

No ano de 2014, o Óscar de Melhor Filme foi entregue ao filme *12 Years a Slave* (2013). Este baseia-se na autobiografia de Solomon Northup e conta a sua história enquanto indivíduo de raça negra que é sequestrado e vendido como escravo. Para além de lhe ser retirado o estatuto de homem livre, é-lhe também removida a sua identidade e passa a ser chamado de Platt. É durante doze anos que Solomon é obrigado a trabalhar como escravo até finalmente conseguir provar que se trata de um homem livre.

Neste filme constatou-se a presença de quatro personagens do género feminino, Patsey, Mary Epps, Harriet Shaw e Eliza, em contrapartida ao número de personagens do género masculino que é bastante superior, destacando as seguintes: Solomon Northup, a única personagem com narrativa própria, Edwin Epps, John Tibeats, Samuel Bass, William Ford e Armsby. Quanto ao género LGBT/*Queers*, não foram contabilizadas quaisquer personagens.

Quanto à análise feita aos atributos físicos das personagens, constatou-se que Patsey é uma mulher de raça negra, cabelo escuro e bastante curto, olhos escuros, magra e usa roupas velhas devido à sua condição de escrava; Mary é caucasiana, alta e magra, com cabelo castanho penteado, olhos castanhos e veste-se bem com vestidos elegantes; Harriet é de raça negra, é mais velha, tem o cabelo escuro e penteado e veste-se bem, com um vestido; Eliza é uma mulher de raça negra, é alta e magra, tem o cabelo escuro e apanhado, olhos escuros e veste-se de forma similar a Patsey.

Relativo às personagens masculinas, Solomon é um homem de raça negra, alto e bem constituído, tem o cabelo e os olhos escuros e, inicialmente, veste-se bem, com um fato,

mas depois de ser considerado escravo, enverga roupas largas e pouco cuidadas; Edwin é um homem de raça caucasiana, alto e firme, tem o cabelo curto ruivo, olhos claros e embora use roupas largas, grande parte da narrativa, é perceptível que a qualidade das mesmas seja melhor em comparação com as que os seus trabalhadores usam; John é caucasiano, relativamente alto e magro, tem o cabelo mais comprido e castanho, olhos claros e usa roupas de trabalhador, semelhantes às que Edwin, e um chapéu; Samuel é um homem caucasiano, alto e forte, tem o cabelo claro comprido, olhos claros e veste-se de forma idêntica a John; William também é de raça caucasiana, alto e magro, tem o cabelo escuro, olhos claros e veste-se bastante bem; Armsby também é caucasiano, alto e bem formado, tem o cabelo curto, olhos castanhos, barba e veste-se com roupas largas, como as de Solomon.

Referente aos aspectos psicológicos, concluiu-se que Patsey é uma rapariga que se destaca na medida em que consegue apanhar maiores quantidades de algodão, em comparação com os restantes trabalhadores, o que faz dela uma personagem bastante forte. Para além de ser uma das vítimas da escravatura, sofre também de abusos físicos, psicológicos e sexuais por parte de Edwin e Mary, como confirma Doherty (2013) e Price (2015) e acrescentam a forma como é tratada pelo patrão, cria uma noção perversa do mesmo, da mesma forma que a transforma num objecto sexual disfuncional.

Segundo Price (2015), o corpo de Patsey é visto como o de uma rainha, como um *souvenir*, sendo enfatizado como algo “clandestino”, que por sua vez, ilustra o processo tirano da constituição de género, tornando o corpo negro feminino em algo sexualmente ilegível. O desespero de Patsey fá-la pensar em terminar com a vida, pedindo a Solomon que a mate, está desesperada. É, realmente, uma rapariga bastante infeliz até ao fim.

Mary é uma mulher muito ciumenta, que odeia Patsey descarregando nela todas as suas frustrações de forma violenta. É cruel, antipática e manipuladora; Harriet é uma mulher que conseguiu a sua liberdade e vive bem. Tem uma relação simpática com Patsey, demonstrando compreensão e empatia pelo que esta está a passar; Eliza é uma personagem capturada e transformada em escrava e que por isso é afastada dos seus dois filhos. A partir desse momento torna-se numa pessoa completamente depressiva, chora constantemente e tenta desmoralizar Solomon, está desesperada. Tal como Patsey também Eliza é vítima de abusos sexuais.

No que diz respeito a Solomon, este é um homem, que tal como Eliza, é enganado e capturado, tornando-se escravo. Esta personagem começa por ser um homem livre, um violinista reconhecido, com uma boa vida, mas que não consegue provar a sua liberdade. Demonstra-se sempre um homem humilde e trabalhador, preocupado com a família, que quando se vê na posição de escravo fica desesperado e sem identidade. Nunca desiste de provar que é um homem livre, e embora enfrente maus tractos e desprezo acaba por conseguir, com a ajuda de Samuel, enviar uma carta que finalmente lhe concede liberdade; Edwin é dono da herdade onde Patsey e Solomon trabalham, é violento e intimidante. É obcecado por Patsey, torna-se bastante ciumento em relação a Solomon, e quando acha que esta tentou fugir obriga Solomon a chicoteá-la, já que não é capaz de o fazer; John trabalha para William controlando o trabalho escravo, é uma pessoa maldosa e desprezível. No entanto é um homem covarde, que depois de ser espancado por Solomon, lhe pede desculpa, ainda que o tente enforcar depois; Samuel é um homem simples, trabalha para Edwin mas ao contrário de John é uma pessoa simpática e calma que simpatiza com Solomon e o ajuda a escapar, mesmo que isso possa por a sua vida em risco; William é o primeiro patrão de Solomon e Eliza, é uma pessoa simpática que admira e reconhece o trabalho e as ideias de Solomon, acabando por lhe presentear com um violino. Como forma de salvar Solomon de John, transfere-o para a herdade de Edwin, na esperança que ali encontre melhores condições; Armsby é o único escravo caucasiano da narrativa, não é um trabalhador forte e admite estar ao mesmo nível dos restantes trabalhadores, considerando que é de uma raça diferente. Quando Solomon lhe pede ajuda, Armsby aceita mas acaba por revelar o plano a Edwin, traindo a sua confiança.

Segundo a classe social das personagens, Patsey, Eliza, Solomon e Armsby pertencem a uma classe social baixa, ainda que Solomon e Eliza comecem por pertencer a uma classe social média. Quanto a Edwin, Mary e William, estes são de uma classe alta. John, Harriet e Samuel são de uma classe social média.

Essencialmente e segundo Doherty (2013), os escravos negros acabam por sofrer a distribuição simbólica dos significados sociais que dizem respeito à família, ao género e ao nome, ficando reduzidos a pouco.

***Gravity* (2013), de Alfonso Cuarón**

Ainda no ano de 2014, o filme *Gravity* (2013) recebeu o Óscar de Melhor Realizador e a sua narrativa tem por base uma missão espacial desempenhada pela engenheira Ryan Stone e pelo astronauta veterano Matt Kowalsky. No decorrer da sua missão, estes acabam por sofrer um acidente que destrói a nave espacial onde seguiam, deixando-os amarrados um ao outro no vazio. Eventualmente acabam por perder qualquer ligação com a Terra e, posteriormente, um com o outro. A partir do momento em que são obrigados a separar-se, Ryan fica sozinha, com a missão de regressar à Terra.

De acordo com a análise feita, foi contabilizada apenas uma personagem feminina, Ryan Stone, a única com narrativa própria, e uma personagem do género masculino, Matt Kowalski, não sendo referidas quaisquer personagens do género LGBT/*Queers*.

Considerando as particularidades físicas destas personagens, constatou-se que Ryan é uma mulher alta e magra, tem o cabelo curto e castanho, olhos escuros e usa um fato de astronauta; Matt é um homem alto e magro, tem o cabelo grisalho e olhos castanhos e tal como Ryan veste um fato de astronauta.

No que diz respeito aos aspectos psicológicos, analisou-se que no caso de Ryan, esta é uma mulher focada, mas que quando sofre um acidente na nave em que seguia entra em pânico e não sabe exactamente o que deve fazer. A partir do momento em que se separa de Matt, fica completamente perdida, sem conseguir comunicar com a estação ou com o companheiro. No entanto consegue desacoplar da nave mãe mesmo ficando presa pelos cabos do pára-quedas, que a obriga a sair da nave para se desprender. Ryan acaba por ficar sem combustível e à deriva no espaço, e quando consegue comunicar com uma central, não percebe o dialecto de quem está a tentar comunicar com ela e é aí que pensa em desistir da vida, desligando o oxigénio, até surgir a figura de Matt, que não passa de uma ilusão mas que a consegue reerguer e dar-lhe força para não desistir. Por fim consegue voltar à Terra. Ao longo da narrativa constata-se que tinha uma filha e que esta faleceu, deixando-a numa depressão profunda e bastante solitária. A esta sensação de solidão é-lhe acrescentado o sentimento de abandono, pela sua filha e depois por Matt, o que a insere num contexto isolado, numa sensação de que aquilo que está a observar é o fim (Christoforidou, 2015).

Ainda segundo o mesmo autor, no momento em que Ryan decide por fim à sua vida ao som de uma música calma, transporta esta personagem para um estado infantilizado, onde

precisa de ser tranquilizada e segurada. Ainda assim, Ryan é considerada uma mulher excepcionalmente habilidosa e persistente, já que consegue concluir a sua missão de regresso. No entanto, o facto de ser a imagem de Matt a impedir que Ryan desista, acaba por depreender que a mulher, neste caso a personagem feminina, precisa de auxílio para continuar, neste caso do auxílio de um homem.

Quanto a Matt este é um homem descontraído, profissional e com sentido de humor. No entanto quando sofrem o acidente que os deixa ligados apenas com um cabo, diz a Ryan que o solte para que ela sobreviva. É corajoso e determinado, e mantém-se em contacto com Ryan pelo auricular até desvanecer por completo. Por fim surge enquanto fruto da imaginação de Ryan e impede-a de desistir. Cooper (2013) acrescenta ainda que este indivíduo se trata de um herói masculino, que se sacrifica em prol da companheira do sexo feminino, um herói que, nos dias correntes, é suposto louvar.

Quanto à classe social destas personagens, possivelmente ambas se inserem numa classe social média, embora seja difícil afirmar, uma vez que não é conhecido o contexto em que vivem, apenas a profissão que exercem.

***Birdman* (2014), de Alejandro Iñárritu**

No ano seguinte, a cerimónia de entrega de prémios da Academia ficou marcada pela atribuição dos Óscares de Melhor Filme e Melhor Realizador ao filme *Birdman* (2014). A narrativa segue a história de um actor, que depois de já ter vivido os seus tempos de glória, interpretando um super-herói denominado de *Birdman*, decide produzir uma peça de teatro em busca de recuperar o reconhecimento que outrora tivera. No entanto, Riggan Thomson depara-se com uma série de obstáculos quanto à realização da peça, nomeadamente o seu ego dissimulado na própria personagem de *Birdman*.

Segundo o estudo feito, existem cinco personagens do género feminino, Sam, Lesley, Laura, Sylvia e Tabitha Dickinson, três personagens do género masculino, Riggan, Jake e Mike Shiner e nenhuma personagem do género LGBT/*Queers*. Das personagens mencionadas, apenas Riggan tem a sua própria narrativa.

Após a análise feita aos aspectos físicos das personagens, observou-se que Sam é uma rapariga magra e alta, cabelo loiro pintado, olhos claros, usa maquilhagem escura e acentuada e veste-se de forma descuidada; Lesley é uma mulher alta e magra, tem o cabelo

loiro e olhos claros e veste-se casualmente; Laura é alta e magra, tem o cabelo comprido escuro, olhos claros e também se veste casualmente; Sylvia não é muito alta, é magra, tem o cabelo ruivo e os olhos claros e veste-se de forma comum; Tabitha é uma mulher mais velha, alta e magra, tem o cabelo e os olhos claros e veste-se bem, com um casaco comprido preto. Relativo às personagens masculinas, Riggan é alto e cheio, é mais velho, tem pouco cabelo e usa barba, tem os olhos claros e numa primeira instância apresenta-se vestido casualmente. Quando assume a personagem de Birdman, é um homem musculado que usa um fato escuro com asas e uma máscara com bico; Jake é baixo e não é magro, tem o cabelo e os olhos claros, usa óculos e barba e veste-se casualmente, por norma com tons escuros; Mike é um homem alto e magro, tem o cabelo castanho e os olhos claros e veste-se casualmente.

Tendo em conta os atributos psicológicos das personagens, Sam é uma rapariga revoltada, toxicodependente, que se sente completamente sozinha e magoada com a forma como o pai se relaciona e relacionou com ela. É em Mike que vê alguém que se preocupa com ela e por isso também se sente atraída por ele. Segundo Jing Liu (2015), Sam é representada como uma mulher degenerada, cuja característica distintiva das demais é o facto de ser aquela que seduz, como por exemplo as cenas em que Sam tenta seduzir um dos colegas do seu pai com provocações e jogos, o que se acaba por revelar eficaz para Sam.

Lesley é uma das atrizes da peça de Riggan, é profissional e não lida bem com a humilhação. Não gosta de Sam; Laura é a outra atriz na peça e gosta de Riggan, quer ter uma relação com ele e formar família. Acaba por perder o bebé e sente-se sozinha e abandonada. O autor Liu (2015) considera que ambas as personagens se apresentam como vítimas, Lesley por ser humilhada por Mike e Laura por ser uma mulher triste, focada essencialmente no amor que sente por Riggan, que a negligencia, e pela sua vontade de ser mãe, que acaba por atribuir ao seu papel uma concepção de azar. No fundo, estas personagens são vítimas dos ideais patriarcais.

Sylvia é ex-mulher de Riggan e embora se tenha separado dele pela falta de atenção e interesse, preocupa-se com ele e com Sam, ainda que se sinta magoada com a relação de Sam com o pai, ressentindo esse sentimento em Riggan. Esta preocupação para com o ex-marido é caracterizada por Liu (2015) como um tipo de compromisso que os homens acedem quando imaginam a figura feminina, já que reflecte a bondade e o carinho, e a falta

destes alude para noções de rebeldia e crueldade. O autor acrescenta ainda que este tipo de mulher, este estereótipo, está directamente relacionado com os ensinamentos transmitidos pelas mães às filhas, de geração em geração e que afecta o género feminino.

Tabitha é crítica de teatro e é uma mulher directa e dura nas palavras, é irreversível e bastante profissional. Embora ameace Riggan com uma má crítica, acaba por elevar a peça. Liu (2015) afirma que este tipo de personagens, como a de Tabitha, são interpretadas por mulheres de meia-idade, uma vez que se pode estas características se podem relacionar com o período de menopausa que ocorre nas mulheres mais velhas, e este filme não é excepção.

Quanto a Riggan, este é um homem psicologicamente instável que assume, sem se aperceber, duas entidades diferentes, a dele mesmo e a de uma personagem que encarnou muitos anos atrás. Assim, Riggan, enquanto actor e pessoa, é pessimista, deprimido, que tem medo de ficar esquecida, que o seu trabalho não seja reconhecido. Enquanto *Birdman* este é manipulador, tem superpoderes que o permitem voar e ser invencível, da mesma forma que não admite que Riggan fracasse. Esta mistura de identidades, que Riggan não consegue distinguir fá-lo dar um tiro a si mesmo, achando que não o vai prejudicar e quando está no hospital, salta pela janela achando que pode voar. No fundo, esta disparidade entre Riggan e *Birdman* surge como forma de enfatizar que apenas quando Riggan assume essa personagem é que adquire características masculinas, já que *Birdman* é um símbolo da híper-masculinidade.

Jake é o representante de Riggan e preocupa-se bastante com ele, esforçando-se constantemente para que tudo corra conforme o previsto; Mike é um homem bastante seguro de si, acha-se um grande actor e leva sempre as situações ao limite. Também se demonstra instável e insensível.

Quanto à classe social todas estas personagens se inserem numa classe média.

***Spotlight* (2015), de Tom McCarthy**

O filme *Spotlight* (2015) recebeu na 88.^a Cerimónia da Academia, o prémio de Melhor Filme. Este é baseado na investigação verídica levada a cabo pela equipa de investigação jornalística *Spotlight*, que integra o jornal *The Boston Globe*, no que diz respeito a

alegações de abuso sexual por parte da Igreja Católica, acabando por revelar inúmeros casos, a nível global.

Nesta narrativa, foi possível distinguir uma personagem do género feminino, Sacha Pfeiffer, e seis personagens do género masculino, Michael “Mike” Rezendes, Walter “Robby” Robinson, Marty Baron, Ben Bradler, Matt Carroll e Mitchell Garabedian, sendo que não existem personagens LGBT/*Queers* que se distingam embora se verifique a presença minimalista de pelo menos uma.

Referente às qualidades físicas das personagens, averiguou-se que Sacha é uma mulher alta e magra, cabelo e olhos claros, e veste-se com um *blazer*, camisa e calças; Mike é alto e bem constituído, tem o cabelo e os olhos escuros e veste-se casualmente; Robby é um pouco mais velho que Mike, alto, tem muito pouco cabelo, olhos claros e veste-se com camisa e calças; Marty é alto e bem constituído, tem o cabelo castanho e os olhos claros, usa barba e óculos e também se apresenta com uma camisa e calças; Ben é mais velho, alto e magro tem o cabelo branco e os olhos claros e veste-se de forma similar às restantes personagens masculinas; Matt é alto e magro, tem o cabelo castanho-escuro, ligeiramente grisalho, olhos escuros, bigode e usa camisa e calças; Mitchell é mais velho, não é muito alto, magro, tem o cabelo em tons de castanho e cinzento, olhos escuros e usa fato.

Em relação às características psicológicas, Sacha é bastante profissional, focada e trabalhadora. É preocupada e simpática, ao mesmo tempo que se revela persistente e determinada, não escondendo ter ficado afectada com a investigação, já que pôs em causa as suas crenças; Mike também é bastante focado e trabalhador, curioso e destemido. Sente-se revoltado e afectado com o caso em que a equipa está a trabalhar e por isso insiste em que a informação que conseguiu obter até agora seja publicada para que os leitores se apercebam da gravidade e da recorrência da questão da pedofilia na Igreja Católica.

De acordo com de Sá (2017), tanto Sacha como Mike são considerados como os “repórteres-heróis”, tendo por base características como a prudência, o empenho e ousadia ao longo da investigação. No entanto, apesar desta atribuição de heroína à personagem feminina, a sua função, embora crucial para a narrativa, está directamente ligada à acção de assistencialista, emotiva, que por sua vez, tem a função de humanizar a história (Viana & Silva, 2018).

Quanto a Robby, este é uma pessoa com sentido de humor, mas também é um bom profissional, tem uma personalidade forte e é muito inteligente, sabe sempre como agir e o

que dizer para conseguir o que quer; Marty é um homem intelectual, ambicioso e determinado. É também uma pessoa solitária, que se foca essencialmente no trabalho, e mais precisamente em expor esta questão ligada à Igreja Católica; Ben apresenta uma postura defensiva e descrente nesta investigação, acabando por pressionar bastante a equipa por resultados credíveis; Matt é focado, bom trabalhador e atento, demonstrando muita preocupação com a família quando descobre que um dos padres envolvidos no escândalo vive perto de si, o que o deixa amedrontado e desconfiado; Mitchell é um homem bastante ocupado e focado e é contactado pela equipa depois desta descobrir que Mitchell tinha conhecimento de um caso de abuso sexual na Igreja Católica, sem ter feito nada em relação a isso. Embora no início recuse ser entrevistado, acaba por ajudar a equipa.

Quanto à classe social das personagens, todas elas se inserem numa classe média, à excepção de Mitchell que pode ser considerado de uma classe média/alta.

***The Revenant* (2015), de Alejandro González Iñárritu**

O último filme em análise nesta dissertação é *The Revenant* (2015), ao qual lhe foi conferido o Óscar de Melhor Realizador, em 2016. Este filme trata a expedição de um grupo pelo território americano, ainda inexplorado, de onde surge a personagem verídica de Hugh Glass, um dos exploradores que é brutalmente atacado por um urso e abandonado pelos companheiros. Ainda assim, este revela-se um homem resistente, que acaba por sobreviver aos ferimentos e a um Inverno severo, em busca de vingança pela traição de um dos seus companheiros, John Fitzgerald.

Nesta narrativa foi contabilizado um grande número de personagens do género masculino, onde se destacam Hugh Glass, o único com narrativa própria, John Fitzgerald, Andrew Henry, Jim Bridger e Hawk. Quanto às personagens femininas, apenas existem mencionadas duas, Powaka e a esposa de Hugh Glass, ainda que a sua presença seja quase nula, e não existem personagens LGBT/*Queers*.

Considerando o aspecto físico das personagens, analisou-se que Hugh é um homem alto e musculado, tem o cabelo castanho e comprido, barba espessa e olhos claros e veste-se com casacos grossos de pêlo. A sua aparência indígena forçada, segundo Rutherford (2018), é a principal característica que o distingue dos restantes companheiros, que numa

determinada situação lhe confere uma vantagem para comunicar com os nativos, tornando-se num mediador cultural entre as duas partes.

John é alto e bem constituído, tem o cabelo comprido e claro, embora lhe falte parte do cabelo de um dos lados, olhos claros e barba grande e também usa roupas grossas; Andrew é alto e magro, tem o cabelo ruivo e relativamente comprido, usa barba e um casaco com botões, diferente do estilo de roupa de Hugh ou John; Jim é uma personagem mais nova, é alto e magro, tem o cabelo curto, castanho e os olhos claros. Veste-se de forma parecida a John; Hawk também é mais novo, ascendente de uma mãe índia, tem o cabelo negro e comprido e os olhos escuros e usa uma capa grossa por cima de roupas pouco cuidadas.

No que se refere às qualidades psicológicas destas personagens, analisou-se que Hugh é um homem focado, atento e bastante protetor do seu filho, uma vez que teve de enfrentar a morte violenta da sua esposa, e por isso pressiona Hawk para que este se mantenha discreto. É inteligente e o único conhecedor do território, mas depois de ser brutalmente atacado por um urso, fica completamente debilitado, muito ferido. Acaba por ser deixado para trás com Jim e John para que estes ajudem na sua recuperação, mas John tenta sufocá-lo e mata o seu filho, deixando Hugh ainda mais ferido e sozinho. A partir do momento em que, com grande esforço, se tenta reerguer, inicia a sua missão de vingança. É bastante corajoso e destemido, e com a ajuda de um índio que conhece no caminho, recupera bastante. Esta é uma personagem que desde o início demonstra uma enorme mágoa e uma grande solidão, e a única coisa que o faz continuar é mesmo a perseguição a John, que acaba por deixar à mercê de uma tribo de índios.

A posição de herói, atribuída a Glass acresce, segundo Parker (2017), na cena onde é atacado pelo urso, dramatizando a natureza e qualquer habitante que impeça ou confronte o estabelecido herói, enquanto símbolo caucasiano, masculino e de conquista americana.

John é um homem rude, bruto e revoltado. Ademais demonstra atitudes racistas, e acaba por ser o responsável pela morte de Hawk, tentando ainda acabar com a vida de Hugh, sem qualquer remorso. É mentiroso e manipulador, acaba por ser encontrado por Hugh que o deixa morrer nas mãos de uma pequena tribo de índios. Rutherford (2018) refere ainda que a personagem de John se assemelha à sociedade europeia em decadência, que a América deixou, quer fisicamente, quer simbolicamente, para trás.

Andrew é o líder da missão, é inteligente e preocupado, tentando sempre nunca desistir de Hugh por mais ferido que este esteja, oferecendo inclusive uma recompensa a quem se disponibilizar para ficar com Hugh enquanto este recupera do ataque; Jim é um rapaz novo, pouco corajoso mas fica a tomar conta de Hugh, e compreende-se que existe alguma preocupação com este. No entanto é manipulado por John para deixar Hugh para trás e como é um rapaz amedrontado, sem saber o que fazer, acaba por fugir. Apesar disso não é uma pessoa interesseira como John e como se sente culpado, não aceita o dinheiro que Andrew lhe prometeu; Hawk é um rapaz medroso, obrigado a viver discretamente pelo facto de ser um índio e pelo medo que o pai tem que lhe façam mal, o que o leva também a ser uma pessoa bastante oprimida. Acaba por morrer pelas mãos de John, sem conseguir salvar o pai.

Segundo Parker (2017), os Nativos Americanos são representados, neste filme, de forma empática, na medida em que em que os seus recursos e terras lhe estão a ser desviados, mas também são apresentados como sendo violentos e vingativos, enquanto que, na verdade, os colonizadores são os agressores e é o seu percurso que a audiência segue, ainda que existam personagens agradáveis dentro deste grupo, capazes de se distanciar do dano que o grupo inflige.

Referente às personagens femininas, a sua representação apresenta-se bastante escassa, como referido, sendo que existe apenas uma única falada proferida por uma mulher, depois desta ser salva de um ataque e, embora a cena não demonstre a sexualização desta no sentido de estimular a audiência, também não lhe confere nenhuma profundidade (Parker, 2017; Rutherford, 2018).

Quanto à classe social das personagens, todas elas, à excepção de Andrew, pertencem a uma classe social baixa, enquanto que Andrew já pertence a uma classe média.

1.3. Análise Macro

Efectivamente, depois da análise feita constatou-se que no período entre 1996-2016, o género dominante, nos papéis principais dos filmes em estudo, é o género masculino com uma percentagem de 82%, seguindo-se o género feminino com 14% e por fim o género LGBT/*Queers* com 4%.

Verificou-se ainda que, de forma geral, existem mais personagens masculinas do que personagens femininas no conjunto de filmes visualizados. No entanto, constatou-se que existem algumas excepções como no caso do filme *American Beauty* (1999), onde existem quatro personagens femininas, contrastando com três personagens masculinas, e ainda três personagens LGBT/*Queers*; também no filme *Chicago* (2002) existem cinco personagens femininas e quatro masculinas; no filme *Brokeback Mountain* (2005), são apresentadas quatro personagens femininas, três masculinas e três personagens LGBT/*Queers*; relativamente ao filme *The Artist* (2011), é possível observar três personagens femininas e três masculinas; por fim, no filme *Birdman* (2014), o número de personagens femininas é de cinco, enquanto que o número de personagens masculinas é de quatro.

Referente ao género masculino e aos seus atributos físicos, a partir dos resultados obtidos, pode-se admitir que a grande maioria das personagens é de etnia caucasiana; por norma, estas personagens são representadas por homens atraentes; a cor de olhos e cabelo predominante é o castanho; por norma geral as personagens apresentam-se com o cabelo curto. Em relação à estrutura física, esta é, geralmente, corpulenta/atlética; frequentemente as personagens masculinas seguem um padrão de altura, sendo que na grande maioria são homens altos; quanto à roupa que envergam, dependendo do tipo de filme bem como a época que qualquer um destes filmes escolhe representar, o tipo de roupa usada é casual; uma outra característica predominante é a exposição do peito nu das personagens masculinas em grande parte dos filmes; por fim, foi ainda possível admitir que a idade adulta é preponderante. Estas características mais comuns ligam-se aos padrões pré-estabelecidos da masculinidade heterogénea.

No entanto constataram-se excepções que distinguem algumas personagens deste padrão, como por exemplo Kip, no filme *The English Patient* (1996), cuja etnia difere daquela que por norma está representada e pelos seus longos cabelos; outro exemplo é Jack Dawson, *Titanic* (1997) e Pi, *Life of Pi* (2012), que se apresentam fisicamente díspares do que seria esperado de uma personagem principal já que a sua estrutura física é magra, da

mesma forma que não se encontram na idade adulta; Jamal Malik, *Slumdog Millionaire* (2008), por ser magro e de etnia indiana; e como quarto exemplo, Ed Tom Bell, *No Country For Old Men* (2007), por ser um homem relativamente magro e com uma idade mais avançada.

No que diz respeito ao género feminino nestes filmes, em relação aos seus atributos físicos, este apresenta características particulares que se repetem entre os vários filmes, como é o caso de que, correntemente, a etnia é caucasiana; as personagens femininas são representadas por mulheres bonitas e atraentes; no que diz respeito à cor de cabelo, este é, por norma, castanho e comprido; existe uma grande preocupação na forma como o cabelo das personagens femininas é apresentado, sendo que, na maioria, surge sempre penteado/arranjado; em relação à estrutura física, esta é, geralmente, magra e elegante; o tipo de roupa apresenta-se casual, dependendo sempre do período em que cada filme tem lugar; tal como no género masculino, a idade predominante é a idade adulta; em várias situações, nos diferentes filmes, é possível observar-se o corpo nu, completo ou parcial, das personagens femininas. Determinou-se, desta forma, que a grande maioria das personagens femininas se encontra com o padrão de beleza e características ligadas a este género.

Ainda assim, tal como se verifica com o género masculino, também o género feminino apresenta excepções à norma, como é o caso de Rose, *Titanic* (1997), que surge como sendo uma mulher mais roliça; Maggie Fitzgerald, *Million Dollar Baby* (2004), que se distingue bastante do comum, visto que se veste com roupa de desporto e larga, o seu cabelo é pouco cuidado, e acima de tudo porque esta é um personagem que não foi criada para ser atraente, objecto de voyeurismo, como acontece com grande parte das outras personagens femininas; Patsey, *12 Years a Slave* (2013), que para além de ser de etnia negra, w também apresentada com vestes pobres e o cabelo bastante curto

A nível psicológico, é também Maggie que mais se distingue das restantes em estudo já que desde o primeiro momento o seu foco é o boxe, este desporto considerado masculino. No entanto também Viola, Rainha Elizabeth, ambas do filme *Shakespeare in Love* (1998) e Eowyn, *The Lord of the Rings: The Return of the King* (2003) também transgridem as concepções previstas do género feminino, ainda que no caso de Viola e Éwoyn ambas tenham de se disfarçar de homens para atingirem o seu objectivo, e no caso da Rainha Elizabeth, esta não ser capaz de aplicar aquilo que defende.

Por fim, relativamente às personagens LGBT/*Queers*, todas elas são de etnia caucasiana; todas são do sexo masculino; embora determinadas personagens tenham um perfil físico esguio, a grande maioria apresenta-se corpulenta; todas as personagens são de estatura alta; o cabelo é curto; como regra geral, as personagens vestem-se casualmente, considerando a época e o ambiente em que se contextualiza a narrativa.

Contudo, há duas personagens LGBT/*Queers* que se distinguem bastante das restantes: Jack e Ennis, do filme *Brokeback Mountain* (2005) por não enfatizarem estereótipos existentes relativos a este género, como acontece, por exemplo, no filme *Braveheart* (1995). Como já foi referido, estas duas personagens apresentam-se como *cowboys*, figuras estas ligadas á híper-masculinidade, mas que no fundo podem ser previstas de outra forma. É relevante salientar ainda Bermann, *The English Patient* (1996) e Coronel Fitts, *American Beauty* (1999), como personagens LGBT/*Queers* que não apresentam características afeminadas e fora do padrão da heterossexualidade, ainda que no caso de Fitts este seja um homem bastante oprimido e infeliz por não poder transparecer quem realmente é.

Relativo à aplicação do conjunto de filmes ao *Bechdel Test*, concluiu-se que, dos vinte e sete, treze passam no teste enquanto que os restantes catorze falham no mesmo. *Braveheart* (1995), *A Beautiful Mind* (2001), *The Lord of the Rings: The Return of the King* (2003), *Brokeback Mountain* (2005), *The Departed* (2006), *The Artist* (2011), *Life of Pi* (2012) e *Spotlight* (2015) são alguns dos filmes que falham neste teste, ainda que não na sua totalidade, já que apresentam pelo menos duas personagens do género feminino, ainda que estas não concretizem uma conversão entre si. Quanto a *Saving Private Ryan* (1998), *Gladiator* (2000), *Slumdog Millionaire* (2008), *The Hurt Locker* (2008) *Gravity* (2013) e *The Revenant* (2015), estes não cumprem nenhum dos parâmetros de análise do *Bechdel Test*.

Aplicando posteriormente o *Vito Russo Test*, apenas aos filmes contabilizados como tendo personagens LGBT/*Queers*, uma vez que os restantes, por não terem personagens do género em questão falham automaticamente, concluiu-se que dos cinco filmes, apenas dois cumprem os requisitos, *American Beauty* (1999) e *Brokeback Mountain* (2005). Os restantes, *Braveheart* (1995), *The English Patient* (1996) e *Spotlight* (2015) não obedecem às duas últimas questões do teste.

V. CONCLUSÃO

1. Apreciações finais e investigações futuras

O presente estudo tinha como objectivo compreender de que modo estes vinte e oito filmes espelhavam o género. Desta forma, revelou-se pertinente compreender se neste período, especificamente, existe alguma distinção na representação de género, quer nos filmes em questão, quer ainda no que diz respeito à realização dos mesmos e verificar se determinadas noções relativas ao género, pré-concebidas, são transpostas para os filmes.

A partir da análise feita constatou-se uma maior participação do sexo masculino nestas produções cinematográficas em relação ao sexo feminino, que em muitos casos é apresentado em minoria ou, em algumas circunstâncias, inexistente, principalmente no que diz respeito aos papéis principais.

Quanto ao género, é também o masculino que assume uma presença muito mais significativa que as restantes, e por norma, este é representado fisicamente por homens altos, fortes e atraentes, que por sua vez se tratam das características estruturais da noção de “homem ideal”, conforme referido por Perloff (2014), anteriormente. No entanto, verificaram-se determinadas excepções nesta análise, ainda que num número bastante reduzido, como é o caso da personagem de Jack, no filme *Titanic* (1997). No que diz respeito ao género feminino, que se verifica o segundo género com maior participação nos filmes em estudo, ainda que se tenha verificado uma diferença bastante significativa em relação às personagens masculinas, este é também representado, na generalidade, segundo os aspectos associados à concepção de “mulher ideal” como é o caso da jovialidade, o facto de serem magras, esbeltas e ainda atraentes, salvo raras excepções como é o caso de Maggie Fitzgerald, no filme *Million Dollar Baby* (2004). A questão da idade é também um ponto crucial a atentar, pois efectivamente, foi possível apurar que praticamente todas as personagens femininas são mulheres jovens, não existindo uma margem significativa para que actrizes mais velhas possam assumir determinados papéis, principalmente papéis principais nas narrativas. No caso do género LGBT/*Queers*, este é o género com menor participação nos filmes em questão, sendo possível afirmar que, embora se verifica o esforço, por parte de algumas personagens, de não revelarem publicamente a sua orientação sexual, como é o caso de Coronel Fitts, em *American Beauty* (1999) ou Ennis, no filme *Brokeback Mountain* (2005) fisicamente não se distinguem de forma óbvia das personagens masculinas, excepto no filme *Braveheart* (1995), onde ambas as personagens LGBT/*Queers* são representadas de forma afeminada, ligadas a um sentido cómico, de

fraqueza, o que corrobora a ideia de Zulueta (2015) que afirma que estas características afeminadas, ligadas aos homens fomentam a ideia de que se trata de algo ridículo, enquanto que as mulheres, com aspectos masculinos, se ligam directamente com a imagem de emancipação, como ocorre com personagens como Éwoyn, *Lord of the Rings: The Return of the King* (2003).

Referente à representação de género na indústria cinematográfica, ou seja, fora do ecrã, concluiu-se que a presença, quer do género feminino, quer do género LGBT/*Queers*, é praticamente nula, tendo apenas sido verificada uma atribuição do prémio de Melhor Realizador a uma mulher, Kathryn Bigelow, com o filme *The Hurt Locker* (2008), cujo elenco é composto somente por personagens do género masculino.

Em suma, torna-se plausível afirmar que a indústria cinematográfica de Hollywood continua com uma grande presença masculina dentro e fora do ecrã, como se tem vindo a verificar ao longo do tempo, bem como com um discurso falocêntrico, moldado para o espectador masculino, como afirma Greven (2010). Este facto deve-se à presença esmagadora de personagens masculinas, com atributos físicos perfeitos e conotações heroicas, com as quais a audiência se pode identificar, embora também, para o caso da audiência feminina, acabem por ser susceptíveis ao olhar.

No que diz respeito à presença de personagens femininas atraentes e jovens, passíveis ao olhar da audiência masculina, verifica-se que, ao contrário do que acontece com as personagens masculinas, estas não podem ser consideradas bonitas e bem-sucedidas, o que dificulta ao público feminino identificarem-se com as mesmas. Este aspecto é observado em vários dos filmes em estudo como *Shakespeare in Love* (1998), *American Beauty* (1999), *Chicago* (2002), *Million Dollar Baby* (2004) ou *Slumdog Millionaire* (2008).

A representação do género LGBT/*Queers* denota-se escassa, ainda que neste período, especificamente, o filme *Brokeback Mountain* (2005), tenha sido considerado um marco na história da representação deste género, apresentando-o a partir de cenas despedias de tabus e preconceitos, embora inseridas no contexto social e cultural em que este filme tem lugar.

Desta forma, considerando esta tendência masculina na indústria cinematográfica de Hollywood, considero ser relevante perceber, futuramente, de que forma a representação de género no cinema pode atingir uma equidade quer na atribuição de papéis, quer também na forma como são transpostas para o ecrã, podendo ser possível uma nova forma de

considerar as personagens, desprovidas de estereótipos e ideais, cumprindo apenas os papéis que lhes compete, independentemente do seu género.

O mesmo será interessante perceber na própria indústria cinematográfica em relação a realizadoras mulheres ou realizadores LGBT/*Queers*.

Como forma de se ver concretizada esta ideia, seria necessária uma mudança significativa na mentalidade da sociedade em que vivemos, uma percepção destituída de estereótipos e ideais que se têm vindo a verificar bastante enraizadas, e que contribuem para a iniquidade existente não apenas no cinema, como no quotidiano.

VI. BIBLIOGRAFIA

- Aitken, Stuart. (2012). Young men's violence and spaces of addiction: opening up the locker room. *Social & Cultural Geography*, 13(2), pp.127-143.
- Amâncio, Lígia. (2003). O gênero no discurso das ciências sociais. *Análise Social*, 38(168), pp.687-714.
- Araújo, Allyson. (2015). Gênero, sexualidade e esporte no cinema. *Revista Brasileira de Ciência e Movimento*, 23(1), pp.172-181.
- Ashmore, Richard. & Del Boca, Frances. (1979). Sex Stereotypes and Implicit Personality Theory: Toward a Cognitive-Social Psychological Conceptualization. *Sex Roles*, 5(2), pp.219-248.
- Augusti, Alexandre. (2018). Cinema noir: uma avaliação do gênero na perspectiva do hedonismo. *Verso e Reverso*, 32(79), pp.73-82.
- Auster, Albert. (2002). *Saving Private Ryan* and American Triumphalism. *Journal of Popular Film and Television*, pp.98-104.
- Bacega, Maria. (1998). O Estereótipo e as Diversidades. *Comunicação & Educação*, 13, pp.7-14.
- Banks, Taunya (2011). Michael Clayton (2007): Women Lawyers Betrayed-Again. . In: H. Radner and R. Stringer, ed., *Feminism at the Movies, Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*, 1st ed. Nova Iorque: Routledge.
- Bengtsson, Josefine. (2012). *The Power of The Ideal Man: Exploring the Effects of using Him in Media*. Mestre. Stockholm School of Economics.
- Baptista, Tiago. (2009). Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português. *Estudos do Século XX*, 9, pp.305-324.
- Beauvoir, Simone. (2009). *The Second Sex*. 16th ed. Estados Unidos: Vintage Books.
- Beck, Bernard. (2008). Cold, Cold Heart: Who's Afraid of No Country for Old Men?. *Multicultural Perspectives*, 10(4), pp.214-217.
- Beck, Bernard. (2009). Angels With Dirty Faces: Who Invited Slumdog Millionaire and The Visitor?. *Multicultural Perspectives*, 11(3), pp.146-149.
- Bennett, W. Lance (2008). Changing Citizenship in the Digital Age. *Learning How Digital Media Can Engage Youth*. Editado por W. Lance Bennett e Catherine T. MacArthur Foundation Series on Digital Media and Learning. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Bogarosh, Nichole. (2008). *Movies and What They Teach Us About Women in American Society*. Mestrado. Gonzaga University.

- Bordo, Susan. (1998). Braveheart, Babe, and the Contemporary Body. In: E. Parens, ed., *Enhancing Human Traits: Ethical and Social Implications*. Estados Unidos da América: Georgetown University Press.
- Bosi, Ecléa. (1992). Entre a Opinião e o Estereótipo. *Novos Estudos*, 32, pp.111-118.
- Boucher, Leigh. & Pinto, Sarah. (2007). "I Ain't Queer": Love, Masculinity and History in "Brokeback Mountain". *The Journal of Men's Studies*, 15(3), pp.311-330.
- Boyle, Ellexis., Millington, Brad. & Vertinsky, Patricia. (2006). Representing the Female Pugilist: Narratives of Race, Gender, and Disability in "Million Dollar Baby". *Sociology of Sport Journal*, 23, pp.99-116.
- Burr, Vivien. (2002). *Gender and Social Psychology*. Londres: Taylor & Francis.
- Butler, Judith. (1993). *Bodies That Matter, on the Discursive Limits of Sex*. 1st ed. Nova Iorque, EUA: Routledge.
- Butler, Judith. (2004). *Undoing Gender*. 1st ed. Nova Iorque, EUA: Routledge.
- Cavalli, Thom F.. (2012). The Artistry of The Artist. *Jung Journal Culture & Psyche*, 6(3), pp.103-104.
- Chandler, Emily. (2016). "I Never Wanted to Be an Ashley!" Androcentrism and Gender Entitlement in Disney's Recess. *Gend. Issues*, 33, pp.148-162.
- Chapman, David. (2014). Amazons, Vampires and Daredevils: Athletic Women in Silent Films. *The International Journal of the History of Sport*, 31(13), pp.1577-1597.
- Chaves, Paula. and Araújo, Allyson. (2013). Million Dollar Baby: Um Marco na Representação de Hollywood do Género no Esporte. *Recorde: Revista da História do Esporte*, 6(2), pp.1-13.
- Charlton, Michael. (2012). Performing Gender in the Studio and Postmodern Musical. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, (3), pp.1-17.
- Chaudhuri, Supriya. (2012). In the Ring: Gender, Spectatorship, and the Body. *The International Journal of the History of Sport*, 9(12), pp.1759-1773.
- Christoforidou, Marina. (2015). OPEN SPACE Psychoanalysis and gravity. *Psychodynamic Practice*, 21(1), pp.53-59.
- Chumo II, Peter N. (1999). Learning to Make Each Day Count: Time in James Cameron's Titanic. *Journal of Popular Film and Television*, pp.158-164.
- Collins, Al. (2014). Sea Change. *Jung Journal Culture & Psyche*, 8(4), pp.87-92.
- Connell, R.W. (1987). *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. 1st ed. Cambridge: Polity Press.

- Cooper, Rand Richards. (2013). Survivors 'LIFE OF PI' & 'THE FLAT'. *Commonweal*, pp.24-25.
- Cooper, Rand Richards. (2013). Weightless 'GRAVITY'. *Commonweal*, pp.29-30.
- Cyrino, Monica. (2005). Gladiator and Contemporary American Society. In: M. Winkler, ed., *Gladiator : film and history*. Malden, Mass. : Blackwell Pub.
- D'Amorim, Maria Alice. (1997). Estereótipos de género e atitudes acerca da sexualidade em estudos sobre jovens brasileiros. *Temas em Psicologia*, 3, pp.121-134
- Dawes, Martin. (2009). Cinema's Inprinting of The English Patient: Self, Community, and the Gravitational Pull of Casablanca. *Essays on Canadian Writing*, 84, pp.141-158.
- De Sá, Sónia. (2017). De herói a vilão: Representações do repórter em Spotlight e Nightcrawler. In: J. Carvalheiro, ed., *Facetas do Repórter: Narrador e Narrado*, 1st ed. Covilhã: LabCom.IFP.
- Dean, James Joseph. (2007). Gays and Queers: From the Centering to the Decentering of Homosexuality in American Films. *Sexualities*, 10(3), pp.363-386.
- DeBraganza, Ninoska. & Hausenblas, Heather A. (2010). Media Exposure of the Ideal Physique on Women's Body Dissatisfaction and Mood The Moderating Effects of Ethnicity. *Journal of Black Studies*, 40(4), pp.700-715.
- Deese, Mackenzie. (2010). "'Do You Know Why I Am The Way I Am?'" A Study of Masculinity in War Films. *Journal of Undergraduate Research*, 13, pp.1-15.
- Dias, Ana Rita . & Machado, Carla. (2008). Género e violência conjugal – Uma relação cultural. *Análise Psicológica*, 4(26), pp.571-586.
- Di Risio, Patricia. (2012). Million Dollar Baby: Cinematic Sport at the Expense of Women?. *The International Journal of Sport and Society*, 2(4), pp.49-58.
- Doherty, Thomas. (2001). Of Swords and Sandals. 1(2), pp.24-28.
- Doherty, Thomas. (2013). Bringing the Slave Narrative to Screen: Steve McQueen and John Ridley's Searing Depiction of America's "Peculiar Institution." *CINEASTE*, pp.4-8.
- Duncan, Phillip. (2017). Nurturing Voyeurism, Vibrant Sexism, and Violence: Why We Can't (Yet) Afford to Forget about Wild at Heart. *Priscilla Papers*, 31(1), pp.3-8.
- Eberwein, Robert T. (2017). *Armed Forces, Masculinity and Sexuality in the American War Film*. 1st ed. EUA: Rutgers University Press.
- Entman, Robert. (1990). Modern Racism and the Images of Blacks in Local Television News. *Critical Studies in Mass Communication*, 7, pp.332-345.

- Entman, Robert. (1992). Blacks in the News: Television, Modern Racism and Cultural Change. *Journalism Quarterly*, 69(2), pp.341-361.
- Fernández, M.^a del Carmen. (2012). DISCURSOS SUBVERSIVOS EN EL CINE NO HABLADO. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187(758), pp.1017-1027.
- Ferreira, Virgínia. (1988). O Feminismo na Pós-Modernidade. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 24, pp.93-106.
- Fleck, Robert. & Hanssen, F. Andrew. (2016). Persistence and change in age-specific gender gaps: Hollywood actors from the silent era onward. *International Review of Law and Economics*, 48, pp.36-49.
- Gaines, Jane M. (2004). Film History and the Two Presents of Feminist Film Theory. *Cinema Journal*, 44(1), pp.113-119.
- Galvão-Viana, Luciene. & Carvalho, Isalena. (2014). Gêneros Inteligíveis em Cena: O Cinema e a Produção de Verdades sobre os Corpos. *Athenea Digital*, 14(2), pp.171-193.
- Gates, Philippa. (2005). “Fighting the Good Fight:” The Real and the Moral in the Contemporary Hollywood Combat Film. *Quarterly Review of Film and Video*, 22, pp.297–310.
- Geller, Theresa L. (2004). Queering Hollywood's Tough Chick: The Subversions of Sex, Race, and Nation in The Long Kiss Goodnight and The Matrix. *FRONTIER*, 25(3), pp.8-34.
- Gilberg, Michael. & Hines, Terence. (2000). MALE ENTERTAINMENT AWARD WINNERS ARE OLDER THAN FEMALE WINNERS. *Psychological Reports*, (86), pp.175-178.
- Gill, Rosalind. (2009). Beyond the ‘Sexualization of Culture’ Thesis: An Intersectional Analysis of ‘Sixpacks’, ‘Midriffs’ and ‘Hot Lesbians’ in Advertising. *Sexualities*, 12(2), pp.137–160.
- GLAAD (2018). *Where we are on Tv '16-'17*.
- Goffman, Erving. (1987). *Gender Advertisements*. 1st ed. Estados Unidos da América: Harper Torchbooks.
- Green, Sharon R. (2010). Embodied female experience through the lens of imagination. *Journal of Analytical Psychology*, (55), pp.339-360.
- Greven, David. (2009). *Manhood in Hollywood from Bush to Bush*. 1st ed. Texas, EUA: University of Texas Press.
- Gubernikoff, Giselle. (2009). A imagem: representação da mulher no cinema. *Conexão – Comunicação e Cultura*, 8(15), pp.65-77.

- Hall, Stuart. (2003). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Glasgow: Sage Publications.
- Hamad, Hannah (2011). Extreme Parenting: Recuperating Fatherhood in Steven Spielberg's War of the Worlds. In Popular Film. In: H. Radner and R. Stringer, ed., *Feminism at the Movies, Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*, 1st ed. Nova Iorque: Routledge.
- Hansen-Miller, David & Gill, Rosalind(2011). Lad Flicks: Discursive Reconstructions of Masculinity in Popular Film. In: H. Radner and R. Stringer, ed., *Feminism at the Movies, Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*, 1st ed. Nova Iorque: Routledge.
- Hardikar, Ashwini. & Turbin, Laurel Mei. (2011). Slumdog Millionaire for popular educators: Globalization, feminism, and media. *South Asian Popular Culture*, 9(2), pp.205–214.
- Harris, Mark. (2016). Still Looking: Is the representation of gays in today's American cinema stuck in gear?. *Film Comment*, pp.66-70.
- Hart, Kylo-Patrick. (2004). We're Here, We're Queer—and We're Better Than You: The Representational Superiority of Gay Men to Heterosexuals on Queer Eye for the Straight Guy. *The Journal of Men's Studies*, 12(3), pp.241-253.
- Hatcher, Melissa McCrory. (2007). FINDING WOMAN'S ROLE IN THE LORD OF THE RINGS. *Mythlore*, 25(3), pp.43-54.
- Hausmann, Vincent. (2004). Envisioning the (W)hole World "Behind Things": Denying Otherness in American Beauty. *Camera Obscura*, 19, pp.113-149.
- Henriksen, Jan-Olav. (2007). Grace—and Lack Thereof: A Different Angle on the Horrible and Unrepresentable in Polanski's The Pianist. *Dialog: A Journal of Theology*, 46(1), pp.55-65.
- Hsu, Hsuan L. (2006). Racial Privacy, the L.A. Ensemble Film, and Paul Haggis's Crash. *Film Criticism*, (1-2), pp.132-156.
- Iyengar, Sujata. (2001). *Shakespeare in Love*. University of Georgia.
- Jancovich, Mark. (2008). Female monsters: Horror, the 'Femme Fatale' and World War II. *European Journal of American Culture*, 27(2), pp.133–149.
- Janeiro, Helena Pinto. (2013). The people in arms in the people's entertainment: cinema and political propaganda in Portugal (1916–1917). *e-JPH*, 11(2), pp.50-73.
- Juddery, Mark (2010). Breaking the Sound Barrier. *History Today*, 60(3), pp.37-43.
- Kaplan, Robert. (2011). The King's Speech: the stuttering puffs of royal transference. *Australasian Psychiatry*, 19(4), pp.368-369.

- Keller, James. (1997). Masculinity and Marginality in Rob Roy and Braveheart. *Journal of Popular Film and Television*, 24(4).
- Kerr, Phillip. (2002). Just a Pretty Face. *New Statesman*, pp.44-45.
- Kiliçarslan, Cem. (2009). The Masculinist Ideology and War-Combat Films: Reassertion of Masculinity in Hollywood. *Journal of Faculty of Letters*, 26(1), pp.101-120.
- Kosut, Mary. (2012). *Encyclopedia of Gender in Media*. Estados Unidos da América: Sage.
- Krausz, Rosemary. (2014). "The King's Speech": The Process of Psychoanalysis or Finding One's Voice. *Canadian Journal of Psychoanalysis*, 22(1), pp.164-177.
- Krijnen, Tonny. & Bauwell, Sofie. (2015). *Gender and Media: Representing, Producing, Consuming*. 1st ed. Nova Iorque: Routledge.
- Kroenert, Tim. (2013). Stories about God and Monsters. *Eureka Street*, 23(1).
- Kulaszewicz, Kassia E. (2015). *Racism and the Media: A Textual Analysis*. Mestrado. St. Catherine University e University of St. Thomas.
- Lauzen, Martha M. (2015). *It's a Man's (Celluloid) World: On-Screen Representations of Female Characters in the Top 100 Films of 2014*. San Diego.
- Leeper, Campbell., et al. (2002). Variations in the Gender-Stereotyped Content of Children's Television Cartoons Across Genres. *Journal of Applied Social Psychology*, 32(8), pp.1653-1662.
- Lehman, Peter. & Hunt, Susan. (1999). "Something and Someone Else" The Mind, The Body, and Sexuality in Titanic. In: K. Sandler and G. Studlar, ed., *Titanic: Anatomy of a Blockbuster*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Lima, Marcus. & Vala, Jorge. (2004). As novas formas de expressão do preconceito e do racismo. *Estudos de Psicologia*, 9(3), pp.401-411.
- Linville, Susan E. (2004). *History Films, Women, and Freud's Uncanny*. 1st ed. Texas, EUA: University of Texas Press.
- Liu, Jing. (2015). Analysis of Female Figures in Birdman. *Studies in Literature and Language*, 11(6).
- Lota, Kenneth. (2016). Cool Girls and Bad Girls: Reinventing the Femme Fatale in Contemporary American Fiction. *Interdisciplinary Humanities*, pp.150-170.
- Lowry, Glen. (2002). Between The English Patients: "Race" and the cultural politics of adapting CanLit. *Essays on Canadian Writing*, 76(76), pp.216-246.

- Lugowski, David M. (1999). Queering the New Deal: Lesbian and Gay Representation and the Depression-Era Cultural Politics of Hollywood's Production Code. *Cinema Journal*, 38(2), pp.3-35.
- Marshall, Catherine. (2016). #HollywoodSoMale..*Eureka Street Magazine*, 26(4), pp.49-70.
- Martin, Karin A. & Kazyak, Emily. (2009). HETERO-ROMANTIC LOVE AND HETEROSEXINESS IN CHILDREN'S G-RATED FILMS. *GENDER & SOCIETY*, 23(3), pp.315-336.
- McDonald, Terrance. (2015). War-image as affect, war-image as spectacle in turn-of-the-millennium Hollywood: how are violent masculinities expressed?. *International Journal for Masculinity Studies*, 10(3-4), pp.236–249.
- McInroy, Lauren. & Craig, Shelley. (2017). Perspectives of LGBTQ emerging adults on the depiction and impact of LGBTQ media representation. *Journal of Youth Studies*, 20(1), pp.32–46.
- McKittrick, Casey. (2001). "I Laughed and Cringed at the Same Time": Shaping Pedophilic Discourse around American Beauty and Happiness.*The Velvet Light Trap*, 47, pp.4-12.
- Melo, Victor Andrade. & Vaz, Alexandre Fernandez. (2006). Cinema, corpo, boxe: suas relações e a construção da masculinidade. *ArtCultura*, 8(12), pp.139-160.
- Mennel, Barbara. (2008). *Cities and Cinema*. 1st ed. Nova Iorque: Routledge.
- Moscowitz, Leigh. (2010). Gay Marriage in Television News: Voice and Visual Representation in the Same-Sex Marriage Debate. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 54(1), pp.24–39.
- Mulvey, Laura. (2009). Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: L. Braudy and M. Cohen, ed., *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 7th ed. Nova Iorque: University Press INC.
- Munroe, Catherine. (2000). *FROM HIGHLANDER TO HARD MAN: REPRESENTATIONS OF SCOTTISH MASCULINITY IN 1990's CINEMA*. Mestrado. York University.
- Myers, Kristen. (2012). “Cowboy Up!”: Non-Hegemonic Representations of Masculinity in Children’s Television Programming. *THE JOURNAL OF MEN’S STUDIES*, 20(2), pp.125-143.
- Munich, Adrienne & Spiegel, Maura (1999). Heart of the Ocean: Diamonds and Democratic Desire in Titanic. . In: K. Sandler and G. Studlar, ed., *Titanic: Anatomy of a Blockbuster*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Needham, G. (2010). *Brokeback Mountain*. Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd.

- Nicholls, M. (2002). Brush Up Your Shakespeare: Performance Anxieties in Shakespeare in Love. *Journal of Film and Video*, 54(4), pp.3-15.
- Nichols, Mark. (1999). A Defense of Popular Culture. *Academic Questions*, pp.73-78.
- Nogueira, Conceição. (n.d.). *Feminismo e Discurso do Gênero na psicologia Social*. Instituto de Educação e Psicologia, Universidade do Minho.
- O'Gorman, Marcel. (2004). American Beauty Busted: Necromedia and Domestic Discipline. *Substance #105*, 33(3), pp.34-51.
- Olund, Eric. (2013). Geography Written in Lightning: Race, Sexuality, and Regulatory Aesthetics in The Birth of a Nation. *Annals of the Association of American Geographers*, 103(4), pp.925–943.
- Oullette, Laurie (1999). Ship of Dreams: Cross-Class Romance and the Cultural Fantasy of Titanic. . In: K. Sandler and G. Studlar, ed., *Titanic: Anatomy of a Blockbuster*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Owen, Susan. (2002). Memory, War and American Identity: Saving Private Ryan as Cinematic Jeremiad. *Critical Studies in Media Communication*, 19(3), pp.249–282.
- Parker, Hamish. (2017). POST-MODERN WESTERNS AND THE ENDANGERED WOMAN. *Journal of Undergraduate Research in the Creative Arts and Industries*, 1(1), pp.26-34.
- Parsons, Alexandria., Reichl, Arleigh J. & Pedersen, Cory L. (2017). Gendered Ableism: Media Representations and Gender Role Beliefs' Effect on Perceptions of Disability and Sexuality. *Sex Disabil*, 35, pp.207–225.
- Paul, R. (2011). Cultural narratives and the succession scenario: Slumdog Millionaire and other popular films and fictions. *The International Journal of Psychoanalysis*, 92, pp.451–470.
- Perloff, Robert A. (2014). Social Media Effects on Young Women's Body Image Concerns: Theoretical Perspectives and an Agenda for Research. *Sex Roles*.
- Pierce, J.B. (2008), 'Great Ambiguity: How Oliver Stone's Alexander was Defeated by Its More Masculine Cinematic Rivals', *Journal Of The Indiana Academy Of The Social Sciences*, 12, pp. 46-65
- Pilon, Juliana. (1997). "The English Patient": A Classical Tragedy of Love and Paradox. *HUMANITAS*, 10(1).
- Poole, Jay. (2014). Queer Representations of Gay Males and Masculinities in the Media. *Sexuality & Culture*, 18, pp.279–290.
- Portuges, Catherine. (2003). The Pianist. *AMERICAN HISTORICAL REVIEW*, pp.622-623.

Price, Zachary. (2015). Economies of Enjoyment and Terror in Django Unchained and 12 Years a Slave. *The Postcolonialist*, 2(2), pp.2-20.

Quivy, Raymond. & Campenhoudt, Luc Van. (2013). *Manual de Inesvtigação em Ciências Sociais*. 6th ed. Lisboa: Gradiva.

Rafter, Nichole. & Brown, Michelle. (2011). *Criminology Goes to the Movies: Crime Theory and Popular Culture*. Nova Iorque: New York University Press.

Risio, Patricia. (2012). Million Dollar Baby: Cinematic Sport at the Expense of Women?. *The International Journal of Sport and Society*, 2, pp.49-59.

Roberts, Gillian. (2000). Spectacle Matters: Titanic, The Sweet Hereafter, and the Academy and Genie Awards. *Canadian Review of American Studies*, 30, pp.317-338.

Rutherford, Jack. (2018). (Re)Creating Boundaries: ‘Going Native’, ‘Indianness’ and Heroic Masculinity in The Revenant (2015). In: A. Alcaraz, ed., *(Re)Creation*. Glasgow: University of Glasgow.

Rybicky, Dan. (2009). And Maybe There is a Way to Give Hollywood the Kick in the Ass That It Needs: An Interview with Filmmaker Karyn Kusama. In: Daniel. Bernardi, ed., *Filming Difference: Actors, Directors, Producers, and Writers on Gender, Race, and Sexuality in Film*, 1st ed. Texas, USA: University of Texas Press.

Saxton, Benjamin. and Cole, Thomas R. (2012). No Country for Old Men: a search for masculinity in later life. *International Journal of Ageing and Later Life*, 7(2), pp.97-116.

Schaap, Rob. (2011). No Country For Old Men: Gendering Cinema in Conglomerate Hollywood. In: H. Radner and R. Stringer, ed., *Feminism at the Movies, Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*, 1st ed. Nova Iorque: Routledge.

Shahani, Nishant. (2015). ‘I Have a Voice’: speech, silence and the rehabilitation of empire. *Postcolonial Studies*, 18(1), pp.67 –84.

Scheufele, Christine. (2008). *The English Patient – Novel and Film*. Mestrado. Albert-Ludwigs-Universität.

Schleier, Merrill. (2009). *Skyscraper Cinema, Architecture and Gender in American Film*. 1st ed. Minneapolis, EUA: University of Minnesota Press.

Schouten, M. Johanna (2011). *Uma Sociologia do Género*. V.N. Famalicão: Edições Húmus

Schreiber, Michelle (2011). Independence at What Cost? Economics and Desire in Nichole Holofcener’s Friends With Money (2006). In H. Radner and R. Stringer, ed., *Feminism at the Movies, Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*, 1st ed. Nova Iorque: Routledge.

- Shillock, Larry T. (2016), 'Black Widow, Gender Criticism, and the Narrative Agency of the Femme Fatale', *Interdisciplinary Humanities*, 33, 1, pp. 136-149
- Sklar, Robert. and Modleski, Tania. (2005). A Split Decision. *CINEASTE*, pp.6-11
- Silva, Maria Regina. (2013). *Carolina Beatriz Ângelo (1878-1911)*. 2nd ed. Lisboa: Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género.
- Snider, Clifton. (2008). Queer Persona and the Gay Gaze in Brokeback Mountain: Story and Film. *Psychological Perspectives*, 51, pp.54–69.
- Sulock, Emily. (2012). *Chicago: A Movie Musical Mockery of the Media's Razzle Dazzle Image of Murder.*. Salve Regina University.
- Tiefenbrun, Susan. (2005). Representation of International Humanitarian Laws in the Film The Pianist: On the Curative Role of the Arts During Genocidal War. *Thomas Jefferson Law Review*, 28(43), pp.43-59.
- Tiggemann, Marina. & McGill, Belinda. (2004). THE ROLE OF SOCIAL COMPARISON IN THE EFFECT OF MAGAZINE ADVERTISEMENTS ON WOMEN'S MOOD AND BODY DISSATISFACTION. *Journal of Social and Clinical Psychology*, 23(1), pp.23-44.
- Tortajada, I., Araña, N. & Martínez, I. (2013). Advertising Stereotypes and Gender Representation in Social Networking Sites. *Scientific Journal of Media Education*, 11(41), pp.177-186.
- Viana, Beatriz dos Santos. & Silva, Robson Bastos. (2018). A Mulher Jornalista no Cinema Americano. In: *41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.
- Villalba, José A. and Redmond, Rachele . (2008). Crash: Using a Popular Film as an Experiential Learning Activity in a Multicultural Counseling Course. *Counselor Education & Supervision*, 47, pp.264-276.
- Vitelli, Celso. (2011). Representações das masculinidades hegemónicas e subalternas no cinema. *Análise Social*, 46(198), pp.157-169.
- Weeks, Mark. (2015). American Beauty: The art of work in the age of therapeutic masturbation. *European Journal of American Culture*, 34(1), pp.49–66.
- Wexler, Joyce. (n.d.). The New Heroism. *An International Journal of the Humanities*, pp.1-12.
- Wheaton, Hilary. (2016). Masculinity in Lord of the Rings
- Whyte, Cavel, Newman, Leonard & Voss, David. (2016). A CONFOUND-FREE TEST OF THE EFFECTS OF THIN-IDEAL MEDIA IMAGES ON BODY SATISFACTION. *A*

CONFOUND-FREE TEST OF THE EFFECTS OF THIN-IDEAL MEDIA IMAGES ON BODY SATISFACTION, 35(10), pp.822-839.

Vilanch, Bruce (2002). A beautiful mind game. *Advocate*, (857)

Willan, Brian. (2013). 'Cinematographic Calamity' or 'Soul-Stirring Appeal to Every Briton': Birth of a Nation in England and South Africa, 1915–1931. *Journal of Southern African Studies*, 39(3), pp.623–640.

Zeglin, Robert J. (2016). Portrayals of Masculinity in "Guy Movies": Exploring Viewer-Character Dissonance. *Journal of Men's Studies*, 24(1), pp.42-59.

Zulueta, Ricardo. (2015). Gender Flux: Transatlantic Influence on Fashioning the Cross-dresser in American Silent Cinema. *Fashion Theory*, 19(3), pp.363-396.

VII. WEBGRAFIA

- Agria, R. (2014). *Fora de Linha*. [online] Fcsh.unl.pt. Available at: <http://www.fcsh.unl.pt/cadeiras/plataforma/foralinha/cyber/www/view.asp?edicao=00&artigo=2971> [Visitado a 2 Abr. 2017].
- Alter, Charlotte. (2015). *8 Sad Truths About Women in Media*. [online] Time.com. Available at: <http://time.com/3908138/women-in-media-sad-truths-report/> [Visitado a 26 Abr. 2017].
- Bechdeltest.com. (n.d.). *Bechdel Test Movie List*. [online] Available at: <http://bechdeltest.com/> [Visitado a 8 Fev. 2016].
- C., Harley. (2017). *Media Still Has A Problem With Queer Women*. [online] The Huffington Post. Available at: http://www.huffingtonpost.com/entry/the-medias-role-in-hypersexualization-and-homophobia_us_58855382e4b0111ea60b97d3 [Visitado a 9 Mar. 2017].
- Denby, David. (2016). *What Movie Censors Did for Women*. [online] The New Yorker. Available at: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/05/02/what-the-hays-code-did-for-women> [Visitado a 25 Mar. 2018].
- GLAAD (n.d.). *The Vito Russo Test*. [online] GLAAD. Available at: <https://www.glaad.org/sri/2014/vitorusso> [Visitado a 25 Mar. 2016].
- Grisham, L. (2016). *What does the Q in LGBTQ stands for?*. [online] Eu.usatoday.com. Available at: <https://eu.usatoday.com/story/news/nation-now/2015/06/01/lgbtq-questioning-queer-meaning/26925563/> [Visitado a 5 Nov. 2017].
- Guo, Jeff. (2016). *Why the age of 40 is so important in Hollywood*. [online] The Washington Post. Available at: <https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2016/09/19/these-charts-reveal-how-bad-the-film-industrys-sexism-is/?noredirect=on> [Visitado a 28 Mar. 2018].
- Hall, Jake. (2019). *Tracing the history of the word 'queer'*. [online] Dazed. Available at: <https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/32213/1/tracing-the-history-of-the-word-queer> [Visitado a 5 Nov. 2017].
- Lang, Nico. (2012). *Cross Post: Sexism in Hollywood: Where Are the Women in Argo?*. [online] Womenandhollywood.com. Available at: <https://womenandhollywood.com/cross-post-sexism-in-hollywood-where-are-the-women-in-argo-143c49365b6f/> [Visitado a 25 Fev. 2017].
- Sarkeesian, Anita. (2019). *The Bechdel Test for Women in Movies*. [online] Feminist Frequency. Available at: <https://feministfrequency.com/video/the-bechdel-test-for-women-in-movies/> [Visitado a 25 Mar. 2016].

Tóth, Zsófia. (2008). *"THE REPRESENTATION OF AGGRESSIVE WOMEN IN VARIOUS ADAPTATIONS OF MAURINE DALLAS WATKINS'S CHICAGO"*. [online] Americanaejournal.hu. Available at: <http://americanaejournal.hu/vol4no1/toth> [Visitado a 08 Set. 2015].

Ty, Eleanor. (2000). *The Other Questioned: Exoticism and Displacement in Michael Ondaatje's The English Patient*. [online] Journals.lib.unb.ca. Available at: <https://journals.lib.unb.ca/index.php/ifr/article/view/7654/8711> [Visitado a 8 Fev. 2017].

VIII. FILMOGRAFIA

12 Years a Slave. (2013). [filme] Realizado por Steve McQueen. Estados Unidos da América e Reino Unido: Regency Enterprises, River Road Entertainment, Plan B Entertainment, New Regency Productions e Film4 Productions.

A Beautiful Mind. (2001). [filme] Realizado por Ron Howard. Estados Unidos da América: Imagine Entertainment.

American Beauty. (1999). [DVD] Realizado por Sam Mendes. Estados Unidos da América: Jinks/Cohen Company.

Argo. (2012). [filme] Realizado por Ben. Affleck. Estados Unidos da América: GK Films e Smokehouse Pictures.

Birdman. (2014). [DVD] Realizado por Alejandro G. Iñárritu. Estados Unidos da América: Regency Enterprises, New Regency, M Productions, Le Grisbi Productions, TSG Entertainment e Worldview Entertainment.

Braveheart. (1995). [filme] Realizado por Mel Gibson. Estados Unidos da América: Icon Productions, The Ladd Company.

Brokeback Mountain. (2005). [DVD] Realizado por Ang. Lee. Estados Unidos da América: River Road Entertainment.

Chicago. (2002). [filme] Realizado por Rob Marshall. Estados Unidos da América: Producer Circle Co. e Zadan/Meron Productions.

Crash. (2004). [filme] Realizado por Paul Haggis. Estados Unidos da América e Alemanha: Bob Yari Productions, DEJ Productions, Blackfriars Bridge, Harris Company, ApolloProScreen Productions, Bull's Eye Entertainment.

Gladiator. (2000). [filme] Realizado por Ridley Scott. Reino Unido e Estados Unidos da América: Scott Free Productions, Red Wagon e Entertainment.

Gravity. (2013). [filme] Realizado por Alfonso Cuarón. Reino Unido e Estados Unidos da América: Heyday Films e Esperanto Filmoj.

Life of Pi. (2012). [DVD] Realizado por Ang Lee. Estados Unidos da América, Reino Unido, Austrália, Canadá e Taiwan: Fox 2000, Pictures Dune Entertainment, Ingenious Media e Haishang

Lord of The Rings: The Return of the King. (2003). [filme] Realizado por Peter Jackson. Nova Zelândia e Estados Unidos da América: New Line Cinema e WingNut Films.

Million Dollar Baby. (2004). [DVD] Realizado por Clint Eastwood. Estados Unidos da América: Lakeshore Entertainment e Malpaso Productions.

No Country for Old Men. (2007). [filme] Realizado por Joel Cohen e Ethan Cohen. Estados Unidos da América: Scott Rudin Productions e Mike Zoss Productions.

The Artist. (2011). [DVD] Realizado por Michel Hazanavicius. França: La Petite Reine, ARP Sélection, Studio 37, La Classe Américaine, France 3 Cinema, U Film, Jouror Productions, JD Prod.

The Celluloid Closet. (1995). [filme] Realizado por Rob Epstein e Jeffrey Friedman. Estados Unidos da América: Channel Four Films e HBO Pictures.

The Departed. (2006). [filme] Realizado por Martin Scorsese. Estados Unidos da América: Plan B Entertainment, Initial Entertainment Group, Vertigo Entertainment e Media Asia Films.

The English Patient. (1996). [DVD] Realizado por Anthony Minghella. Estados Unidos da América: Tiger Moth Productions.

The Hurt Locker. (2008). [filme] Realizado por Kathryn Bigelow. Estados Unidos da América: Voltage Pictures, Grosvenor Park Media, Film Capital Europe Funds, First Light Productions e Kingsgate Films.

The King's Speech. (2010). [filme] Realizado por Tom Hooper. Austrália e Reino Unido: UK Film Council, Momentum Pictures, Aegis Film Fund, Molinare, London, FilmNation Entertainment, See-Saw Films e Bedlam Productions.

The Pianist. (2002). [DVD] Realizado por Roman Polanski. França, Alemanha, Polónia e Reino Unido: Canal+, Studio Babelsberg e Studio Canal+.

The Revenant. (2015). [filme] Realizado por Alejandro G. Iñárritu. Estados Unidos da América: Regency Enterprises, RatPac Entertainment, New Regency, Anonymous Content, M Productions e Appian Way Productions.

Titanic. (2017). [DVD] Realizado por James Cameron. Estados Unidos da América: Paramount Pictures, 20th Century, Lightstorm e Entertainment.

Traffic. (2000). [filme] Realizado por Steven Soderbergh. Estados Unidos da América: Bedford Falls Productions, Laura Bickford Productions e Initial Entertainment Group.

Saving Private Ryan. (1998). [filme] Realizado por Steven Spielberg. Estados Unidos da América: DreamWorks Pictures, Paramount Pictures, Amblin Entertainment e Mutual Film Company.

Shakespeare in Love. (1998). [filme] Realizado por John Madden. Estados Unidos da América: The Bedford Falls Company.

Slumdog Millionaire. (2008). [DVD] Realizado por Danny Boyle. Reino Unido: Celador Films e Film4.

Spotlight. (2015). [filme] Realizado por Tom McCarthy. Estados Unidos da América: Participant Media, First Look Media, Anonymous Content, Rocklin/Faust Productions e Spotlight Film.

IX. ANEXOS

1. Grelha de observação 1

GRELHA DE OBSERVAÇÃO						
Nº de filmes que abordam LGBT						
Nº de filmes com pers. femininas principais						
Nº de filmes com pers. masculinas principais						
Nº de filmes com pers. LGBT principais						

2. Grelha de observação 2

<u>GRELHA DE OBSERVAÇÃO</u>						
Nº de personagens femininas						
Nº de personagens masculinas						
Nº de personagens LGBT						
Personagens femininas própria narrativa						
Personagens masculinas própria narrativa						
Personagens LGBT própria narrativa						
Atributos físicos das personagens femininas						
Atributos físicos das personagens masculinas						
Atributos físicos das personagens LGBT						
Classe Social das pers. femininas						
Classe Social das pers. Masculinas						
Classe Social das pers. LGBT						