

Universidade do Vale do Paraíba  
Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Comunicação  
**Curso de Rádio e Tv**

Nacarô Guimarães Serapião

**ELA FAZ O QUEERBAITING DELA**  
UM ESTUDO DE CASO SOBRE O *QUEERBAITING* NO FILME MULHER-  
MARAVILHA 1984

São José dos Campos, SP

2021

**Nacarô Guimarães Serapião**

**ELA FAZ O QUEERBAITING DELA**

UM ESTUDO DE CASO SOBRE O QUEERBAITING NO FILME MULHER-  
MARAVILHA 1984

Monografia apresentada à banca examinadora da  
Universidade do Vale do Paraíba, como parte dos  
requisitos necessários para obtenção do grau de  
Bacharel em Comunicação Social - Rádio e TV.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup>. M.<sup>a</sup> Monique Baraúna.

São José dos Campos, SP

2021

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE DIVULGAÇÃO DA OBRA

### Ficha catalográfica

Serapião, Nacarô  
ELA FAZ O QUEERBAITING DELA : UM ESTUDO DE CASO SOBRE O  
QUEERBAITING NO FILME MULHER-MARAVILHA 1984 / Nacarô Serapião;  
orientadora, Monique Baraúna. - São José dos Campos, SP, 2021.  
112 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) - Universidade do Vale  
do Paraíba, São José dos Campos. Comunicação Social.

Inclui referências

1. Comunicação Social. 2. queerbaiting. 3. mulher-maravilha.  
4. LGBTQIA+. 5. cinema. I. Baraúna, Monique, orient. II.  
Universidade do Vale do Paraíba. Comunicação Social. III. Título.

Eu, Nacarô Serapião, autor(a) da obra acima referenciada:

Autorizo a divulgação total ou parcial da obra impressa, digital ou fixada em  
outro tipo de mídia, bem como, a sua reprodução total ou parcial, devendo o  
usuário da reprodução atribuir os créditos ao autor da obra, citando a fonte.

Declaro, para todos os fins e efeitos de direito, que o Trabalho foi elaborado  
respeitando os princípios da moral e da ética e não violou qualquer direito de  
propriedade intelectual sob pena de responder civil, criminal, ética e  
profissionalmente por meus atos.

São José dos Campos, 9 de Dezembro de 2021.

Nacarô Serapião

Autor(a) da Obra

Data da defesa: 24 / 11 / 2021

*"If God hates gays why do we keep winning?"*

*Meme*

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo produzir um estudo de caso monográfico sobre *queerbaiting* e como ele está presente no filme Mulher-Maravilha 1984. Ao longo das últimas décadas, o movimento LGBTQIA+ cresceu e conquistou um espaço que aos poucos está gerando mudanças nas produções audiovisuais. Levantamentos mostram que, ano após ano, o número de personagens *queer* nessas produções vem crescendo. Porém, isso não significa que essas representações sejam positivas ou suficientes. O *queerbaiting*, por exemplo, é uma das estratégias que a mídia usa para atrair a audiência do público LGBTQIA+, sugerindo uma possível representatividade que na verdade não existe. Assim, esse trabalho buscará entender melhor, a partir da análise dos personagens, cenas e material de divulgação do filme Mulher-Maravilha 1984, como o *queerbaiting* está presente dentro e fora da obra.

**Palavras-chave:** LGBTQIA+, *queer*, *queerbaiting*, *fandom*, Mulher-Maravilha, redes sociais

## **ABSTRACT**

This project aims to produce a monographic case study on queerbaiting and how it is present in the movie Wonder Woman 1984. Over the last few decades, the LGBTQIA+ movement emerged and conquered a space that is gradually generating changes in the film industry. Surveys show that, year after year, the number of queer characters in these productions has been growing. However, this does not mean that these representations are positive or sufficient. Queerbaiting, for example, is one of the strategies the media uses to attract the LGBTQIA+ audience, suggesting a possible representation that actually does not exist. Thus, this work will seek to better understand, from the analysis of the characters, scenes and promotional material of Wonder Woman 1984, how queerbaiting is present inside and outside the work.

**Keywords:** LGBTQIA+, queer, queerbaiting, fandom, Wonder Woman, social media

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Dia da Libertação Gay da Rua Christopher em 1970.....	17
Figura 2 - <i>Frame</i> do curta <i>Dickson Experimental Sound Film</i> ou <i>The Gay Brothers</i> .	24
Figura 3 - <i>Frame</i> do curta <i>Algie, The Miner</i> .....	25
Figura 4 - <i>Frame</i> do <i>A Florida Enchantment</i> .....	26
Figura 5 - <i>Frame</i> do curta <i>Behind the Screen</i> .....	27
Figura 6 - <i>Frame</i> do filme <i>Wings</i> .....	28
Figura 7 - <i>Frame</i> do filme <i>Morocco</i> .....	29
Figura 8 - Sra. Danvers, <i>frame</i> do filme <i>Rebecca</i> .....	31
Figura 9 - Joel Cairo, <i>frame</i> do filme <i>The Maltese Falcon</i> .....	32
Figura 10 - Amy North, <i>frame</i> do filme <i>Young Man with a Horn</i> .....	33
Figura 11 - Karen e Martha, <i>frame</i> do filme <i>The Children's Hour</i> .....	34
Figura 12 - <i>Frame</i> do filme <i>The Rocky Horror Picture Show</i> .....	35
Figura 13 - Úrsula e a <i>drag queen</i> Divine.....	36
Figura 14 - Vivian e Cay, <i>frame</i> do filme <i>Desert Hearts</i> .....	37
Figura 15 - Poe e Finn em <i>Star Wars: The Force Awakens</i> .....	41
Figura 16 - Debbie e Lou em <i>Ocean's Eight</i> .....	43
Figura 17 - Capa da HQ <i>Sensation Comics n. 1</i> .....	47
Figura 18 - Capa da primeira edição da <i>Ms. Magazine</i> .....	50
Figura 19 - HQ <i>Justice League Task Force Vol. 1 n. 8</i> .....	52
Figura 20 - HQ <i>Wonder Woman Vol. 2 n. 197</i> .....	53
Figura 21 - HQ <i>Wonder Woman Vol. 5 n. 12</i> .....	54
Figura 22 - HQ <i>Sensation Comics Featuring Wonder Woman Vol. 1 n. 48</i> .....	55
Figura 23 - HQ <i>Wonder Woman: Earth One Volume Three</i> .....	56
Figura 24 - Cena 1, tempo: 18:32 a 18:44.....	64
Figura 25 - Cena 1, tempo: 18:45 a 19:15.....	65
Figura 26 - Cena 1, tempo: 19:15 a 19:31.....	65
Figura 27 - Cena 1, tempo: 19:32 a 19:51.....	66
Figura 28 - Cena 2, tempo: 19:52 a 20:03.....	67
Figura 29 - Cena 2, tempo: 20:04 a 20:13.....	67
Figura 30 - Cena 2, tempo: 20:13 a 20:33.....	68
Figura 31 - Cena 2, tempo: 20:33 a 20:50.....	69
Figura 32 - Cena 2, tempo: 20:51 a 21:07.....	70

Figura 33 - Cena 2, tempo: 21:08 a 21:24.....	71
Figura 34 - Cena 2, tempo: 21:24 a 21:41.....	71
Figura 35 - Cena 2, tempo: 21:41 a 22:07.....	72
Figura 36 - Cena 2, tempo: 22:07 a 22:16.....	73
Figura 37 - Cena 3, tempo: 22:17 a 22:42.....	74
Figura 38 - Cena 3, tempo: 22:43 a 23:16.....	74
Figura 39 - Cena 3, tempo: 23:16 a 23:36.....	75
Figura 40 - Cena 3, tempo: 23:36 a 23:50.....	75
Figura 41 - Cena 3, tempo: 23:50 a 24:20.....	76
Figura 42 - Cena 3, tempo: 24:21 a 24:41.....	77
Figura 43 - Cena 3, tempo: 24:41 a 25:07.....	78
Figura 44 - Cena 4, tempo: 25:31 a 25:38.....	79
Figura 45 - Cena 4, tempo: 25:38 a 25:47.....	79
Figura 46 - Cena 4, tempo: 25:47 a 26:04.....	80
Figura 47 - Cena 4, tempo: 26:05 a 26:17.....	80
Figura 48 - Cena 4, tempo: 26:17 a 26:27.....	81
Figura 49 - Cena 4, tempo: 26:27 a 26:30.....	82
Figura 50 - Cena 4, tempo: 26:30 a 26:52.....	82
Figura 51 - Cena 4, tempo: 26:53 a 26:57.....	83
Figura 52 - Cena 4, tempo: 26:58 a 27:19.....	84
Figura 53 - Cena 4, tempo: 27:19 a 27:30.....	84
Figura 54 - Cena 5, tempo: 27:30 a 27:42.....	85
Figura 55 - Cena 5, tempo: 27:42 a 28:00.....	86
Figura 56 - Cena 5, tempo: 28:00 a 28:23.....	86
Figura 57 - Cena 5, tempo: 28:23 a 28:39.....	87
Figura 58 - Cena 5, tempo: 28:39 a 29:10.....	88
Figura 59 - Esquete no <i>SNL</i> com participação da atriz Gal Gadot.....	89
Figura 60 - Cena do primeiro <i>trailer</i> do filme .....	90
Figura 61 - <i>Tweet</i> sobre a cena de <i>queerbaiting</i> no <i>trailer</i> .....	91
Figura 62 - <i>Post</i> no <i>Tumblr</i> sobre o <i>trailer</i> .....	91
Figura 63 - <i>Post</i> no <i>Tumblr</i> comentando o primeiro <i>trailer</i> .....	92
Figura 64 - Matéria publicada no site <i>The Hollywood Reporter</i> .....	93
Figura 65 - Pergunta feita para as atrizes na revista <i>SFX</i> .....	93
Figura 66 - <i>Tweet</i> sobre a diretora usando <i>queerbaiting</i> para promover o filme .....	94

Figura 67 - Kristen Wiig e Gal Gadot sobre as personagens .....	96
Figura 68 - <i>Tweet</i> sobre o tom de comédia romântica do filme.....	97
Figura 69 - <i>Tweet</i> sobre a Cena 2.....	97
Figura 70 - <i>Tweet</i> sobre a Cena 4.....	99
Figura 71 - <i>Tweet</i> sobre o <i>queerbaiting</i> no filme .....	100
Figura 72 - <i>Post</i> no <i>Tumblr</i> sobre os paralelos entre as cenas .....	100
Figura 73 - <i>Tweet</i> sobre o <i>queerbaiting</i> no filme .....	101

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 O MOVIMENTO LGBTQIA+</b> .....	14
1.1 O que veio antes do movimento LGBTQIA+ .....	14
1.2 Stonewall e a luta por direitos .....	16
1.3 Divergências no movimento e a Teoria <i>Queer</i> .....	19
<b>2 LGBTQIA+ NO CINEMA</b> .....	22
2.1 Primeiros personagens LGBTQIA+ em <i>Hollywood</i> .....	23
2.2 Código Hays e o <i>queer coding</i> .....	30
<b>2.3 E vamos de <i>queerbaiting</i></b> .....	39
<b>3 MULHER-MARAVILHA</b> .....	46
3.1 A criação da personagem .....	46
3.2 Quem é a Mulher-Maravilha? .....	48
3.3 A Mulher-Maravilha é <i>queer</i> .....	51
<b>4 METODOLOGIA</b> .....	59
<b>4.1 Pesquisa bibliográfica</b> .....	59
<b>4.2 Pesquisa documental</b> .....	59
<b>4.3 Estudo de caso</b> .....	59
4.3.1 Análise semiótica .....	60
4.3.2 Postagens de fãs .....	61
<b>5 O QUEERBAITING EM PRÁTICA</b> .....	62
<b>5.1 Sobre o filme</b> .....	62
<b>5.2 Análise conotativa e denotativa</b> .....	63
5.2.1 Cena 1 .....	63
5.2.2 Cena 2 .....	66
5.2.3 Cena 3 .....	73
5.2.4 Cena 4 .....	78
5.2.5 Cena 5 .....	84
<b>5.3 Análise geral</b> .....	88
5.3.1 O <i>queerbaiting</i> durante a divulgação .....	88
5.3.2 O <i>queerbaiting</i> no filme .....	96
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	102
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	103

<b>APÉNDICE</b> .....	112
-----------------------	-----

## INTRODUÇÃO

Com o passar dos anos, a comunidade LGBTQIA+ [lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, *queer*, intersexuais, assexuais e outros] se fortaleceu e conseguiu avançar muito em relação à conquista de direitos civis e espaço numa sociedade cisheteronormativa<sup>1</sup>. Diante dessa demanda cada vez maior por representatividade, "a indústria por trás dos grandes *blockbusters* foi naturalmente impactada pela urgência de introduzir personagens LGBTs nas tramas." (GONZAGA, 2017, *online*).

O relatório "2020 *Studio Responsibility Index*", publicado anualmente pela GLAAD<sup>2</sup>, revela que, em 2019, dos 118 filmes produzidos por grandes estúdios, apenas 22 tinham representantes LGBTQIA+. A pesquisa apontou que dos 50 personagens identificados, 34 eram homens, 16 mulheres e nenhum personagem transgênero. Os dados mostram ainda que em apenas 9 dos 22 longas com representatividade LGBTQIA+, os personagens *queer* tiveram tempo de tela superior a 10 minutos. Dos 50 personagens identificados, 28 possuem menos de 3 minutos de participação nos filmes.

Além do pouco espaço conquistado, as representações dos personagens *queer* ainda são poucas e superficiais, não exploram a diversidade das narrativas LGBTQIA+ e seguem uma lógica heteronormativa<sup>3</sup>. Diante deste cenário, os fãs, principalmente aqueles que se identificam como *queer*, tecem críticas e cobram por mais representações dentro das produções que acompanham e admiram. Pois dentro dessa cultura os fãs "podem amar uma franquia, mas nunca incondicionalmente, pois é uma relação de amor e crítica. Eles adoram a mídia, mas também podem ficar muito frustrados sobre a forma como uma história é contada." (HILLS apud JULIO, 2017, *online*).

A dinâmica que envolve o universo de interação entre fãs são temas de estudos de autores como John Fiske, Henry Jenkins e Matt Hills. Esses dois últimos se denominam *acafen*<sup>4</sup>. Em seu *blog* "Confessions Of An Aca-Fan", Jenkins define o

<sup>1</sup> "Sistema de relações de poder baseadas na heterossexualidade dos corpos [...] cisgêneros. Assim, o corpo feminino sempre coincidirá com um corpo portador de uma biovagina e o corpo masculino sempre coincidirá com um corpo portador de um biopênis" (ROSA, 2020, p. 68).

<sup>2</sup> GLAAD é uma organização não governamental norte-americana de monitoramento de mídia, fundada por profissionais LGBTQIA+

<sup>3</sup> "Práticas [...] que legitimam e privilegiam a heterossexualidade e as relações heterossexuais como fundamentais e 'naturais' dentro da sociedade" (COHEN apud ROSA, 2020, p. 64).

<sup>4</sup> Segundo Henry Jenkins (2011, *online*), criador do termo, *acafen* é o plural de *acafan*.

termo *acafan* como sendo um híbrido entre acadêmico e fã, ou seja, alguém que desenvolve pesquisas acadêmicas sobre obras midiáticas que admira. (JENKINS, 2006, *online*).

As redes sociais facilitaram a criação e manutenção dessas comunidades de fãs, que dividem do mesmo gosto por livros, filmes e séries, os chamados *fandoms*. Sites como *Tumblr* e *Twitter* reúnem diversas “bolhas” de *fandoms* formados por fãs que criam e compartilham *fanfics*<sup>5</sup>, *fanarts*<sup>6</sup>, *fanvids*,<sup>7</sup> *fancams*<sup>8</sup>, *ships*<sup>9</sup>, teorias, análises, entre outros materiais possíveis de serem criados a partir de uma obra de ficção já existente. Jenkins (2009) enxerga isso como resultado de uma nova relação estabelecida entre consumidores e mídia, apontando para uma cultura mais participativa que ainda está em construção. Já Hills traz à tona aspectos mais subjetivos, relacionado ao afeto do fã:

Em muito o *fandom* relaciona-se a representar uma identidade, é sobre um sentido para o eu, sobre afeto, em termos de atuar num nível emocional, subjetivo. E é sobre o indivíduo ser colocado numa comunidade, na qual é preciso uma noção de discurso, bem como emoção. (HILLS, 2015, p. 150).

Na busca por se sentirem representados dentro dessas obras que tanto amam, os fãs LGBTQIA+ são recebidos com *queerbaiting*. Esse termo não possui um sinônimo em português, em tradução livre seria algo como “isca de *queer*”.

Tal estratégia pode ser definida como: “uma maneira de fisgar a comunidade *queer*, atraindo-a e tornando-a parte da audiência, porém sem atender às suas expectativas, evitando – também – de colocar em risco a grande audiência conservadora” (WUNDERLICH, 2018, p. 40). Ou seja, é uma forma de aumentar o público de uma produção, como uma suposta representatividade *queer* que não ultrapassa o subtexto da trama e, por conta disso, é praticamente inexistente.

---

<sup>5</sup> *Fanfic* é uma abreviação da palavra *fanfiction*, no português “ficção de fãs”. São histórias escritas por fãs e inspiradas em produções [de outros autores] já existentes como livros, filmes e séries.

<sup>6</sup> *Fanart* ou *fan art* é uma obra de arte baseada em um personagem, fantasia ou história que foi criada por fãs.

<sup>7</sup> *Fanvid* ou *edits* são vídeos feitos por fãs usando trechos de filmes, animes, séries, com o objetivo de enfatizar uma narrativa ou homenagear um personagem ou *ship*.

<sup>8</sup> *Fancams* são uma espécie de *fanvid* ou *edit*, geralmente postadas no *Twitter* com o objetivo de viralizar, são vídeos curtos e extremamente editados acompanhados de músicas virais.

<sup>9</sup> *Ship* vem da palavra *relationship* que significa relacionamento em inglês. No contexto dos *fandoms* um *ship* pode ser entendido como um casal, real ou não.

Sendo assim, pretende-se responder às perguntas: Como a mídia usa o *queerbaiting* para capturar a audiência *queer*? Por que, apesar de serem amplamente questionadas, esses tipos de estratégias continuam gerando impacto sobre o público LGBTQIA+?

Assim, este Trabalho de Conclusão de Curso tem como objetivo realizar um estudo de caso monográfico sobre *queerbaiting* e como ele está presente no filme Mulher-Maravilha 1984. Este estudo pretende contextualizar o movimento LGBTQIA+ e como se deu a representação de personagens *queer* no cinema; definir o que é *queerbaiting*; apresentar a história da Mulher-Maravilha, por meio de pesquisas bibliográficas e documentais. Por fim, realizar um estudo de caso a partir de uma análise semiótica das cenas e material de divulgação do filme Mulher-Maravilha 1984, além de posts feitos por fãs nas redes sociais sobre o longa.

O primeiro capítulo traz uma contextualização histórica-social do movimento LGBTQIA+. Desta forma, será traçada uma linha do tempo que aborda desde como a homossexualidade já estava presente na pré-história e nas civilizações antigas, chegando à revolta de Stonewall, as divergências dentro do movimento LGBTQIA+ e a Teoria *Queer*.

Na segunda seção são abordadas as formas como historicamente os personagens LGBTQIA+ foram representados em *Hollywood*. Além disso, também explica o que é *queerbaiting* e como ele está presente nas produções.

Em seguida, o próximo capítulo apresenta a história da Mulher Maravilha. Nesse momento, o foco é nas origens da personagem, as mudanças que ela sofreu com o passar do tempo e como a identidade *queer* dela foi trabalhada durante os anos.

Por fim, no último capítulo, é dedicado ao estudo de caso que tem o objetivo de analisar como o filme Mulher Maravilha 1984 faz uso do *queerbaiting*. Foi realizada uma análise semiótica de uma sequência de cenas a partir dos estudos de Roland Barthes. Além disso, também foram analisadas entrevistas com as atrizes e a diretora do filme e também postagens de fãs nas redes sociais.

## 1 O MOVIMENTO LGBTQIA+

O movimento civil e social LGBTQIA+ está presente em todas as partes do mundo buscando representação para a comunidade em diversos setores da sociedade. Uma das principais pautas é a busca por igualdade e direitos sociais, além do enfrentamento dos diversos tipos de preconceito como a transfobia, a lesbofobia, a bifobia etc.

Neste primeiro capítulo, será apresentado um panorama histórico, a partir de uma revisão bibliográfica. O objetivo é traçar uma linha evolutiva da homossexualidade até chegar no que conhecemos atualmente como movimento LGBTQIA+.

### 1.1 O que veio antes do movimento LGBTQIA+

Autores como Colin Spencer (1995) relatam que há registros de práticas homossexuais desde a pré-história e enxergam isso como uma prática natural possível de ser observada em várias outras espécies. Diversas civilizações, como a Grega e a Romana, por exemplo, tinham a prática sexual entre dois homens como algo socialmente aceito. Em muitas das sociedades, atos sexuais entre dois homens eram um ritual essencial para que o indivíduo pudesse se desenvolver e cumprir o seu papel social.

É importante citar que muitos dos relatos históricos são pautados nas relações homossexuais entre homens, com poucos registros que descrevem a homossexualidade feminina. Segundo Spencer (1995), isso acontece:

*[...] first because very little on the subject was ever written down (in male-dominated cultures the women were left to their own devices, kept within their own quarters and for the most part men were indifferent to what happened in secret), and second because, for many centuries, men placed such emphasis upon penetrative sex that it was believed that women could not really cohabit with any degree of fulfillment. (SPENCER, 1995, p. 8).<sup>10</sup>*

---

<sup>10</sup> Tradução: [...] primeiro porque muito pouco sobre o assunto foi escrito (em culturas dominadas por homens, as mulheres eram deixadas por conta própria, mantidas em seus próprios aposentos e, na maioria dos casos, os homens eram indiferentes ao que acontecia em segredo) e, segundo, porque, por muitos séculos, os homens deram tanta ênfase ao sexo com penetração que se acreditava que as mulheres não podiam realmente coabitar com qualquer grau de satisfação.

Porém, é de origem grega o termo lésbica, que é utilizado como sinônimo de mulher homossexual. A palavra faz referência à poetisa Safo de Lesbos, que viveu na ilha de Lesbos por volta de 600 a.C., e que escrevia cartas e canções que descreviam as belezas femininas. Corrêa Júnior *et al.* (2010) explica que, apesar das poesias de Safo não tratarem do amor físico, “estas apresentam fragmentos que possibilitam a compreensão de que ela possuía atração física por mulheres.” (CORRÊA JÚNIOR *et al.*, 2010, p. 45).

Dando um salto no tempo, na Idade Moderna, temos o surgimento, de fato, do termo homossexualidade. De acordo com Mott (2000), o advogado e jornalista húngaro, Karol Maria Kertbeny, teria criado a palavra homossexualidade, em 1996. Até então, “no século XVIII e até meados do século XIX, o termo corrente para designar sujeitos homossexuais era a palavra invertido, termo que sugeria que todo homossexual era “feminino” e conseqüentemente portador de uma inversão sexual.” (NUNAN, 2015).

Historicamente, os discursos acerca da homossexualidade estiveram cercados de preconceitos. Nunan (2015) explica que a partir do momento que o termo homossexual é criado, tem início uma caça aos homossexuais. Com base nisso, setores da sociedade, médicos, juízes, policiais e outros colocaram em prática tentativas de cura do que seria uma doença, um mal social. Sendo assim, “a literatura médica se apropria da hipótese da homossexualidade determinada biologicamente, o que gerou uma série de tentativas hormonais e cirúrgicas que visavam transformar homossexuais em heterossexuais.” (GREENBERG, 1988, apud NUNAN, 2015).

Foi no século XIX que a homossexualidade passou a ser vista como parte da individualidade, o que antes era abordado pela medicina como comportamentos sexuais tornaram-se identidades sexuais.

O homossexual do século XIX tornou-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. [...] agora o homossexual é uma espécie. (FOUCAULT, 2003, p. 43-44).

Dessa forma, a homossexualidade era cada vez mais patologizada. A psicologia e a psiquiatria passaram a tratá-la como resultado de histórias individuais.

Essa ideia perdurou até meados do século XX, quando influenciados pela onda de movimentos por direitos civis, como o feminista e o negro, os LGBTQIA+ começaram a se organizar também.

## 1.2 Stonewall e a luta por direitos

Nos Estados Unidos, até 1962, a homossexualidade era caracterizada como crime, sendo punida com regime fechado, trabalhos forçados e até pena de morte. Apesar da modernização do código penal e a mudança na lei, que passou a punir a homossexualidade apenas em ato de prostituição, os anos 1960 foram os mais sombrios para a comunidade LGBTQIA+. Nessa época, os homossexuais eram vistos pela sociedade estadunidense como doentes e pedófilos. Em consequência disso, muitas técnicas foram implementadas como uma possível cura gay.

Várias clínicas de “tratamento” para homossexuais estavam em pleno funcionamento, onde eram aplicados choques, esterilização, castração e até lobotomia. A clínica mais famosa era em Atascadero, na Califórnia, mais conhecida como a “*Dachau*”<sup>11</sup> dos homossexuais. (GORISCH, 2013, p. 14).

Nas ruas havia uma caçada policial aos que fugiam da norma cishetero e foi registrada uma série de assassinatos motivados por homofobia. Bares como *Stonewall Inn*, localizado em *Greenwich Village*, na cidade de Nova Iorque, eram uma espécie de refúgio para a comunidade LGBTQIA+.

Em 28 de junho de 1969, após o presidente da ONG Mattachine Society<sup>12</sup> pedir para que as autoridades deixassem os gays em paz, policiais invadiram o bar *Stonewall*, anunciando a interdição do estabelecimento e dando voz de prisão a todos. No episódio, uma lésbica se opôs a ação e quase morreu ao ser espancada. A reação foi imediata tanto de quem estava presente no local quanto de quem passava pelas proximidades. Ao todo, o enfrentamento à polícia durou duas noites, “gritos como “*Gay Pride*” e “*Gay Power*” foram ouvidos e uma multidão se uniu aos gays – inclusive as

---

<sup>11</sup> Campo de concentração nazista, construído na Bavária, Alemanha, em 1933.

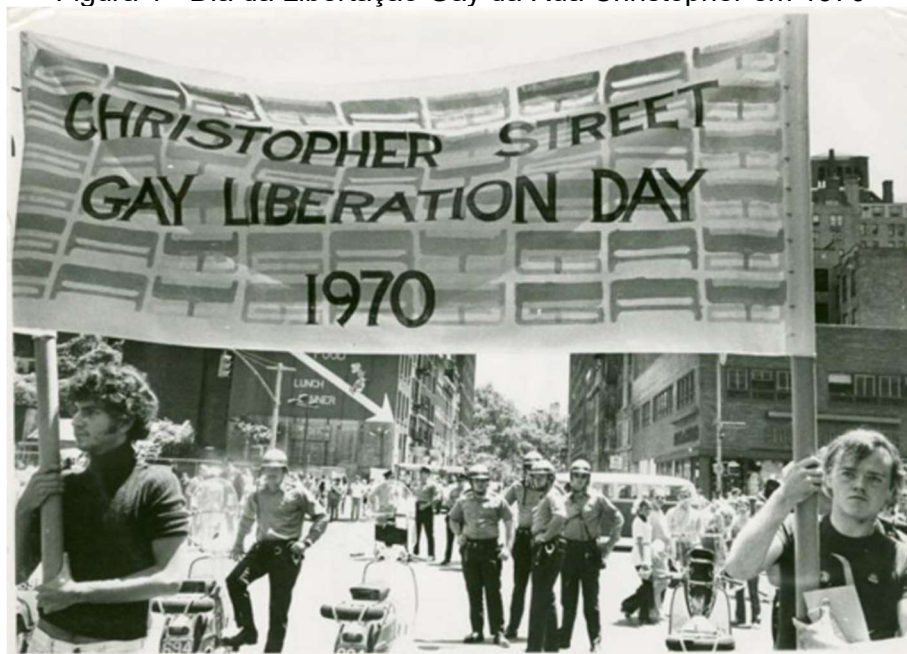
<sup>12</sup> “grupo de homens e mulheres homossexuais com características de sociedade secreta” (SIMÕES; FACCHINI, 2008, p. 43)

mulheres que pediam mais direitos, os negros e também heterossexuais simpatizantes.” (GORISCH, 2013, p. 16-17).

A rebelião de *Stonewall* é considerada um marco histórico na luta pelos direitos LGBTQIA+, pois pela primeira vez lésbicas, gays e travestis uniram forças contra a repressão que sofriam (RIBEIRO, 2011). O antropólogo Bernardo Machado (2019) explica que foi a partir desse momento que foram criados grupos ativistas, norte-americanos, que são atuantes até hoje como: a *Gay Front Liberation* (GFL), a *Gay Activists Alliance*, as *Radicalesbians* e as *STAR (Street Transvestite Activists Revolutionaries)*.

Além disso, no ano seguinte, no dia 28 de junho de 1970, foi organizada uma passeata para celebrar o Dia da Libertação Gay da Rua Christopher (*Christopher Street Gay Liberation Day*) (MACHADO, 2019, *online*). O percurso tinha como ponto de partida a Rua Christopher, próxima ao bar *Stonewall*, de onde as pessoas seguiram caminhando pela 6ª Avenida até chegarem ao *Central Park*, local onde eram realizadas palestras e eventos pelo resto do dia. Esta, que viria a se tornar a primeira parada do orgulho LGBTQIA+, reuniu cerca de duas mil pessoas (GORISCH, 2013, p. 17).

Figura 1 - Dia da Libertação Gay da Rua Christopher em 1970



Fonte: *CrimethInc.*, 2020.

Atualmente, no dia 28 de julho é celebrado o Dia Internacional do Orgulho LGBTQIA+. A data serve como reforço para que todos se orgulhem da sua orientação sexual e/ou identidade de gênero, sem vergonha ou medo de se expressarem. Também é um dia de conscientização e luta por um mundo mais igualitário e livre de preconceitos. Durante todo o mês de junho são organizadas paradas do orgulho em vários lugares, como em São Paulo, que tem o título de ser a maior do mundo.

O impacto da rebelião de *Stonewall* logo começou a gerar resultados. Na década de 1970, após manifestações, a homossexualidade foi excluída dos manuais de doenças mentais nos Estados Unidos. Porém, Terto e Souza (2015) pontuam que, mundialmente, a homossexualidade foi considerada como doença até 17 de maio de 1990, quando a Organização Mundial de Saúde a exclui do código de classificação de doenças. Já a transexualidade foi retirada da mesma lista de doenças, apenas em maio de 2019, a CID (Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde) com a nova classificação passará a valer a partir de 2022.

Indo além do contexto estadunidense, ser homossexual ainda é considerado crime em vários países. Segundo relatório publicado pela ILGA (Associação Internacional de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans e Intersexuais), em 2020, a relação entre pessoas do mesmo sexo é crime em 69, sendo que em 6 deles existe punição com pena de morte. O relatório traz também que das 193 nações que integram a ONU, 81 têm legislação que protege contra o preconceito no ambiente de trabalho e 57 oferecem proteção contra discriminação com base na orientação sexual.

Se em muitos países a luta dos LGBTQIA+ está pautada por direitos como casamento e adoção, em outros a comunidade luta pelo direito à vida e de serem livres para expressarem suas sexualidades e identidades de gênero. Por conta disso, “em junho de 2011, pela primeira vez na história, a ONU declarou que os Direitos LGBT são Direitos Humanos” (GORISCH, 2013, p. 7). Tal situação, mostra como ainda há um abismo entre o que foi conquistado e quem tem acesso a isso. Dessa forma, Richard Miskolci (2011) pontua:

Se nos anos 1970 “sair do armário” parecia necessário para combater a vergonha e construir o movimento homossexual, na década seguinte, afirmar a existência de uma identidade gay foi importante para a demanda por políticas estatais. A partir da década de 1990, no entanto, estas duas formas da política sexual do passado começaram a mostrar suas armadilhas. Sair do armário se revelou não uma escolha, antes um privilégio daqueles/as que têm condições materiais

e simbólicas para isso. Também ficou perceptível que assumir uma identidade sexual socialmente rechaçada não traz apenas vantagens, muito menos para pessoas em contextos morais rígidos e violentos” (MISKOLCI, 2011, p. 50).

Essa agenda, implementada no passado por uma classe privilegiada, traz ideias de inclusão levando como prioridade a reivindicação de direitos de inclusão similares aos de grupos minoritários. Sendo assim, é perpetuada uma ideia de que "a maioria das pessoas eram heterossexuais e que a homossexualidade era algo restrito a uma minoria de pessoas diferentes que a sociedade precisava aprender a conhecer e respeitar." (MISKOLCI, 2012, p. 30). Nesse contexto, em meados da década de 1980, surge a Teoria *Queer*.

### 1.3 Divergências no movimento e a Teoria *Queer*

O termo *queer* que, em português, significa estranho, sempre foi considerado uma ofensa, porém com o tempo a palavra foi ressignificada. Atualmente, a expressão é utilizada como termo guarda-chuva para se referir a qualquer prática que desvie do padrão cisheteronormativo.

O que hoje chamamos de *queer*, em termos tanto políticos quanto teóricos, surgiu como um impulso crítico em relação à ordem sexual contemporânea, possivelmente associado à contracultura e às demandas daqueles que, na década de 1960, eram chamados de novos movimentos sociais. (MISKOLCI, 2012, p. 21).

Na rebelião de *Stonewall*, se "alguém dissesse ‘Somos todos *queer*’, no sentido de que somos todos estranhos – ao sistema – estaria coberto de razão” (RIBEIRO, 2011, p. 153). Porém, essa ideia de união logo começou a ser colocada de lado.

Em 1973, na 4ª Parada do Dia da Libertação Gay da Rua Christopher, os próprios organizadores discutiram a presença de *drag queens* e mulheres trans no evento. Nesse ano, ativistas lésbicas começaram a questionar a misoginia presente dentro do movimento LGBTQIA+, que sempre teve um foco maior na figura do homem gay. As ativistas argumentavam que *drags* e pessoas trans “alimentavam estereótipos sobre a comunidade, o que prejudicaria o movimento.” (MACHADO, 2019, *online*).

[...] *the lived experiences of transgender identities who did not see themselves as drag queens were hard to convey. Lesbian feminists like Jean O’Leary<sup>13</sup> saw transgender women like Sylvia Rivera<sup>14</sup> as disruptive to their movement, even calling Sylvia a “man in women’s clothing” at the Christopher Street Liberation Day Parade. (WHOSE STREETS OUR STREETS, online).*<sup>15</sup>

Em meio às essas questões dentro do movimento, em meados dos anos 1980, o mundo conheceu uma nova doença, a epidemia de HIV/AIDS. Os primeiros casos da doença ocorreram em pacientes adultos e homossexuais, moradores de São Francisco, Los Angeles e Nova Iorque (SIMÕES; FACCHINI, 2008).

Sendo assim, a ligação da HIV/AIDS com a homossexualidade resgatou a ideia de patologização histórica dessa sexualidade (FOUCAULT, 2003). A doença chegou a ser tratada como “peste gay” (SIMÕES; FACCHINI, 2008) e “câncer gay” (PELÚCIO; MISKOLCI, 2009). Além disso, Pelúcio e Miskolci (2009), explicam que a HIV/AIDS trazia consigo marcadores que iam além da sexualidade [homossexual], passando pela raça/etnia [negritude e latinidade] e pelo gênero [masculino].

Nesse contexto, grupos como o *ACT UP* [fundado em março de 1987] e o *Queer Nation* [fundado em março de 1990] surgem como resposta à falta de políticas públicas para combater o HIV/AIDS e a ideia de que “a epidemia veio para condenar os homossexuais, com sua “sexualidade desviante” (NUNAN, 2015).

A epidemia de AIDS mostrou que, na primeira oportunidade, os valores conservadores e os grupos sociais interessados em manter as tradições se voltaram contra as vanguardas sociais. Daí parte do movimento gay e lésbico ter se tornado muito mais radical do que o anterior, criticando os próprios fundamentos de sua luta política. A aids, portanto, foi um catalizador biopolítico que gerou formas de resistência mais astutas e radicais, materializadas no *ACT UP*, uma coalizão ligada à questão da aids pra atacar o poder, e no *Queer Nation*, de onde vem a palavra *queer*, a nação anormal, a nação esquisita, a nação bicha. (MISKOLCI, 2012, p. 23-24).

Essa demanda por novas discussões, trazidas pelo HIV/AIDS, agravaram as divergências políticas dentro do movimento LGBTQIA+. Essa divisão foi confirmada

<sup>13</sup> Feminista lésbica, fundadora do *Lesbian Feminist Liberation* e co-diretora da *National Gay and Lesbian Task Force*.

<sup>14</sup> Mulher trans porto-riquenha, membro do grupo STAR (*Street Transvestite Action Revolutionaries*)

<sup>15</sup> Tradução: [...] as experiências vividas por identidades trans que não se viam como *drag queens* eram difíceis de serem transmitidas. Feministas lésbicas como Jean O’Leary viram mulheres transgêneros como Sylvia Rivera como disruptivas ao movimento, até mesmo chamando Sylvia de um “homem com roupas de mulher” na Parada do Dia da Libertação da Rua Christopher.

em 1993, quando *International Lesbian & Gay Freedom Day Parade* foi realizada em São Francisco com o tema “*Year of the Queer*”.

[...] a tomada da parada gay pelos *queer*, em 1993, foi um marco simbólico da contestação da primeira onda do movimento homossexual norte-americano. Os *queer* criticavam a agenda anterior pautada pela afirmação do orgulho em busca do que compreendiam, na época, como “liberação sexual” e propunham a constituição de uma política sexual mais radical ou não-assimilacionista. (MISKOLCI, 2011, p. 38).

A nova vertente de ativismo que emergia era muito mais crítica e questionava o que movimento havia se tornado até então. Isso ocorreu porque esse novo viés opunha-se aos privilégios do ativismo que ascendeu a partir da década de 1960. Como Miskolci (2012) pontua, a origem do próprio “orgulho gay”, defendido pelo movimento homossexual, remetia à uma classe média, branca e letrada, que – de forma inconsciente – vendia uma imagem socialmente aceitável da homossexualidade.

Miskolci (2012) explica que a Teoria *Queer* foi descrita pela primeira vez por Teresa de Lauretis, em 1991, e é uma vertente do feminismo – sendo criada por feministas mulheres e homens. Essa tem como objetivo ultrapassar a barreira do que, até então, estava restrita ao recorte da sexualidade. A nova política de gênero, como define a filósofa norte-americana Judith Butler, vem para questionar as normas culturais que criam o sujeito. Ela procura trazer uma leitura oposta aos estudos gays, que em grande parte são sobre homens que se encaixam em um padrão social cisheteronormativo, aceito e comercializado pelos meios de comunicação, e que ignoram os indivíduos que rompem com esse estereótipo.

## 2 LGBTQIA+ NO CINEMA

Como toda expressão artística, o cinema é um reflexo da sociedade e carrega consigo marcas do período no qual foi produzido. Sendo assim, as produções fílmicas tornaram-se importantes documentos históricos para análises sociais. Como Altair Reis de Jesus (2021) explica, a partir das análises das películas:

É possível enxergar discursos subliminares, não visíveis e não ditos da sociedade na época em que o filme foi produzido. Por conta disso, cabe enfatizar a importância do estudo do cinema como documento da história, pois nele encontra-se plasmado em imagens acontecimentos econômicos, sociais, políticos, culturais e também estéticos que auxiliam na compreensão da sociedade moderna. (JESUS, 2021, p. 354).

Ainda, o cinema também cumpre o papel cultural importante de servir como referência na construção da personalidade do ser humano, como explica o historiador de cinema Richard Dyer, no documentário *The Celluloid Closet*, de 1995.

*Your ideas about who you are don't just come from inside you, they come from the culture. And in this culture, they come especially from the movies. So, we learn from the movies what it means to be a man or a woman, what it means to have sexuality. (THE CELLULOID CLOSET, 1995).*<sup>16</sup>

O documentário foi baseado no livro homônimo *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* (1981) publicado por Vito Russo, historiador de cinema e ativista *gay*. A obra trata-se de um estudo aprofundado da representação da homossexualidade no cinema entre os anos de 1895 e 1985, e revela principalmente a homofobia presente em *Hollywood*.

*The history of the portrayal of lesbians and gay men in mainstream cinema is politically indefensible and aesthetically revolting. There may be an abundance of gay characters floating around on various screens these days but plus ça change... Gay visibility has never really been an issue in the movies. Gays have always been visible. It's how they have*

---

<sup>16</sup> Tradução: suas ideias sobre quem você é não vêm apenas de dentro de você, elas vêm da cultura. E nessa cultura, eles vêm especialmente do cinema. Então, aprendemos nos filmes o que significa ser homem ou mulher, e o que significa ter sexualidade.

*been visible that has remained offensive for almost a century.* (RUSSO, 1987, p. 325).<sup>17</sup>

Este capítulo apresenta uma breve visão histórica da representação e presença de personagens *queer* em filmes, com foco no cinema produzido em *Hollywood*, desde o início do século XX até 2021. O objetivo é entender como a presença desses personagens se deu no decorrer do tempo, com as evoluções do cinema e do movimento LGBTQIA+.

## 2.1 Primeiros personagens LGBTQIA+ em *Hollywood*

Em Paris, em 28 de dezembro de 1895, os irmãos Lumière apresentaram a sua mais nova invenção: o cinematógrafo, com a exibição do primeiro filme da história: *L'Arrivée d'un Train à La Ciotat*. A partir desse e de outros experimentos, o cinema expandiu e introduziu ao mundo uma nova linguagem com suas próprias singularidades, como a montagem e edição cinematográfica.

É de 1985 também o curta *Dickson Experimental Sound Film*, conhecido como *The Gay Brothers*, o título alternativo do curta veio após uma análise publicada por Vito Russo em seu livro *The Celluloid Closet* (1987). Ele foi produzido pelo *Edison Studios* e dirigido por William Dickson, que também aparece na película tocando violino, e mostra dois homens dançando ao som de uma música alegre.

Mesmo que a tomada não apresente nenhum elemento que vá além do simples ato da dança, o título da produção, proposto por Russo, dá indícios de dois possíveis caminhos: o primeiro deles é assumir que os homens envolvidos na dança sejam realmente irmãos heterossexuais, logo, o ato de dançarem juntos é utilizado com objetivo cômico, já que estariam assim “perdendo” sua masculinidade ao “insinuarem” ser um casal, enquanto a outra possível leitura é entender a sequência como uma versão mais tênue do que podemos considerar como homo erotismo. (MOREIRA, 2016, p. 21).

---

<sup>17</sup> Tradução: A história da representação de lésbicas e gays no cinema *mainstream* é politicamente indefensável e esteticamente revoltante. Pode haver uma abundância de personagens gays circulando em várias telas hoje em dia, porém isso não muda nada... A visibilidade gay nunca foi realmente um problema nos filmes. Os gays sempre foram visíveis. É como eles ficaram visíveis que permaneceu ofensiva por quase um século.

Figura 2 - Frame do curta *Dickson Experimental Sound Film* ou *The Gay Brothers*



Fonte: *Thomas A. Edison, Inc.*, 1895.

De fato, não é possível afirmar que *The Gay Brothers* seja um dos primeiros registros de representatividade LGBTQIA+ no audiovisual. Porém, a ambiguidade presente no curta, por exemplo, é uma característica encontrada em outras produções que o sucederam.

De modo geral, as representações de personagens *queer* no início do cinema se deu de maneira implícita, pautada em estereótipos e códigos, como em *Algie, The Miner* (1912), dirigido por Alice Guy, *A Florida Enchantment* (1914), dirigido por Sidney Drew, ou *Behind the Screen* (1916), dirigido por Charles Chaplin. Todos esses filmes trazem na trama esse tipo de personagem que brinca com estereótipos e regras de gênero, além de serem voltadas para a comédia, da mesma forma que já vinha sendo feita no teatro. Vito Russo explica que: “*characters who were less than men or more than women had their first expression in the zany farce of mistaken identity and transvestite humor inherited from our oldest theatrical traditions.*” (RUSSO, 1987, p. 5)<sup>18</sup>.

Em *Algie, The Miner* o público é apresentado a Algernon, – ou Algie – um jovem rapaz que aceita o desafio de ir ao Oeste para provar que é merecedor da mão de uma garota. Algie é um personagem bastante afeminado e tanta beijar os *cowboys* pela cidade, além disso, o seu jeito de andar rebolando e as suas caras e bocas,

<sup>18</sup> Tradução: Personagens que eram menos que homens ou mais que mulheres tiveram sua primeira expressão na farsa boba de identidade trocada e humor travesti herdado de nossas mais antigas tradições teatrais.

servem como chacota. Dessa forma, o personagem é facilmente lido como *gay* pela audiência. Mesmo essa não sendo uma afirmação presente no curta, a diretora Alice Guy conseguiu desenvolver uma obra pioneira, com um personagem que carrega o título de primeiro protagonista *gay* do cinema.

Em uma crítica postada no site Plano Crítico, o autor Luiz Santiago levanta outros aspectos do filme que permitem uma leitura *queer*.

Existe ainda um subtexto para Big Jim, o “colega de quarto” de Algie, que o ensina a se tornar um “verdadeiro *cowboy*”. Quando o rapaz perde os trejeitos afeminados e passa a agir de forma socialmente aceita, parece-nos que um *bromance* existe entre os dois, relação vista fortemente em dois momentos, o primeiro, quando Algie impede de Big Jim volte a beber e o segundo, quando Algie conta ao amigo e professor que está voltando para Nova York a fim de pedir a mão da noiva em casamento. (SANTIAGO, 2020, *online*).

Figura 3 - *Frame* do curta *Algie, The Miner*



Fonte: *Solax Studios*, 1912.

Outro filme pioneiro foi *A Florida Enchantment* (1914). O filme, dirigido por Sidney Drew, abordou pela primeira vez temas como a lesbianidade, bissexualidade e transgeneridade. Na história, a personagem principal Lillian Travers é uma jovem rica que vive em Nova Iorque e está prestes a se casar. Em uma viagem à Flórida, para visitar sua tia e seu noivo, o Dr. Frederick Cassadene, Lillian descobre uma semente capaz de transformar mulheres em homens e vice-versa.

Ao chegar a seu destino, Lillian fica frustrada ao encontrar seu futuro marido sendo cortejado por várias outras mulheres e, furiosa, decide usar as sementes mágicas. Em questões de segundos sua metamorfose tem início. Na manhã seguinte,

a personagem aparece como um homem<sup>19</sup> e se apresenta com o nome de Lawrence Talbot. Não é preciso muito tempo para que Lillian/Lawrence apareça no filme beijando e cortejando todas as mulheres à vista, o que provoca um grande desgosto em Frederick. As confusões aumentam comicadamente e, no fim do filme, o noivo também acaba experimentando uma semente mágica, com um efeito semelhante que acaba o transformando em um homem afeminado, facilmente lido como *gay*.

Figura 4 - *Frame do A Florida Enchantment*



Fonte: *General Film Co.*, 1914.

*A Florida Enchantment* também traz a primeira aparição documentada de personagens bussexuais em um filme estadunidense. Na história, Lillian e seu noivo são mostrados atraídos um pelo outro e pelo mesmo sexo [embora em momentos diferentes da trama]. O longa até hoje é visto como transgressor na forma de abordagem de gênero e sexualidade, fugindo dos padrões encontrados nas produções do mesmo período. Apesar de progressista, o filme também traz *blackface* – prática racista que era bastante comum na época.

Já o curta de Charles Chaplin, *Behind the Screen*, lançado em 1916, conta a história de David que trabalha em um estúdio de cinema como assistente de Golias. Além de criar confusão com outros funcionários, David também ajuda uma moça que se disfarça de homem para trabalhar no estúdio e que sonha em ser atriz. Em uma

<sup>19</sup> A transformação de Lillian em um homem não é um consenso, muitos autores interpretam a nova aparência da personagem com sendo a de uma lésbica mais masculina e usam o termo em inglês *butch*, o que no Brasil seria sinônimo de lésbica caminhoneira.

das cenas, Golias flagra um beijo entre David e a moça vestida de homem. Ao presenciar a cena, Golias provoca os dois imitando um *gay* afeminado.

Figura 5 - *Frame* do curta *Behind the Screen*



Fonte: *Paramount Pictures*, 1916.

No contexto da cena em que a mulher aparece disfarçada de homem, temos um casal homossexual, isso é o que Golias vê e trata como uma piada. Assim como nos outros filmes, a heteronormatividade está bastante presente e é ela que acaba conduzindo o pensamento de quem acompanha a história a entender que o personagem é *queer*.

Outro filme marcante desse período foi *Wings* (1927), do diretor William A. Wellman. Além de ter sido o primeiro a vencer o Oscar na categoria de Melhor Filme, *Wings* também é conhecido por ser o primeiro a registrar um beijo entre dois homens. Na história, os atores, Buddy Rogers e Richard Arlen, interpretam dois pilotos de guerra – amigos – que disputam o amor da mesma mulher, interpretada por Clara Bow. A cena do beijo entre os dois personagens se dá quando Richard está prestes a morrer e seu amigo chega para tentar salvá-lo, ao mesmo tempo que se despede.

Figura 6 - *Frame* do filme *Wings*

Fonte: *Paramount Pictures*, 1927.

A sequência em si e o próprio beijo não apresentam nada de erótico ou sexual, porém, durante o filme, nenhum dos dois homens chegou a demonstrar o mesmo nível de amor pela personagem de Clara Bow, tal como demonstraram um pelo outro nesta cena. Embora seja difícil dizer como o filme foi recebido pelo público quando exibido na época, o subtexto da bissexualidade dos personagens é facilmente identificado nos dias de hoje.

Se, por um lado, o homem *queer* era representado como afeminado e colocava a força masculina em risco, por outro, a mulher *queer* trazia atitudes masculinizadas – que nem sempre eram vistas como um problema. A justificativa é de que “*such women were simply perceived to be "like men," and they conjured up a far more appealing androgyny than did male sissies. The tomboy image was amusingly daring and aspired to strength and authority.*” (RUSSO, 1987, p. 4)<sup>20</sup>. Ainda, a imagem da homossexualidade feminina, além de ser quantitativamente menor, também sofria influência do machismo e do fetiche em torno de um casal formado mulheres. “Muitas vezes, a relação entre duas mulheres é considerada uma fantasia sexual masculina e talvez isso faça com que a aceitação, pelo menos por homens, de um casal lésbico, seja menos complicada do que um casal homossexual masculino.” (ANTUNES, 2011, p.14).

---

<sup>20</sup> Tradução: Essas mulheres eram simplesmente percebidas como "como homens" e evocavam uma androginia muito mais atraente do que os maricas. A *tomboy* era divertidamente ousada e aspirava a força e autoridade.

Isso acontece, por exemplo, em *Morocco* (1930), dirigido por Josef Von Sternberg. No filme, Marlene Dietrich dá vida à Amy Jolly, uma cantora de cabaré que nutre uma paixão louca pelo legionário Tom Brown, interpretado por Gary Cooper. Mesmo que durante todo o filme a personagem se apresente como heterossexual, a cantora aparece vestindo um *smoking* em uma das cenas, o que era um traje incomum para mulheres da época – remetendo a uma figura andrógina. A roupa não impede que ela siga com uma postura de “*femme fatale*”, provocando os homens e, também, mulheres da plateia, chegando a beijar uma das moças que assistia ao show.

Figura 7 - *Frame* do filme *Morocco*



Fonte: *Paramount Pictures*, 1930.

A cena ficou famosa por trazer um beijo entre duas mulheres, porém como pontua Vito Russo: “*In Morocco, Dietrich's intentions are clearly heterosexual; the brief hint of lesbianism she exhibits serves only to make her more exotic, to whet Gary Cooper's appetite for her and to further challenge his maleness.*” (RUSSO, 1987, p. 12).<sup>21</sup> Sendo assim, dentro do contexto do filme, a cena só alimenta o fetiche por personagens lésbicas/bissexuais a partir de um olhar masculino.

---

<sup>21</sup> Tradução: Em Marrocos, as intenções de Dietrich são claramente heterossexuais; a breve sugestão de lesbianismo que ela exhibe serve apenas para torná-la mais exótica, para aguçar o apetite de Gary Cooper por ela e para desafiar ainda mais a sua masculinidade.

## 2.2 Código Hays e o *queer coding*

Além da homossexualidade, abordada de forma bem direta em alguns filmes, temas como sexo, violência e orgia começaram a se popularizar no cinema, o que acabou incomodando parte da sociedade. Em 1922, quando várias dessas produções se tornaram sucesso e uma série de escândalos abalou *Hollywood*, os chefes dos principais estúdios recrutaram Will H. Hays para presidir a *Motion Picture Association of America* (MPAA), com o objetivo de restaurar a imagem das produções perante o público.

Em 1924, Hays introduziu um conjunto de recomendações apelidado “*The Formula*” que os estúdios foram aconselhados a seguir estritamente. E em 1927, Hays sugeriu que os estúdios formassem um comitê para discutir a censura aos filmes. Os chefes da MGM, Fox e Paramount então criaram uma lista chamada “*Don'ts and Be Carefuls*”, levando em conta as reclamações dos censores de cada estado. A lista era formada por onze tópicos que deveriam ser evitados e vinte e seis que deveriam ser cuidadosamente abordados pelos diretores.

Em outra reunião, em 1930, os chefes dos principais estúdios junto a representantes religiosos decidiram pela adoção definitiva de um código para regulamentar as produções cinematográficas. Por isso, em 1934, os filmes passaram a ser subordinados a um selo de aprovação da *Production Code Administration* (PCA):

Documento que subordinava as produções teatrais e cinematográficas a uma série de valores relacionados à “moral e aos bons costumes” da família tradicional norte-americana. Com forte influência religiosa e apoiada por diversas instituições que ameaçavam boicotes às produções que ousassem a burlar as regras o código previa sanções e censuras temáticas às situações que envolvessem beijos de língua, cenas de sexo, sedução, estupro, aborto, prostituição, escravidão (de brancos), nudez, obscenidade e profanação. (MOREIRA, 2016, p. 23).

Embora a homossexualidade não fosse diretamente mencionada no texto do código, ela era facilmente entendida pelos censores como sendo uma prática obscena e profana. Dessa forma, as representações de personagens homossexuais nas telas eram essencialmente ilegais.

Joe Breen comandou o escritório de código por duas décadas, sua posição o permitia alterar qualquer coisa em um filme, desde o roteiro, histórias, edições,

personagens e até ângulos de câmeras. Sob seu comando, *The Lost Weekend* (1945), dirigido por Billy Wilder, baseado no livro de mesmo nome que contava a história de um escritor alcoólatra aceitando sua sexualidade, tornou-se um filme sobre um escritor alcoólatra com bloqueio criativo. Assim como *Crossfire* (1947), dirigido por Edward Dmytryk, originalmente um romance sobre violência contra gays, tornou-se um filme sobre antissemitismo.

A implementação do Código Hays desagradou imediatamente diretores e roteiristas de *Hollywood*, que desenvolveram uma forma de burlar o sistema de censura. A solução encontrada na época foi criar personagens que eram obviamente lidos como gays, pela audiência *queer* do filme, mas que passava despercebido pelo radar dos censores, o que ficou conhecido como *queer coding*. Esses códigos eram facilmente encontrados e associados a vilões, estigmatizando ainda mais os LGBTQIA+, como explica Moreira: “do estereótipo cômico passamos para a figura do ressentimento e do segredo, sendo criado o novo estereótipo dos vilões amargurados, não românticos, não sexuais, solitários e geralmente fadados a um final trágico.” (MOREIRA, 2016, p. 23).

Foi assim, por exemplo, com a Sra. Danvers, personagem do filme *Rebecca* (1940), do diretor Alfred Hitchcock. Após a morte da protagonista Rebecca, é revelado ao público que sua governanta, a Sra. Danvers, ficou com todas as suas roupas e que tinha um cuidado especial com as roupas íntimas.

Figura 8 - Sra. Danvers, *frame* do filme *Rebecca*



Fonte: Selznick International Pictures, 1940.

Outro exemplo é o que acontece com o personagem Joel Cairo no filme *The Maltese Falcon* (1941), dirigido por John Huston. Joel é um dos vilões e, no livro de mesmo nome em que o roteiro se baseia, ele é declaradamente *queer*. Por sua vez, no longa, isso fica inferido – com seu cartão de visita sendo borrifado com perfume e seu hábito de levar a bengala à boca.

Figura 9 - Joel Cairo, *frame* do filme *The Maltese Falcon*



Fonte: Warner Bros., 1941.

Em determinadas circunstâncias os censores faziam vista grossa para filmes que traziam personagens lésbicas, principalmente para aqueles que eram ambientados em prisões. Como James Somerton comenta no documentário *Unrequited: A History of Queer Baiting*

*The lesbian prison movie became almost a cliché in the 1940s and 50s, killing two birds with one stone, scaring girls into following the law unless they end up in prison with big scary lesbians; and convincing many young lesbians to go straight since lesbians seem to have no fate but to end up in prison. (SOMERTON, 2020).<sup>22</sup>*

De modo geral, a representação de mulheres *queer* nos filmes era feita de maneira mais sutil se comparada com a de homens *queer*. Como pode ser vista, por exemplo, em *Young Man with a Horn* (1950), de Michael Curtiz. Na história, Lauren

<sup>22</sup> Tradução: O filme sobre prisão lésbica tornou-se quase um clichê nos anos 1940 e 50, matando dois coelhos com uma cajadada só, assustando as meninas e fazendo-as seguir a lei, a menos que acabem na prisão com lésbicas grandes e assustadoras; e convencer muitas jovens lésbicas a se tornarem heterossexuais, já que as lésbicas parecem não ter destino a não ser acabarem na prisão.

Bacall interpreta Amy North, uma jovem estudante de psicologia que se apaixona e se casa com o trompetista Rick Martin, vivido por Kirk Douglas. Após tentar de tudo para seu casamento com Rick dar certo, Amy parte para Paris com uma jovem artista.

Figura 10 - Amy North, *frame* do filme *Young Man with a Horn*



Fonte: Warner Bros., 1950.

O filme não fala diretamente sobre a bissexualidade de Amy, porém, como foi analisado por Benschhoff e Griffin: “*the film uses Hollywood’s usual connotative methods to suggest that Amy is queer (her costuming, set décor, etc.)*” (BENSCHHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 36)<sup>23</sup>. Também, outros personagens como Rick e sua amiga Jo Jordan, interpretada por Doris Day, se referem a ela com tendo uma mente distorcida e estar doente. Descrição essa que se enquadra na opinião médica prevalente na época sobre a homossexualidade/bissexualidade.

Com passar dos anos, o código Hays foi enfraquecendo à medida que as atitudes sociais se tornaram mais progressistas, mas nenhum grande estúdio ainda havia abordado a homossexualidade de forma significativa em *Hollywood*. Porém, isso mudou com o lançamento de *The Children’s Hour* (1961), uma obra de William Wyler. O filme estrelado por Audrey Hepburn e Shirley Maclaine conta a história de duas amigas, Karen e Martha, professoras de uma escola particular para meninas, que são acusadas de serem um casal lésbico por uma das crianças. A fofoca ganha grandes proporções levando a um processo que julga a acusação como sendo falsa, porém

<sup>23</sup> Tradução: O filme usa os métodos conotativos usuais de Hollywood para sugerir que Amy é queer (seu figurino, cenário, etc.)

não impede o fim do noivado de Karen. Em meio ao desgaste emocional, Karen resolve se mudar de cidade, e entre idas e vindas Martha percebe que realmente ama Karen. Martha se sente culpada por estar apaixonada por Karen, se sentindo responsável por arruinar a vida das duas. Um dia, quando Karen sai para passear, Martha decide se enforcar e morre, por ter sentido nojo dos seus sentimentos.

Figura 11 - Karen e Martha, *frame* do filme *The Children's Hour*



Fonte: *United Artists*, 1961.

O filme foi indicado a cinco Oscars e é considerado um dos melhores dramas de tribunal já feitos, mas seu legado não é tão positivo. Nota-se que a homossexualidade não era realmente uma parte do filme, era apenas um enredo negativo de como as pessoas são tratadas quando acusadas de um crime tão hediondo.

*Today's audiences might find The Children's Hour somewhat melodramatic and out-of-date. Still, it does reveal a great deal about how homosexuality was understood in America at the beginning of the 1960s. Primarily, the women's alleged lesbianism is represented as a distasteful medical and/or psychiatric condition of which polite people (and Hollywood films) were reticent to speak.* (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 36).<sup>24</sup>

Depois de *The Children's Hour*, os filmes sobre a auto-aversão *queer* se tornaram mais frequentes e esse sentimento, inevitavelmente, se transformou em

<sup>24</sup> Tradução: O público de hoje pode achar *The Children's Hour* um tanto melodramático e desatualizado. Ainda assim, revela muito sobre como a homossexualidade era compreendida na América no início da década de 1960. Primeiramente, o alegado lesbianismo das mulheres é representado como uma condição médica e/ou psiquiátrica de mau gosto, da qual pessoas educadas (e filmes de *Hollywood*) hesitam em falar.

morte, suicídio, assassinato e o que quer que fosse necessário. Sendo assim, uma vez que o personagem fosse gay ou codificado de tal forma em um filme, ele teria que morrer, o que ficou conhecido como o tropo<sup>25</sup> *bury your gays*.

O Código Hays esteve em vigor até 1968, o final das restrições foi influenciado por eventos marcantes como a rebelião de *Stonewall*. Depois, finalmente houve espaço para filmes com personagens declaradamente LGBTQIAS+. *The Boys In The Band* (1970), dirigido por William Friedkin, por exemplo, foi um dos primeiros lançamentos que trouxe personagens gays assumidos, fora do armário e que ninguém morreu no final.

Outro exemplo de filme dessa época é o musical *The Rocky Horror Picture Show* (1975), descrito por Vito Russo como “*probably the "gayest" film yet made by a major studio*” (RUSSO, 1987, p. 40).<sup>26</sup> Este é um filme *queer* em todos os sentidos abordando temas como sexualidade, papéis de gênero, heterossexualidade compulsória, monogamia, além de outras críticas culturais e sociais.

Figura 12 - Frame do filme *The Rocky Horror Picture Show*



Fonte: 20th Century Fox, 1975.

Porém, mesmo com maior liberdade para representar personagens LGBTQIA+, a prática do *queer coding* continuou sendo usada pelos estúdios, como nas animações da Disney. Diversos personagens, principalmente os vilões dos desenhos infantis,

<sup>25</sup> Tropo é uma narrativa recorrente em um gênero ou tipo de literatura. Reis (2020) explica que em alguns casos os tropos se assemelham a arquétipos como por exemplo “o cientista louco de filmes de terror, o velho sábio em histórias de fantasia, o crime e o investigador em histórias policiais” (REIS, 2020, *online*)

<sup>26</sup> Tradução: provavelmente o filme "mais gay" já feito por um grande estúdio

foram construídos de forma a criar uma associação na mente das pessoas, das crianças em especial, entre “ser *queer*” e “ser mal”.

*In Disney's Renaissance era, when the company set out to create villains with more personality than the ones from the previous movies, they used queer-coding constantly. [...] queer-coding is more obvious in male characters, creating the common trope of the 'sissy villain'. Characters like Hades, Jafar, Scar, Captain Hook, and King John all fall under this trope. (URQUIA, 2020, online)<sup>27</sup>.*

Um dos casos mais famosos de *queer coding* é a vilã Úrsula, do filme *A Pequena Sereia*, lançado em 1989. A personagem foi baseada em Divine, uma *drag queen* famosa e grande referência LGBTQIA+ da época. Basicamente tudo em Úrsula é relacionado ao que se pode encontrar em uma *drag queen*, desde a maquiagem carregada com sobrancelhas arqueadas e marcadas até ao comportamento hipersexualizado e um tom de voz rouco e grave.

Figura 13 - Úrsula e a *drag queen* Divine



Fonte: *Tumblr*, 2021.

De modo geral, o que se viu até meados da década de 1980 foi uma série de filmes que ainda retomavam clichês que *Hollywood*, só que abordados de uma nova forma. Com o que aconteceu com *Cruising* (1980), do diretor William Friedkin [o mesmo de *The Boys In The Band*]. No filme, além do vilão ser um homossexual com problemas de aceitação, a cultura LGBTQIA+ é retratada como sendo sombria,

<sup>27</sup> Tradução: Na era da Renascença da Disney, quando a empresa se propôs a criar vilões com mais personalidade do que os dos filmes anteriores, eles usaram *queer coding* constantemente. [...] o *queer coding* é mais óbvio em personagens masculinos, criando o tropo comum do "vilão maricas". Personagens como Hades, Jafar, Scar, Capitão Gancho e King John caem sob esse tropo.

criando de certa forma uma relação entre crime e homossexualidade. O filme foi um fracasso e gerou uma onda de protestos enquanto era filmado nas locações em Nova York, quando alguém da produção vazou uma cópia do roteiro para a imprensa gay.

*The Gay Activist Alliance protested through formal channels and petitioned Mayor Ed Koch to revoke the production's location permits, a request that was denied. The National Gay Task Force, on the other hand, organized street protests and civil disobedience in an attempt to disrupt the filming. (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 181)<sup>28</sup>.*

Enquanto os grandes estúdios seguiam com dificuldades em produzir seus filmes com temática LGBTQIA+, o cinema independente ganhava espaço e destaque. Um dos filmes mais bem sucedidos da época foi *Desert Hearts* (1985), da diretora Donna Deitch. Em suma, o motivo do seu êxito foi dar às protagonistas, Vivian Bell e Cay Rivers, um final feliz juntas.

Figura 14 - Vivian e Cay, frame do filme *Desert Hearts*



Fonte: *The Samuel Goldwyn Company*, 1985.

Sem um grande estúdio, o filme foi praticamente feito a partir de um financiamento coletivo.

*Without Hollywood support, it took almost three years to raise the funds necessary to make the film, with much of the money coming from lesbians who contributed what they could to help finance a film version*

<sup>28</sup> Tradução: A Gay Activist Alliance protestou através dos canais formais e solicitou ao prefeito Ed Koch que revogasse as licenças de locação da produção, pedido que foi negado. A Força-Tarefa Nacional Gay, por outro lado, organizou protestos de rua e desobediência civil na tentativa de interromper as filmagens.

*of their favorite novel. Deitch also managed to get some money from the National Endowment for the Arts. Desert Hearts ended up costing about \$1.5 million, and it would eventually gross over \$2.5 million, a good profit for a small independent film of the era. (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 194-195)<sup>29</sup>.*

Dessa forma, filmes com narrativas mais próximas da realidade começaram a ser produzidos, com incentivo de um público que buscava ser representado de uma forma mais positiva nas produções cinematográficas.

Na década de 1990, o cinema independente ganhou ainda mais força, produzindo filmes que traziam uma representatividade mais próxima à realidade, principalmente aqueles produzidos por pessoas LGBTQIA+. Em 1992, a pesquisadora norte-americana B. Ruby Rich, em entrevista à revista *Sight & Sound*, descreveu esse movimento de *New Queer Cinema*. Ela explicou que, filmes como *My Own Private Idaho* (1991), *Poison* (1991), *Orlando* (1992), *Heavenly Creatures* (1994), *The Watermelon Woman* (1996), *Boys Don't Cry* (1999) entre outros que representam movimento, à primeira vista não compartilham muitas coisas em comum. Porém, se assemelham pelas maneiras com que as narrativas *queer* subvertem as expectativas e colocam em primeiro plano o que antes era apenas implícito nas produções (RICH, 2013).

Em entrevista ao site *Bright Lights Film Journal*, o diretor Todd Haynes explicou como o *New Queer Cinema* foi um movimento importante para deixar os filmes LGBTQIA+ mais complexos.

*New Queer Cinema in the 1990s was really a pivotal moment not just because it was fueled by a socioeconomic crisis and imperative to speak about gay themes, but it produced complex work that didn't simply create new gay heroes as subjects. It dealt with the politics of representation, it ventured into transgressive themes, whether it was a film like *Poison* or *Swoon*, challenged simple ideas about victimhood and subjugation. (HAYNES, 2012, online)<sup>30</sup>.*

---

<sup>29</sup> Tradução: Sem o apoio de Hollywood, demorou quase três anos para levantar os fundos necessários para fazer o filme, com grande parte do dinheiro vindo de lésbicas que contribuíram com o que podiam para ajudar a financiar uma versão cinematográfica de seu romance favorito. Deitch também conseguiu algum dinheiro do National Endowment for the Arts. *Desert Hearts* acabou custando cerca de US\$ 1,5 milhão e, eventualmente, arrecadou mais de US\$ 2,5 milhões, um bom lucro para um pequeno filme independente da época.

<sup>30</sup> Tradução: O Novo Cinema *Queer*, na década de 1990 foi realmente um momento crucial não apenas porque foi alimentado por uma crise socioeconômica e imperativa para falar sobre temas gays, mas produziu um trabalho complexo que não apenas criou novos heróis gays como sujeitos. Tratava da política da representação, aventurava-se em temas transgressivos, fosse um filme como *Poison* ou *Swoon*, desafiava ideias simples sobre vitimização e subjugação.

Assim, o *New Cinema Queer* conseguiu aos poucos, romper a bolha de produções independentes e festivais, e passou a ocupar também o cinema *mainstream*, mudando a forma com que filmes LGBTQIA+ eram produzidos.

### 2.3 E vamos de *queerbaiting*

Nos últimos anos, uma grande quantidade de filmes LGBTQIA+ influenciados diretamente pelo *New Cinema Queer*, ganharam destaque tanto de crítica e premiação, quanto de público. Por exemplo *The Hours* (2002), *Monster* (2003), *Brokeback Mountain* (2005), *Milk* (2008), *Carol* (2015), *Moonlight* (2016), *Call Me By Your Name* (2017). Todos esses foram premiados com pelo menos uma estatueta do Oscar, sendo *Moonlight* premiado na categoria Melhor Filme, ano de 2017.

Em meio às produções independentes, filmes de nicho e fracassos nas representações de personagens LGBTQIA+, *Hollywood* descobriu uma nova forma de atrair a audiência *queer* com algo que ganhou força ao passar dos anos: o *queerbaiting*. No *Unrequited: A History of Queer Baiting*, James Somerton define e explica a diferença entre os termos *queer coding* e *queerbaiting*.

*Queer coding is when you're unable to show actual queer characters on screen either because of the laws or morals of the day or because studio executives just won't let you. So you create characters that the right audience will obviously view as gay, lesbian, bi or transgender. To allow for lgbt representation when the entire world is telling you not to. [...] While queerbaiting is when you do have the ability to add queer characters to your film or tv show, but just don't want to risk turning off certain audiences or advertisers by doing so. One is an effort to give LGBT audiences at least a taste of representation while the other is used to reel in said audience with an implied promise of queer characters without ever actually intending on fulfilling that promise. (SOMERTON, 2020)<sup>31</sup>.*

<sup>31</sup> Tradução: *Queer coding* é quando você não consegue mostrar personagens *queer* reais na tela, seja por causa das leis ou da moral da época, ou porque os executivos do estúdio simplesmente não permitem. Então, você cria personagens que o público certo obviamente enxergará como *gays*, *lésbicas*, *bi* ou *transgêneros*. Para permitir a representação LGBTQ quando o mundo inteiro está dizendo para você não fazer isso. [...] Enquanto *queerbaiting* é quando você tem a capacidade de adicionar personagens *queer* ao seu filme ou programa de TV, mas simplesmente não quer arriscar perder certos públicos ou anunciantes ao fazê-lo.

Um é um esforço para dar ao público LGBTQ pelo menos tenha um gostinho de representação, enquanto o outro é usado para enrolar esse público com uma promessa implícita de personagens *queer*, sem nunca realmente ter a intenção de cumprir essa promessa.

*Queerbaiting* não possui um sinônimo em português, em tradução livre seria algo como “isca de *queer*”. O termo dá nome a uma prática utilizada pela indústria audiovisual que cria, a partir de subtextos, uma narrativa *queer* que dificilmente será desenvolvida de fato no decorrer da trama em questão. Dentro da comunidade de fãs de séries e filmes o *queerbaiting* é alvo de muitas críticas, principalmente por não trazer nenhuma representatividade para a comunidade LGBTQIA+ e, por muitas vezes, ser um enredo que é negado pelos produtores, diretores e roteiristas da obra.

Pode-se entender o *queerbaiting* como um reflexo da sociedade cisheteronormativa, ao menos que esteja explícito na obra, os personagens serão automaticamente lidos pelo público geral como sendo cisgêneros e heterossexuais.

Na sociedade heteronormativa em que vivemos, não é preciso que se declare que uma pessoa (ou um personagem) é heterossexual. A heterossexualidade é a norma, o pressuposto que vigora até que se prove o contrário. Afirmar isso não é dizer que é assim que deveria ser, é simplesmente como as coisas são. Nesse contexto, se declarar não-heterossexual de alguma forma é um posicionamento com forte carga política, haja ou não essa intenção. (MUNIZ, 2017, *online*).

De modo geral o *queerbaiting*, e os estudos sobre assuntos estão concentrados principalmente nas séries de TV ou *streaming*, pelo fato de serem produções de longo prazo. Assim, é comum que os enredos que exploram o subtexto *queer* se arrastem por várias temporadas. Isso ocorreu, por exemplo, nas séries americanas *Once Upon a Time* (2011-2018), da emissora ABC, e na britânica *Sherlock* (2010-2017), produzida pela BBC. Ambas chegaram ao fim depois de várias temporadas explorando tensão que existia entre os personagens principais. No cinema é possível encontrar o *queerbaiting* em grandes produções, principalmente as que seguem o modelo de franquia como, por exemplo, *Star Wars* e *Ocean's Eight*.

Lançado em 2015, *The Force Awakens* é o sétimo filme da saga *Star Wars* e foi dirigido por J.J. Abrams. Na história Poe (Oscar Isaac), um piloto rebelde, e Finn (John Boyega), um *stormtrooper*, se encontram por acaso e escapam juntos da Primeira Ordem. Na fuga a nave deles acaba caindo, Finn procura por Poe não o encontra em lugar nenhum. Presumindo que piloto tenha morrido no acidente, Finn fica com o coração partido e leva a jaqueta de Poe como uma lembrança. Mais pra frente no filme, Finn reencontra Poe vivo.

Figura 15 - Poe e Finn em *Star Wars: The Force Awakens*<sup>32</sup>



Fonte: *Lucasfilm Ltd.*, 2015.

A história da forma que foi construída junto com a atuação dos atores sugere uma química além da amizade entre os dois personagens. De fato, Oscar Isaac, quando perguntado no programa *The Ellen Show*, disse que interpretou o personagem como se existisse um romance entre Poe e Finn, que é uma coisa sutil, mas que está no filme.

**Ellen:** *The movie comes out tomorrow, so we're all gonna know anyway, you might as well tell us now, any romance between these characters that we will see?*

**Oscar:** *I think it's a very subtle romance that's happening. You know, you have to just look very close, you have to watch it a few times to see the little hints, but there was. At least I was playing romance. (THE ELLEN SHOW, 2015).*<sup>33</sup>

Após a declaração do ator, criou-se uma expectativa sobre como seria a dinâmica entre os personagens nos filmes seguintes. Em entrevista ao site *eCartelera*,

<sup>32</sup> Tradução: Poe: Essa é minha jaqueta.

Finn: Oh...

Poe: Não, não, não. Fique com ela. Combina com você.

<sup>33</sup> Tradução: Ellen: O filme sai amanhã, então todos nós vamos saber de qualquer maneira, você pode nos contar agora, veremos algum romance entre esses personagens?

Oscar: Acho que tem um romance muito sutil que acontece. Você sabe, você tem que olhar bem de perto, tem que assistir algumas vezes para ver as pequenas dicas, mas tem. Pelo menos eu atuei como sendo um romance.

Kathleen Kennedy, produtora e presidente da *Lucasfilm*, falou sobre a possibilidade da história de Poe e Finn ser explorada mais a fundo.

*Hemos hablado de ello, pero creo no lo vais a ver en 'Los últimos Jedi'. Después de 40 años de aventuras la gente tiene mucha información y muchas teorías acerca del camino que pueden tomar estas historias, y a veces esas teorías que surgen son nuevas ideas para nosotros que escuchamos, leemos y prestamos atención a todo lo que se comenta. Tenemos claro que los fans son tan dueños de esta franquicia como nosotros.* (KENNEDY, 2017, online)<sup>34</sup>.

Porém, o que se viu nos filmes seguintes, *The Last Jedi* (2017) e *The Rise of Skywalker* (2019), foi uma tentativa de mudar o foco da história dos personagens, introduzindo interesses amorosos, por exemplo. Durante a divulgação de *The Rise of Skywalker*, quando questionado sobre os rumos de seu personagem dentro na história, Oscar Isaac disse que um casal de homens é uma demanda atual, mas que os produtores da Disney não estão preparados para lidar com isso.

**Oscar Isaac:** *I think there was a really... there could have been a very interesting forward-thinking... Or not even a forward thing, it's just like current thinking. Lovestory, you know it's something that hadn't quite been explored yet, particularly the dynamic between these two men and war, they could fall in love with each other... and I would try to push it a bit in that direction, but yeah the Disney overlords were not ready to do that.* (IGN, 2019)<sup>35</sup>.

*Ocean's Eight* lançado em 2018 e dirigido por Gary Ross, é um *spin-off*<sup>36</sup> da trilogia *Ocean's* que é composta pelos seguintes filmes *Ocean's Eleven* (2001), *Ocean's Twelve* (2004) e *Ocean's Thirteen* (2007), todos protagonizados por George Clooney que interpreta o ladrão Danny Ocean. Além disso, conta com um elenco

---

<sup>34</sup> Tradução: Já conversamos sobre isso, mas acho que você não verá em 'O Último Jedi'. Após 40 anos de aventuras, as pessoas têm muitas informações e muitas teorias sobre o caminho que essas histórias podem tomar, e às vezes essas teorias que surgem são ideias novas para nós que ouvimos, lemos e prestamos atenção a tudo o que se diz. Estamos certos de que os fãs são tão donos dessa franquia quanto nós.

<sup>35</sup> Tradução: Eu acho que realmente poderia ter havido uma visão de futuro muito interessante... Ou nem mesmo uma coisa para a frente, é como o pensamento atual. O romance, você sabe, é algo que ainda não tinha sido explorado, particularmente a dinâmica entre esses dois homens e a guerra, eles poderiam se apaixonar um pelo outro... e eu tentaria empurrar um pouco nessa direção, porém os senhores supremos da Disney não estavam prontos para isso.

<sup>36</sup> *Spin-off* é uma obra derivada de uma outra já existente. Diferente da obra original, o *spin-off* tem como foco detalhar um aspecto, um tema ou personagem, sem alterar a trama já estabelecida anteriormente.

totalmente feminino e com nomes de peso como Sandra Bullock, Cate Blanchett, Sarah Paulson, Rihanna, Helena Bonham Carter, Mindy Kaling, Awkwafina e Anne Hathaway.

O filme conta a história de Debbie Ocean, interpretada por Sandra Bullock. Após passar 5 anos na prisão, Debbie se organiza com outras 7 mulheres para realizar um roubo de joias durante o famoso evento *Met Gala*. Na história, Lou é a pessoa mais próxima de Debbie, ela é quem a ajuda ao plano a sair do papel.

À primeira vista, as personagens são lidas como amigas, porém na maior parte do tempo uma se refere à outra como “*partner*”, que possui vários sentidos e traduções como companheira, parceira... Enfim, essa polissemia da palavra, que não deixa claro sobre o que se trata a relação delas, é um dos pontos de *queerbaiting* no filme. Também se observa que a obra sugere em vários outros momentos que Lou e Debbie são ou eram um casal em algum ponto da história. É possível perceber isso pela forma como a relação delas é apresentada, ações, textos, subtextos e tensão sexual.

Figura 16 - Debbie e Lou em *Ocean's Eight*<sup>37</sup>



*Lou: Oh, honey, is this a proposal?*

*Debbie: Baby, I don't have a diamond yet.*

Fonte: Warner Bros., 2018.

<sup>37</sup> Tradução: Lou: Oh, querida, isso é um pedido de casamento?  
Debbie: Baby, eu não tenho um diamante ainda.

O subtexto *queer* foi um dos pontos que mais chamou atenção dos fãs e da mídia. Na época a revista *Vanity Fair* publicou uma matéria com o título “*Ocean’s 8: The Agony and Ecstasy of All That Unresolved Sexual Tension*”<sup>38</sup>, na qual a jornalista Laura Bradley destaca: “*as gratifying as the film’s ending was, let’s be honest: it should have been gayer*” (BRADLEY, 2018, *online*)<sup>39</sup>, o que mostra a sua insatisfação com o *queerbaiting*. Em entrevista ao site *Digital Spy*, o jornalista Hugh Armitage questionou as atrizes, Cate Blanchett e Sandra Bullock, sobre a proximidade das personagens Lou e Debbie, e se havia algo romântico por trás disso:

**Hugh:** *Lou and Debbie, there they were obviously very close and they had a lot of backstories that we don’t really get to see. But the film did leave me wondering have there been a romantic element to their relationship...*

**Sandra:** *People ask us that a lot...*

**Cate:** *Because we’re so goddamn sexy and people want to see us together.*

**Sandra:** *No, there hadn’t, but doesn’t mean there can’t be in later episodes.*

**Cate:** *No, they’ve got a long backstory and I think Lou has, you know, quite a lot of masculine energy... it doesn’t mean that they’re a couple but they are really close...*

**Sandra:** *There’s still rather good chemistry.*

**Cate:** *They’ve stolen a lot of stuff together...*

**Sandra:** *And that brings a couple close.*

**Cate:** *It does.*

(DIGITAL SPY, 2018)<sup>40</sup>.

Como citado na resposta da atriz, essa foi uma questão presente em várias outras entrevistas que o elenco deu durante a divulgação do longa. E, apesar da resposta negativa, não é descartada a possibilidade de que esse seja um caminho

<sup>38</sup> Tradução: *Ocean’s 8: A agonia e o êxtase de toda aquela tensão sexual não resolvida*

<sup>39</sup> Tradução: Por mais gratificante que tenha sido o final do filme, vamos ser honestos: deveria ter sido mais gay.

<sup>40</sup> Hugh: Lou e Debbie, eram obviamente muito próximas e tinham muitas histórias de fundo que nós realmente não conseguimos ver. Mas o filme me deixou pensando se houve um elemento romântico no relacionamento delas ...

Sandra: As pessoas nos perguntam muito isso ...

Cate: Porque somos muito sexy e as pessoas querem nos ver juntas.

Sandra: Não, não havia, mas não significa que não possa haver nos episódios posteriores.

Cate: Não, elas têm uma longa história de fundo e acho que Lou tem, você sabe, bastante energia masculina... isso não significa que elas são um casal, mas elas são muito próximas...

Sandra: Ainda há uma boa química.

Cate: Elas roubaram muitas coisas juntas ...

Sandra: E isso aproxima um casal.

Cate: É verdade.

para as personagens. Além disso, Lou é personagem que facilmente se encaixa no *queercoding*, como uma forma de se vestir mais andrógina leva a uma possível leitura de que ela seja *queer*.

Em meio ao *queerbaiting* e às representações não tão positivas, a *GLAAD*, fundada em 1985, tornou-se uma referência no monitoramento da mídia e da forma com que ela retrata pessoas LGBTQIA+. Desde 2013, a organização realiza o *Studio Responsibility Index*, um relatório que mapeia a quantidade, qualidade e diversidade de imagens de pessoas LGBTQIA+ em filmes. Esse relatório, além de trazer dados acerca da representatividade, também cumpre o papel de pressionar os grandes estúdios por maior diversidade em suas produções.

### 3 MULHER-MARAVILHA

A Mulher-Maravilha é uma figura emblemática da cultura pop, principalmente por ser a primeira super-heroína feminina das histórias em quadrinhos. Este capítulo aborda a criação da personagem, sua história e também forma com a identidade *queer* dela foi representada ao longo da sua história.

#### 3.1 A criação da personagem

A Mulher-Maravilha ou Diana Prince é uma super-heroína grega e personagem fictícia das histórias em quadrinhos da *DC Comics*. Inclusive, ela foi a primeira heroína da editora, criada por Dr. William Moulton Marston, jornalista, advogado, consultor pedagógico, psicólogo, com um título de Ph.D. da Universidade de Harvard, e também um cientista feminista excêntrico – supostamente inventor do detector de mentiras. De acordo com algumas biografias, ele foi o pioneiro da ideia básica do polígrafo, que consistia em atestar se a pessoa estava falando a verdade prendendo à uma máquina de medir pressão, enquanto respondia uma série de perguntas.

Marston escreveu muitos trabalhos acadêmicos na área de psicologia e, em 1928, chegou a publicar um livro sobre teorias de personalidade. Em seus textos, ele fala sobre a dominância e submissão, e como ações como essas que determinam traços de personalidade de uma pessoa e assim como ela enxerga o seu meio. O autor acreditava que as mulheres estavam destinadas a serem líderes da civilização humana no futuro próximo, e que por serem honestas, dotadas de empatia, confiáveis e amáveis, elas deveriam mesmo tomar conta de tudo (LEPORE, 2017).

Em outubro de 1940, Marston teve um artigo publicado pela *Family Circle* com o título “Não ria dos quadrinhos” em que defendia o potencial educacional das histórias. O artigo chamou a atenção de Maxwell Charles Gaines, que empregou Marston como consultor educacional da *National Periodicals of American Publications* (EVERSON, 2015), com objetivo de conter grupos opositores que julgavam as histórias em quadrinhos como sendo uma má influência para as crianças.

Na época, início dos anos 1940, a *DC Comics* era dominada pelos personagens masculinos tais como: *Lanterna Verde*, *Batman* e, o principal deles, *Superman*. Esse era um dos principais pontos usados pela crítica para dizer que os quadrinhos

possuíam uma alarmante masculinidade. Foi então que Marston decidiu criar um super-herói que triunfaria não com os punhos ou poderes, mas com o amor. Assim, Marston criou a Mulher-Maravilha, inspirado em suas duas companheiras, Elizabeth Holloway Marston, que sugeriu a criação de uma heroína, e Olive de Charles Byrne, na qual a personagem foi baseada fisicamente. Os três mantinham um relacionamento amoroso poligâmico que resultou em quatro filhos, dois de cada uma.

Com o auxílio do ilustrador Harry G. Peter, Marston logo enviou para a mesa do editor, Sheldon Mayer, a primeira história de sua criação: Suprema, a Mulher-Maravilha. Depois de passar por um pequeno ajuste no nome, a Mulher-Maravilha fez sua notável estreia nas páginas de *All Star Comics* nº 8, em dezembro de 1941, um aperitivo que pretendia aguçar o apetite do público e ajudar a alavancar o lançamento da primeira capa da heroína, apenas um mês depois, em *Sensation Comic* nº1. (GREENBERGER, 2017, p.18)

Figura 17 - Capa da HQ *Sensation Comics* n. 1



Fonte: DC Comics, 1942.

A Mulher-Maravilha foi concebida pelo autor com o objetivo de estabelecer entre as crianças e os jovens um padrão de feminilidade forte, combatendo a ideia de que as mulheres eram inferiores aos homens. Além de também servir como inspiração para as meninas, despertando a autoconfiança para que elas conquistassem lugares monopolizados por homens. Marston afirmou que o quadrinho pretende narrar um

grande movimento que, no ponto de vista dele, estava em curso naquela época: o crescimento do poder das mulheres (LEPORE, 2017).

### 3.2 Quem é a Mulher-Maravilha?

A Mulher-Maravilha, também conhecida como Princesa Diana de Themyscira e Diana Prince, é uma princesa Amazona que cresceu na Ilha Paraíso/Themyscira<sup>41</sup>, refúgio das mulheres guerreiras sob as bênçãos dos deuses do Olimpo. Como as Amazonas não podiam ter relações com homens a deusa Afrodite deu vida à estatueta de uma criança esculpida em barro por Hipólita. Assim, nasceu Diana, “*beautiful as Aphrodite, wise as Athena, stronger than Hercules, and swifter as Mercury*” (WONDER WOMAN, 1959)<sup>42</sup>.

Quando a DC relançou todos seus títulos em 2011, a origem de Diana mudou. Em *The New 52*, a criança é filha biológica de Zeus e Hipólita e imbuída de todos os poderes de um semideus, incluindo super-força, velocidade e capacidade de voar. Nessa versão, Diana cresceu acreditando que foi criada do barro, história que Hipólita inventou para esconder a verdade da filha. O universo cinematográfico da DC segue essa última versão com algumas modificações. Ao explicar sua origem para Steve Trevor, Diana diz: “Não tive um pai. Minha mãe me fez do barro e Zeus me deu vida.”

O mundo de Diana está cheio de referências à mitologia grego-romana, o nome Diana é o equivalente romano de Artemis, a deusa da caça. Assim como sua homônima, Diana é pura, próxima da natureza e ferozmente independente. Um dos vilões recorrentes nos quadrinhos é Ares, o deus grego da guerra. A sua luta contra Ares sublinha que o verdadeiro inimigo de Diana é a própria guerra e a sua missão de vida é estabelecer a paz.

Logo na primeira HQ da Mulher-Maravilha, é apresentado o personagem Steve Trevor, um piloto da Força Aérea dos Estados Unidos que chega à Themyscira depois que seu avião é abatido por um caça nazista. As Amazonas cuidaram de seus ferimentos e decidiram ajudá-lo a retornar para sua casa. Hipólita decide que aquela que se provasse a mais brava das Amazonas ficaria incumbida da tarefa de levar o soldado de volta para o mundo dos homens.

---

<sup>41</sup> A Ilha Paraíso recebeu o nome de Themyscira em 1987 na série de HQs “*Crisis on Infinite Earths*”

<sup>42</sup> Tradução: bela como Afrodite, sabia como Atenas, mais forte que Hércules e mais rápida como Mercúrio.

Diana, que acabou se apaixonando pelo piloto, foi proibida pela mãe de participar da disputa, porém isso não impediu a personagem de se tornar a campeã do campeonato. A rainha, mesmo relutante, aceitou sua vitória e deixou ela ir. Então, Diana recebeu [além das roupas que usaria na civilização] um laço da verdade, braceletes indestrutíveis e uma tiara, que poderia ser usada como bumerangue. Quando se mudou para os EUA adotou o nome de Diana Prince e começou a trabalhar como enfermeira da força aérea norte-americana, além de assumir sua identidade como a super-heroína chamada Mulher Maravilha.

Um assunto que sempre esteve em pauta desde a criação da Mulher-Maravilha foi o feminismo. Marston era engajado no feminista e trouxe muito dos seus ideais para a criação da personagem. “O feminismo rodeava suas crenças, costumes, expressões linguísticas – e seus objetivos.” (NASCIMENTO, 2018, p. 20).

Porém, após a morte do seu criador, em 1947, a personagem começou a passar por reformulações, atendendo a pedidos de um setor mais conservador da sociedade. Dos anos de 1950 em diante, Diana tornou-se uma personagem mais humana, romântica, com histórias sobre seu relacionamento com Steve Trevor e chegou até a perder seus poderes, como aconteceu na edição número 178, lançada em 1968, que deu início a “Era Diana Prince”.

Nas HQs, o motivo para Diana ter aberto mão de todos os seus poderes, braceletes, laço mágico e avião invisível foi o amor por Steve Trevor. Na história das amazonas, as guerreiras perderiam seus poderes após dez mil anos cuidando da humanidade e, para que isso não aconteça, elas são forçadas a se mudar para outra dimensão. Diana se nega a ir junto de suas irmãs e continua na Terra protegendo o Capitão Trevor. Tomada essa decisão, a antiga heroína agora possui preocupações mundanas, tais como arranjar um lugar para morar e um meio de obter dinheiro para sobreviver. (NASCIMENTO, 2018, p. 21-22).

Sem poderes, sem casa e completamente humana, Diana chegou a abandonar de vez seus traços de deusa e a carreira de super-heroína, abriu uma loja de roupas e mais tarde começou a treinar artes marciais para voltar a combater o crime, tornando-se assim uma heroína mais moderna e com mais conflitos. Nessa fase, a personagem usava roupas da moda, suas botas foram substituídas por sapatos de salto alto e seu uniforme patrióticos, nas cores da bandeira dos EUA, foram substituídos por macacões e mini saias brancas. Sendo assim, a personagem acabou

se tornando um modelo do que era esperado das mulheres no período pós-guerra: dedicadas ao trabalho doméstico e sempre submissas ao sexo masculino. A intenção dos escritores, influenciada pela moda de agentes secretos que haviam tomado conta dos programas de tv e filmes naquela época, era fazer dela uma espiã, uma policial, tirando de vez o tom de mitologia e de fantasia de suas histórias.

Em julho de 1972, a Mulher-Maravilha estampou a capa da primeira edição da *Ms. Magazine*, revista criada por Gloria Steinem e Dorothy Pittman Hughes, ativistas feministas. A publicação trazia a personagem na capa com a frase “*Wonder Woman for president*”. Um ano depois, em 1973, com pressão dos leitores e de Gloria Steinem, a *DC Comics* decidiu por devolver os poderes de Diana.

Figura 18 - Capa da primeira edição da *Ms. Magazine*



Fonte: *Ms. Magazine*, 1972.

Já no cinema, o filme de 2017 transportou a história da personagem, tradicionalmente ambientada durante a Segunda Guerra Mundial, para 1910, período da Primeira Guerra Mundial. Isso possibilitou, por exemplo, que as sufragistas fossem incorporadas à trama. Além de que esse foi um período chave para a história do feminismo e que também inspirou Marston na criação da Mulher-Maravilha.

Ainda sobre o filme, a boa recepção e a visibilidade trazida às causas feministas, levaram a personagem a ser nomeada como *Embaixadora Honorária Empoderamento das Mulheres e Meninas* pela ONU. Porém, depois de pressão popular, a ONU voltou

atrás na escolha por conta “da escolha envolve uma personagem fictícia branca, que usa pouca roupa, tem a bandeira dos Estados Unidos estampada em seu uniforme e que traz medidas e proporções corporais surreais” (NASCIMENTO, 2018, p. 28).

### 3.3 A Mulher-Maravilha é *queer*

Ao longo das décadas a heteronormatividade esteve sempre presente nas histórias da Mulher-Maravilha, levando a personagem a se envolver romanticamente apenas com personagens masculinos, como Steve Trevor e Superman. Alguns escritores que passaram pela HQ conseguiram por meio de diálogos e subtextos explorar, de forma sutil, a bissexualidade de Diana. Porém, nos últimos anos, isso tem sido cada vez mais recorrente e tem ganhado mais destaque dentro das tramas da personagem.

Logo nos primeiros anos da sua existência, a Mulher-Maravilha enfrentou polêmicas acerca de sua sexualidade. No livro “*Seduction of the Innocent*” (1954), o psiquiatra Dr. Fredric Wertham, que era um grande opositor das histórias em quadrinhos, fala sobre o perigo da homossexualidade presente nas HQs do Batman e da Mulher-Maravilha. Para o médico, os super-heróis da forma que eram representados poderiam “estimular crianças a terem fantasias homossexuais” (WERTHAM, 1954, apud LEPORE, 2017, p. 341). Em específico sobre a Mulher-Maravilha, Wertham escreveu que a personagem “retrata a aversão extremamente sádica de todos os homens em estruturas lésbicas.” (WERTHAM, 1954, apud LEPORE, 2017, p. 341).

A Ilha de Themyscira é o ponto chave quando a sexualidade da personagem é abordada, principalmente por ser “uma ilha habitada totalmente por mulheres, onde a presença masculina não era bem vinda e nem aceita [...] talvez com uma referência a ilha de Lesbos na Grécia.” (ALMEIDA, 2016, p. 16).

Na HQ *Justice League*, por exemplo, Maxima questiona, indignada, a forma com que as mulheres vivem na Ilha de Themyscira [sem homens] e diz que isso não é uma coisa natural. Enquanto bebe uma taça de vinho, Diana responde que ela não sabe do que está falando e que a ilha não é chamada de “paraíso” à toa.

Figura 19 - Página da HQ *Justice League Task Force* Vol 1 n. 8  
 Figura 19 - HQ *Justice League Task Force* Vol. 1 n. 8



Fonte: DC Comics, 1994.

**Maxima:** *This is disgusting, a woman monarch seeking another woman as mate. it's... it's unnatural.*

**Vixen:** *Real liberal attitude there, Maxima.*

**Maxima:** *It's not a matter of liberal or conservative, Vixen. A woman should be able to have her pick of men. Yet these women have isolated themselves and settled for bonding with other women.*

**Dolphin:** *Different strokes.*

**Diana:** *Who are you to say, Maxima, what means of satisfaction is appropriate for a woman?*

**Maxima:** *Hold on, Diana. Amazons had no men around for centuries. How did you handle that?*

**Diana:** *All I'll say is... we don't call it "Paradise Island" for nothing.*

**Maxima:** *Heh Heh. Cute.*

**Vixen:** *I always figured not having men around was enough reason for it to be paradise.*<sup>43</sup>

A página da HQ, lançada em janeiro de 1994, gerou polêmica na época, principalmente pois, nesse período, a presença de personagens LGBTQIA+ nas produções *mainstream* eram escassas.

Greg Rucka foi um dos principais roteiristas que foram a fundo em desconstruir a heteronormatividade que cerca à personagem. Quando escreveu a HQ da super-heroína pela primeira vez, no período de 2003 a 2006, o escritor trouxe situações nas quais ela tinha espaço para pontuar sua bissexualidade. Como, por exemplo, quando Diana está dando entrevistas, no lançamento do seu livro, e um homem pergunta se ela tem namorado e ela responde que no momento não tem namorado e nem namorada.

Figura 20 - HQ *Wonder Woman* Vol. 2 n. 197



Fonte: DC Comics, 2003.

<sup>43</sup> Tradução: Máxima: Isso é nojento, uma mulher monarca procurando outra mulher como companheira. Não é natural.

Vixen: Atitude liberal de verdade, Maxima

Maxima: Não é uma questão de liberal ou conservador, Vixen. Uma mulher deve ser capaz de escolher homens. No entanto, essas mulheres se isolaram e se estabeleceram em criar laços com outras mulheres.

Dolphin: Tem gosto pra tudo.

Diana: Quem é você para dizer, Maxima, que meio de satisfação é apropriado para uma mulher?

Maxima: Espere um pouco, Diana. As Amazonas não tinham homens por perto durante séculos. Como você lidou com isso?

Diana: Tudo o que vou dizer é... não chamamos de "Ilha do Paraíso" à toa.

Maxima: Heh Heh. Fofa.

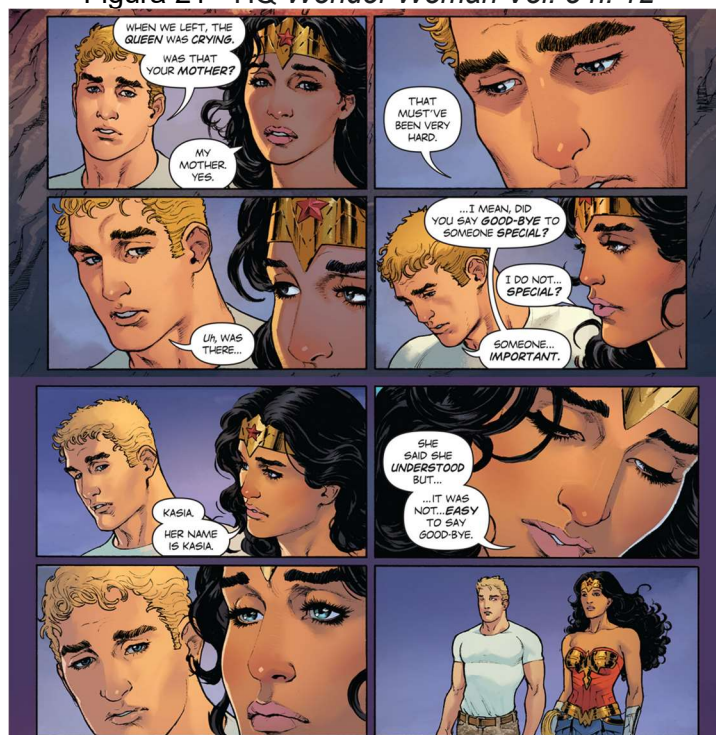
Vixen: Sempre achei que não ter homens por perto era razão suficiente para que fosse o paraíso.

**Homem:** *Do you, ah, do you have a boyfriend?*

**Diana:** *I don't, no, not at the present. I should add that I don't have a girlfriend either.*<sup>44</sup>

Durante a sua segunda passagem pela HQ, entre 2016 e 2017, Greg Rucka foi mais a fundo em explorar as narrativas *queer* e desconstruir a heteronormatividade da saga. Na história desenvolvida no *DC Rebirth Universe* ou *Wonder Woman Vol. 5*, Diana vive um relacionamento homoafetivo com Kasia e chega a compartilhar isso com Steve Trevor, depois que ela deixa Themyscira para viver no Mundo dos Homens.

Figura 21 - HQ *Wonder Woman Vol. 5* n. 12



Fonte: DC Comics, 2017.

**Steve:** *When we left, the queen was crying. Was that your mother?*

**Diana:** *My mother. Yes.*

**Steve:** *That must've been very hard. Uh, was there... I mean, did you say good-bye to someone special?*

**Diana:** *I do not... special?*

**Steve:** *Someone... important.*

**Diana:** *Kasia. Her name is Kasia. She said she understood but... it was not... easy to say good-bye.*<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Tradução: Homem: Você, ah, você tem namorado?

Diana: Não, não tenho, não no momento. Devo acrescentar que também não tenho namorada.

<sup>45</sup> Tradução: Steve: Quando partimos, a rainha estava chorando. Era sua mãe?

Diana: Minha mãe. Sim.

Steve: Deve ter sido muito difícil. Uh, tinha... quer dizer, você disse adeus à alguém especial?

Diana: Não... especial?

Steve: Alguém... importante.

Diana: Kasia. O nome dela é Kasia. Ela disse que entendia, mas... não foi... fácil dizer adeus.

Em entrevista ao site *Comicosity*, em 2016, o escritor afirmou que a personagem sempre foi *queer* e que isso é natural para as Amazonas.

*An Amazon doesn't look at another Amazon and say, "You're gay." They don't. The concept doesn't exist. Now, are we saying Diana has been in love and had relationships with other women? As Nicola and I approach it, the answer is obviously yes. [...] Themyscira is a queer culture. (RUCKA, 2016, online).<sup>46</sup>*

A fala de Greg sobre não existir o rótulo “gay” em Themyscira, é similar ao discurso que da personagem na revista *Sensation Comics Featuring Wonder Woman*, publicada em agosto de 2015. Na história, Diana oficializa um casamento entre duas mulheres e Clark Kent fica surpreso com o ocorrido.

Figura 22 - HQ *Sensation Comics Featuring Wonder Woman Vol. 1 n. 48*



Fonte: DC Comics, 2015.

**Clark:** *I didn't know you're a proponent of gay marriage?*

**Diana:** *Clark, my country is all women. To us it's not "gay" marriage. It's just marriage.<sup>47</sup>*

<sup>46</sup> Tradução: uma amazona não olha para outra amazona e diz: “Você é gay”. Elas não fazem isso. O conceito não existe. Agora, estamos dizendo que Diana se apaixonou e teve relacionamentos com outras mulheres? Conforme Nicola e eu abordamos, a resposta é obviamente sim. [...] Themyscira é uma cultura *queer*.

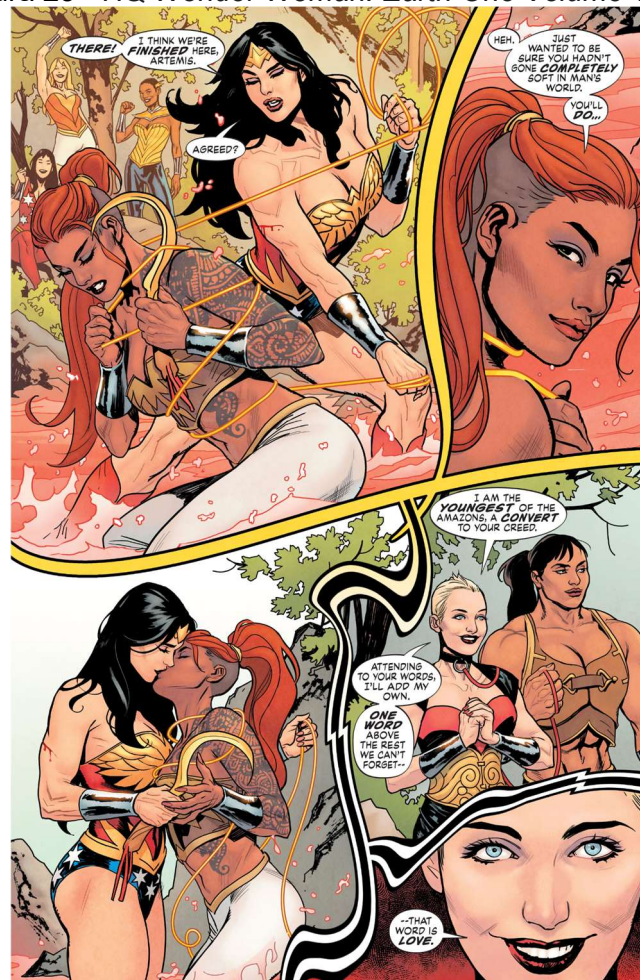
<sup>47</sup> Tradução: Clark: Eu não sabia que você era uma defensora do casamento gay?

Diana: Clark, meu país são todas mulheres. Para nós, não é um casamento “gay”. É apenas casamento.

Em entrevista ao site *HuffPost*, em agosto de 2015, o então escritor da revista, Jason Badower, explicou que a Mulher-Maravilha era a melhor candidata para oficializar a cerimônia e que isso era uma coisa natural na Ilha onde ela nasceu. Uma vez que ela cresceu vendo sua mãe, a Rainha Hipólita, autorizar e oficializar uniões semelhantes.

Outro momento que vale ser destacado aconteceu em *Wonder Woman: Earth One Volume Three*, publicado em maio de 2021. Em uma das cenas, Diana aparece beijando a amazona Artemis após uma luta. Essa foi a primeira vez que a personagem foi retratada beijando outra mulher.

Figura 23 - HQ *Wonder Woman: Earth One Volume Three*



Fonte: DC Comics, 2021.

**Diana:** *There! I think we're finished here, Artemis. Agreed?*

**Artemis:** *Heh. Just wanted to be sure you hadn't gone completely soft in man's world. You'll do...*<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Tradução: Diana: Pronto! Acho que terminamos aqui, Artemis. De acordo?

Artemis: Heh. Só queria ter certeza de que você não ficou completamente mole no Mundo dos Homens. Você serve...

No universo cinematográfico, a única revelação sobre a sexualidade da Mulher-Maravilha está em um fala do primeiro filme: “Homens são essenciais para procriação, mas quando o assunto é prazer... São desnecessários.” (Mulher-Maravilha, 2017). Apesar disso, a bissexualidade da personagem nunca foi explorada ou mesmo confirmada, o que leva o público em geral a fazer uma leitura da personagem como sendo heterossexual. O *Studio Responsibility Index 2018* realizado pela GLAAD, apontou como seria significativo retratar a personagem como LGBTQIA+ no cinema:

*Diana’s character is grounded in the power of being truthful and forthright. Being an out and proud bi woman would be in line with her ideals to fully live her own truth and recognize all parts of herself. Portraying Diana as bi would also be a welcome sign of progress for comic book films. While LGBTQ characters have made huge strides on the pages of comics, very few have made the jump to the big screen. (GLAAD, 2018, p. 35)<sup>49</sup>.*

No relatório de 2018, a GLAAD também chega a dizer sobre a oportunidade de trazer isso em um segundo filme da super-heroína, o que não aconteceu. Assim, no *Studio Responsibility Index 2021*, mais uma vez o filme foi citado por minimizar e apagar a bissexualidade da personagem.

*Once again the Wonder Woman sequel made the choice not to depict Wonder Woman’s bisexuality from the comics in her film counterpart. The continued minimalization and erasure of bi+ stories have a real impact on bisexual+ people who are less likely to be out of the closet than gays or lesbians and report higher levels of minority stresses. Hollywood has an opportunity to lead and drive cultural change by better reflecting reality, which includes telling compelling stories about fully developed bisexual+ characters and ending portrayals which cause active harm. (GLAAD, 2021 p.15)<sup>50</sup>.*

---

<sup>49</sup> Tradução: O caráter de Diana é baseado no poder de ser verdadeira e franca. Ser uma mulher bissexual e orgulhosa estaria de acordo com seus ideais de viver plenamente sua própria verdade e reconhecer todas as partes de si mesma. Retratar Diana como bi também seria um sinal de progresso para os filmes de quadrinhos. Embora os personagens LGBTQ tenham feito grandes avanços nas páginas dos quadrinhos, muito poucos conseguiram chegar às telonas.

<sup>50</sup> Tradução: mais uma vez, a sequência da Mulher Maravilha fez a escolha de não retratar a bissexualidade da Mulher Maravilha dos quadrinhos em seu homólogo cinematográfico. A contínua minimização e apagamento de histórias bissexuais têm um impacto real nas pessoas bissexuais, que têm menos probabilidade de sair do armário do que gays ou lésbicas e relatam níveis mais altos de estresse das minorias. Hollywood tem a oportunidade de liderar e conduzir a mudança cultural refletindo melhor a realidade, o que inclui contar histórias convincentes sobre personagens bissexuais totalmente desenvolvidos e retratos finais que causam danos ativos.

O texto ainda cita que, tendo em vista um terceiro filme da Mulher-Maravilha, seria importante que fosse dado um passo para melhorar a representação da personagem no cinema.

## **4 METODOLOGIA**

Segundo Bonin (2009, p. 121), “a metodologia pode ser pensada como dimensão que norteia, orienta e encaminha os processos de construção da pesquisa, em todos os seus níveis”. A partir disso, foi possível definir quais os tipos de pesquisas e métodos que serão utilizados para alcançar os objetivos descritos anteriormente neste projeto.

### **4.1 Pesquisa bibliográfica**

Para um melhor embasamento teórico será feita uma pesquisa bibliográfica “desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos.” (GIL, 2002, p. 44).

### **4.2 Pesquisa documental**

Outro tipo de pesquisa que também será utilizado nesse projeto é a documental. De acordo com o autor:

A pesquisa documental assemelha-se muito à pesquisa bibliográfica. A diferença essencial entre ambas está na natureza das fontes. [...] a pesquisa documental vale-se de materiais que não recebem ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetos da pesquisa. (GIL, 2002, p. 45).

Assim, também serão usados com referências, artigos de blogs, sites, vídeos e livros que não são necessariamente científicos, mas que trazem reflexões e contribuem para um melhor entendimento do tema estudado.

### **4.3 Estudo de caso**

Por fim, será feito um estudo de caso que “consiste no estudo profundo e exaustivo de um ou poucos objetos, de maneira que permita seu amplo e detalhado conhecimento.” (GIL, 2002, p. 54).

O filme Mulher-Maravilha 1984 servirá como fonte de análise dos personagens, falas e cenas. Além disso, serão analisados materiais de divulgação como entrevistas do elenco e da diretora.

#### 4.3.1 Análise semiótica

Este trabalho apoia-se nos estudos semiológicos desenvolvidos por Roland Barthes para analisar as cenas do filme, considerando o poder de influência das imagens que o autor explorou em suas obras.

A semiótica barthesiana consiste num olhar político sobre os signos, que nada mais é senão excitação do olhar crítico. Essa excitação é uma desconstrução do mundo que nos rodeia, de tal forma que nele encontremos a função-signo, isto é, um mundo signo dele mesmo. Essa função-signo ocorre em muitos sistemas semiológicos cuja substância de expressão não é significar. (...) O projeto semiótico de Barthes está nesse imbricamento entre o explícito e o implícito, o denotado e o conotado do processo de comunicação-significação. (FONTANARI, 2013, p.114).

A análise foi realizada a partir das mensagens conotativas e denotativas da imagem.

A mensagem conotada é onde encontramos os aspectos simbólicos da imagem, onde podemos ler a imagem, e não apenas a ver. [...] A mensagem denotada, é a mensagem icônica, ou não codificada. Trata-se de uma espécie de estado adâmico da imagem, utopicamente liberada de suas conotações. A representação pura das imagens apresentando os objetos reais da cena. (SANTOS, 2016, p. 11).

Assim, foram selecionadas cinco cenas do filme Mulher-Maravilha 1984, que tem como foco desenvolver a relação das personagens Diana Prince e Barbara Minerva, e que conta com ações e subtextos que podem ser interpretados como *queerbaiting*.

#### 4.3.2 Postagens de fãs

Outro material utilizado no estudo são postagens feitas por fãs em redes sociais. Para isso, foram selecionados *posts* de textos feitos no *Tumblr* e também *tweets* postados no *Twitter*, sobre o filme no período de pré e pós-lançamento.

Os critérios de seleção dessas postagens além da temática que conversa com o que é discutido no trabalho e também a relevância, como número de *likes/retweets/notes*.

## 5 O QUEERBAITING EM PRÁTICA

Neste capítulo será feita análise das cenas do filme Mulher-Maravilha 1984, a partir dos estudos de semiótica desenvolvidos por Roland Barthes. Também serão analisados materiais promocionais, como *trailer*, entrevistas do elenco e postagens feitas por fãs nas redes sociais.

### 5.1 Sobre o filme

Mulher-Maravilha 1984 é o segundo filme da heroína vivida por Gal Gadot. O longa é dirigido por Patty Jenkins, que também dirigiu o primeiro filme lançado em 2017. Dessa vez, ela também assina o roteiro.

Após vários adiamentos<sup>51</sup>, o filme foi finalmente lançado nos cinemas brasileiros em 17 de dezembro de 2020 e mundialmente na forma de VOD, em 25 de dezembro de 2020, na plataforma de *streaming HBO Max*.

A sinopse oficial do filme, divulgada em agosto de 2020, diz:

*As an archaeologist, Diana, who works at the Smithsonian Museum, is a Wonder Woman who has extraordinary superpowers, said to be the strongest hero in the world. In 1984, Wonder Woman is in desperate deadly danger in face of an enormous conspiracy of the businessman Max, who sings loudly to fulfill people's desires, and a mysterious foe, Cheetah. Can Wonder Woman stop the world's collapse alone? (THE DIRECT, 2020, online)<sup>52</sup>.*

O segundo longa dá um salto no tempo em relação ao primeiro, que tem a trama principal ambientada no início do século XX, em meio à Primeira Guerra Mundial. Agora, na década de 1980, Diana Prince mantém sua vida dupla, trabalhando como arqueóloga em um museu e salvando o mundo como Mulher-Maravilha. Mesmo

---

<sup>51</sup> Inicialmente o filme estava previsto para estrear em dezembro de 2019, tendo a data alterada para fevereiro de 2020. Porém, por conta da pandemia do Coronavírus, uma nova data foi proposta, junho de 2020, logo após foi anunciado mais um adiamento para outubro de 2020. Por fim, em novembro de 2020 a diretora e roteirista, Patty Jenkins, anunciou em seu perfil no twitter que o filme seria lançado em dezembro de 2020.

<sup>52</sup> Tradução: Como arqueóloga, Diana que trabalha no Museu Smithsonian é uma Mulher-Maravilha que tem super poderes extraordinários, considerada a heroína mais forte do mundo. Em 1984, a Mulher-Maravilha está em perigo mortal, desesperada diante de uma enorme conspiração do empresário Max, que canta alto para satisfazer os desejos das pessoas, e uma misteriosa inimiga, a Mulher-Leopardo. Será que a Mulher-Maravilha pode impedir o colapso do mundo sozinha?

depois de anos, a personagem ainda vive o luto pela morte do namorado Steve Trevor, além de ser uma pessoa sozinha e sem amigos.

## 5.2 Análise conotativa e denotativa

Para este trabalho serão analisadas uma sequência de cinco cenas, que tem como foco desenvolver a relação das personagens Diana Prince e Barbara Minerva. As cenas foram escolhidas pois apresentam as personagens e contam com ações e subtextos que levam ao *queerbaiting*.

A primeira cena que será analisada, Cena 1, apresenta Diana na época em que a história do filme é ambientada. No trecho, a personagem janta sozinha em um restaurante.

A Cena 2 apresenta a personagem Barbara e traz a primeira interação dela com Diana. Na ação, elas acabam de se conhecer e são apresentadas uma à outra de maneira formal, no museu onde ambas trabalham.

Depois, na Cena 3, Diana vai até Barbara para saber mais sobre um objeto enviado pelo FBI para ser analisado. Durante a cena, Diana convida Barbara para jantar e falar mais sobre o objeto.

Na Cena 4, as personagens aparecem em um ambiente mais informal: elas aparecem jantando em um restaurante, enquanto conversam e se conhecem melhor.

A última cena a ser analisada, Cena 5, mostra Barbara sozinha, à noite, voltando para casa. Durante o trajeto, um homem bêbado começa a assediá-la, então Diana aparece para salvá-la.

### 5.2.1 Cena 1

A primeira cena tem 1:21 de duração e se passa durante à noite, sendo ambientada em uma rua decorada com várias luzes e comércios. Além disso, ela é acompanhada por uma trilha instrumental de tom triste. No início, é mostrado três casais heterossexuais: dois deles sentados e um caminhando pela calçada abraçado. A ação começa em frente à uma floricultura, um homem pega um botão de rosa vermelho, a câmera o acompanha enquanto atravessa a rua em direção a um restaurante. Uma mulher corre em direção a um homem que está parado na calçada

e pula para abraçá-lo. O homem com a rosa na mão passa por esse casal e, em seguida, entrega a flor para uma mulher que está sentada em uma das mesas da parte externa do restaurante.

Apesar de não ser mencionado nenhuma data até tal ponto do filme, essa cena parece se passar em algum dia comemorativo como o *Valentine's Day*, que equivale ao Dia dos Namorados no Brasil. Já que existe uma grande quantidade de casais felizes e apaixonados, além da atmosfera e de elementos românticos.

Figura 24 - Cena 1, tempo: 18:32 a 18:44



Fonte: Warner Bros., 2020.

O restaurante tem várias mesas na parte externa e a maioria está ocupada por casais. Uma mulher de camisa branca e calça cinza escuro está sentada sozinha em uma das mesas da calçada. Mais um casal hétero passa caminhando. Enquanto ela lê o cardápio e bebe uma taça de vinho, o garçom se aproxima e pergunta se ela está esperando por alguém. A mulher responde que não, o garçom recolhe o prato e talheres que estavam sobrando sobre a mesa. O garçom sai de cena levando os utensílios e a mulher observa o lugar vazio que ficou na mesa, suspira e olha ao redor.

Dado o contexto em que a ação se passa, espera-se que a mulher esteja aguardando alguém para acompanhá-la no jantar. Porém, diferente das demais pessoas, a mulher não está acompanhada e continuará seu jantar sozinha. A trilha instrumental triste revela que ela não está no mesmo clima de romance e felicidade das pessoas ao seu redor. Encara o lugar vazio na mesa com um olhar melancólico, como se sentisse falta de alguém que um dia ocupou esse espaço. Ao mesmo tempo, parece que ela está procurando ou esperando que essa pessoa retorne e ocupe esse lugar novamente.

Figura 25 - Cena 1, tempo: 18:45 a 19:15



Fonte: Warner Bros., 2020.

Agora, vestindo um casaco cinza claro, a mulher caminha por uma avenida com um semblante triste. Ela dá sinal para o táxi ao mesmo tempo que um homem, quem acaba pegando o carro primeiro. O homem pede desculpas e diz que não tinha visto ela ali e oferece compartilhar a viagem. A mulher agradece e diz que vai esperar o próximo táxi.

Nesse trecho é possível perceber que se trata de uma mulher solitária. Além disso, ao recusar a gentileza do homem que oferece compartilhar o táxi, ela se mostra fechada a criar conexões e se aproximar de outras pessoas.

Figura 26 - Cena 1, tempo: 19:15 a 19:31



Fonte: Warner Bros., 2020.

Enquanto olha para a rua à procura de outro táxi, um barulho de avião chama a atenção da mulher que imediatamente olha para cima e acompanha a aeronave passando pelo céu com um olhar distante. Logo em seguida, ela volta a olhar para o movimento da rua à espera de outro táxi.

A mulher olha para o avião como se a pessoa que ela sente falta estivesse a bordo. Ela olha para o alto como se desejasse algo, porém rapidamente retorna para a realidade e volta a observar o trânsito.

Figura 27 - Cena 1, tempo: 19:32 a 19:51



Fonte: Warner Bros., 2020.

### 5.2.2 Cena 2

A segunda cena analisada tem duração de 2:12 e ocorre no dia seguinte à cena anterior. A ação é acompanhada por uma trilha instrumental com um tom otimista e inspirador. Ela é ambientada durante o dia, o plano geral mostra uma calçada à beira de um rio. Existe um grande fluxo de pessoas, podemos ver algumas se exercitando, um homem vestindo terno andando de bicicleta, uma moça patinando, uma mulher com roupa de ginástica correndo, e pessoas com roupa social caminhando. Então, a câmera começa a acompanhar uma mulher de aproximadamente 40 anos, loira, de óculos de grau, vestindo blusa rosa *pink*, saia bege, tênis de caminhada e carregando uma mochila, que anda como se estivesse marchando. Ao fundo da cena é possível ver o obelisco.

A partir da movimentação que ocorre na cena, é possível concluir que a ação se passa de manhã, pois mostra pessoas com roupas sociais como se estivessem indo trabalhar e outras fazendo exercícios físicos. A mulher que a câmera acompanha consegue misturar a roupa de ginástica com uma roupa mais formal, isso junto com a mochila e o caminhar acelerado leva a concluir que ela deve estar a caminho do trabalho. O obelisco que aparece ao fundo trata-se do *Monumento de Washington*, e ajuda a entender melhor onde a história do filme se passa.

Figura 28 - Cena 2, tempo: 19:52 a 20:03



Fonte: Warner Bros., 2020.

Depois, a cena corta para um plano detalhe dos pés de uma personagem que, aparentemente, tem dificuldades de andar de salto alto. O plano seguinte, meio primeiro plano, revela que se trata da mesma mulher que a câmera acompanhava do lado de fora na calçada, e ela está carregando um tênis branco na mão. Corta para um plano geral contra-plongée que fornece mais informação sobre o prédio onde ocorre a ação, dando destaque para uma estátua de elefante em tamanho real, o que leva a entender que se trata de um museu.

O ponto principal é a apresentação dessa mulher que a partir da roupa, simples, sem apelo estético e com cores destoantes, e da forma que o cabelo está preso, passa uma imagem que corresponde com os padrões da época. Porém, quando aliado ao jeito de andar desajeitado e aos acessórios, como os óculos e a mochila, remete a um estereótipo de *nerd* e desajeitada.

Figura 29 - Cena 2, tempo: 20:04 a 20:13



Fonte: Warner Bros., 2020.

Ao tirar uma pasta de dentro da mochila a personagem deixa cair vários papéis, ela se abaixa e começa a juntar as folhas. Aqui, a trilha muda para um tom mais suave

e triste. Uma dupla de homens passa pela mulher que pede ajuda, porém é ignorada. Sem graça, a personagem segue juntando os papéis espalhados pelo chão e tentando rir da situação. Ela segue falando com outras pessoas que estão pelo local, mas que também a ignoram.

Esse momento, além de reforçar que essa mulher é atrapalhada, também mostra a forma com que as outras pessoas a enxergam. A partir da ação da personagem juntando os papéis no chão pedindo ajuda, seguida pelo plano contra-plongée dos colegas homens que passam rindo e esnobando dela, pode-se concluir que, pelo menos para essas pessoas, ela é vista como inferior ou simplesmente é ignorada.

Figura 30 - Cena 2, tempo: 20:13 a 20:33



Fonte: Warner Bros., 2020.

A cena segue em um plano baixo bem próximo ao chão, uma outra pessoa se aproxima, se abaixa e ajuda a recolher as folhas. Nesse momento, a trilha instrumental desaparece. A pessoa que se aproxima para ajudar é uma mulher de 30 e poucos anos, morena e vestida com uma roupa azul marinho. Ela cumprimenta a primeira mulher, quem está recolhendo os papéis, que se assusta com a ajuda inesperada. A segunda mulher se apresenta como Diana Prince, que trabalha no setor de antropologia e arqueologia do museu. Logo após, a primeira mulher também se apresenta como Barbara Minerva da área de geologia, gemologia, litologia e criptozoologia. Diana fica impressionada e Barbara responde que escolheu estudar.

À primeira vista, o que chama atenção nessa ação é que existe um contraste entre Diana e Barbara, que é possível ser pontuado a partir do figurino. Diana, diferente do estilo espalhafatoso de Barbara, tem um figurino sóbrio e clássico que pode ser notado tanto pela cor, quanto pelo corte da roupa. Além disso, a ação

também traz que, diferente dos colegas de trabalho que ignoraram o pedido de ajuda de Barbara, Diana aparece sem mesmo ser requisitada. A ação dela ajudar, se abaixando e entrando no quadro junto com a outra personagem, reforçam a bondade e solidariedade dessa personagem.

É interessante notar como Barbara fica sem jeito com a ajuda, ela tem uma reação meio exagerada, ao mesmo tempo tímida, e também de admiração. Talvez seja o efeito da beleza da Diana Prince nas pessoas. Durante a apresentação, também é introduzido que as personagens têm coisas em comum, o que cria uma certa conexão entre elas. Isso ocorre principalmente por parte da Diana, que se mostrou impressionada com o conhecimento que Barbara diz ter.

Figura 31 - Cena 2, tempo: 20:33 a 20:50



Fonte: Warner Bros., 2020.

As duas terminam de juntar todos os papéis e se levantam. Barbara, ainda sem jeito com a ajuda, explica que tem dificuldades em andar de salto alto e diz que “cientistas não usam salto”, enquanto coloca os papéis dentro da pasta. Diana responde “às vezes usamos” e entrega os papéis a Barbara, já se despedindo. Barbara olha para os sapatos de Diana e elogia, dizendo que são legais e que ela gosta de *animal print*, e completa fazendo um barulho de animal. Diana ri e agradece o elogio enquanto se afasta.

Apesar de ter simpatizado e ajudado Barbara, Diana não se mostra aberta para um diálogo. Na ação é possível notar que Diana fala apenas o necessário e tenta se despedir e sair de cena. Por outro lado, Barbara busca puxar conversa elogiando o sapato da colega. Chega a soar fútil, em meio a tantos assuntos, as duas mulheres cientista colocarem o sapato como objeto central da conversa, porém faz sentido dentro do contexto, porque, até aquele momento, o foco da cena tem sido

principalmente a aparência. O plano detalhe do sapato, assim como no início da cena, revela muito sobre as personagens. Se comparado com o sapato da Barbara, que é bem simples de couro marrom com um salto baixo e grosso, o sapato da Diana, um salto e com estampa de *animal print*, tem muito mais personalidade. Isso traduz a insegurança da Barbara *versus* a confiança da Diana.

Figura 32 - Cena 2, tempo: 20:51 a 21:07



Fonte: Warner Bros., 2020.

Barbara insiste em um diálogo e pergunta se Diana não gostaria de almoçar. Diana para e tenta formular uma resposta e logo é interrompida por Barbara, que fica sem jeito com o convite e completa falando que poderia ser naquele dia ou quando Diana quisesse. Diana diz que tem muito trabalho para fazer, mas que outra hora quem sabe. Barbara fica desapontada com a recusa do convite.

No trecho é possível notar que Barbara está empolgada com o fato de alguém tratá-la bem e dar o mínimo de atenção e não quer que aquilo acabe por ali. Por outro lado, Diana prefere manter uma certa distância das pessoas, evitando criar laços, como visto na Cena 1. O convite que Barbara faz para Diana, para almoçarem juntas, soa estranho porque as duas mal se conhecem e acabaram de se encontrar no meio do museu/trabalho.

E isso é perceptível a partir da reação da Diana que, no caso, fica sem reação, o que faz com que Barbara perceba que o convite foi precipitado e tenta consertar dizendo que pode ser em outro momento. No fim, Diana acaba recusando o convite por hora e, nesse instante, Barbara fica decepcionada. Afinal, em algum momento, ela criou expectativas com relação a Diana – devido à atenção que ela recebeu.

Figura 33 - Cena 2, tempo: 21:08 a 21:24



Fonte: Warner Bros., 2020.

As duas são interrompidas por uma terceira mulher, que pergunta diretamente para Diana, ignorando a presença de Barbara, se ela conhece alguma Barbara Minerva. No mesmo momento, Barbara interrompe e se apresenta novamente a essa mulher, que se chama Carol e é diretora do museu.

Seguido pela recusa do convite feito a Diana, o filme reforça mais uma vez a forma como Barbara é tratada pelas pessoas em geral. Carol, que anteriormente contratou Barbara para trabalhar no museu, simplesmente ignora a presença dela e dirige a pergunta à Diana. Dessa forma, é reforçada a ideia de que além de ignorável, ela também é esquecível.

Figura 34 - Cena 2, tempo: 21:24 a 21:41



Fonte: Warner Bros., 2020.

Carol, agora falando para Barbara, diz que o FBI trará uma peça que foi recuperada de um assalto e que precisa que Barbara faça uma análise do objeto. Ao ouvir a conversa, Diana se interessa, pois trata-se do assalto que ela entrevistou anteriormente. Barbara fica muito empolgada, sem acreditar que vai ajudar o FBI e, em seguida, é interrompida por Carol – que pergunta, sem paciência, se ela pode

fazer a análise. Uma trilha instrumental suave começa a tocar. Barbara fica sem jeito e tenta conter a empolgação ficando séria e responde que sim, que realizará a análise.

Se, por um lado, a presença de Barbara é constantemente ignorada pelos demais, por outro, o seu trabalho não é. Carol só vai até ela por precisar que faça um trabalho específico e importante para o FBI. Essa diferença pode ser notada pela forma com que Carol passa a informação do trabalho que precisa ser feito e, depois, volta a tratar Barbara de forma ríspida e sem muita paciência.

Figura 35 - Cena 2, tempo: 21:41 a 22:07



Fonte: Warner Bros., 2020.

Depois de passar a informação, Carol agradece e, ao se despedir, cumprimenta Barbara dizendo que foi um prazer conhecê-la e sai de cena. Barbara fica confusa e chateada, já que elas se conhecem há algum tempo. Diana percebe o tratamento indiferente de Carol e se despede de Barbara desejando um bom dia. A trilha instrumental desaparece. Barbara fica feliz que sorri novamente e fica parada no meio do salão sozinha.

Apesar de Carol e Diana serem colegas de trabalho, existe uma grande diferença na forma como cada uma trata Barbara. Porém, a super-heroína não está fazendo nada demais sendo gentil, porque é o mínimo que uma pessoa educada faz. Já os demais personagens tratam Barbara mal por conta do estereótipo de *nerd*, que é usado com frequência como motivador de *bullying*.

Figura 36 - Cena 2, tempo: 22:07 a 22:16



Fonte: Warner Bros., 2020.

### 5.2.3 Cena 3

A terceira cena tem 3:50 de duração e ocorre logo após a Cena 2, no mesmo dia, porém mais tarde. O quadro com um plano fechado mostra vários objetos antigos sobre uma bancada. O plano médio revela uma espécie de laboratório com diversos itens antigos. Barbara aparece analisando os objetos da bancada como se estivesse catalogando-os e à procura de um em específico. Diana avista Barbara trabalhando e se aproxima da bancada e fala sobre um colar raro que está sobre a mesa.

Barbara se assusta com a presença de Diana, para por um momento o que estava fazendo e fica impressionada ao ouvi-la falar da origem do objeto. A primeira volta a mexer nas caixas procurando algo, enquanto a outra se desculpa por interromper o trabalho e diz que não resistiu ao ver os itens. Barbara responde que não há problema.

Em comparação à primeira interação, durante a Cena 2, aqui Diana se mostra mais aberta a desenvolver um diálogo com Barbara. Mais uma vez, ela é quem se aproxima de Barbara e, agora, se mostra curiosa e interessada pelo trabalho da nova colega. Enquanto isso, Barbara segue se surpreendendo com Diana desde o momento que se conheceram.

Figura 37 - Cena 3, tempo: 22:17 a 22:42



Fonte: Warner Bros., 2020.

Barbara encontra o objeto que estava procurando, trata-se de uma pedra na cor âmbar com um anel de metal. Diana pergunta sobre a peça. Barbara pega uma lupa para observar, leva a caixa até a bancada, puxa uma luminária e analisa com um monóculo. Barbara diz que o objeto parece ser insignificante, feito de citrino, portanto pode ser uma falsificação e não valer muito.

A peça em questão foi enviada pelo FBI para análise e, anteriormente, foi resgatada do assalto que Diana/Mulher-Maravilha entrevistou. Barbara parece bem segura da análise e fica decepcionada ao concluir que o objeto não tem muito valor. Aqui, a personagem passa um sentimento de derrota, como se o trabalho dela tivesse sido em vão e qualquer um pudesse chegar a essa conclusão.

Figura 38 - Cena 3, tempo: 22:43 a 23:16



Fonte: Warner Bros., 2020.

Barbara entrega a peça à Diana e questiona o que ela acha. Diana diz que não sabe muito sobre falsificações, mas que tem algo escrito em latim na peça. Uma trilha instrumental suave com tom de mistério começa a tocar. Barbara diz que pelo menos então é uma antiguidade, e Diana brinca dizendo que talvez não. Diana lê as

inscrições em latim: “Faça ao objeto que segura um único grande desejo”. Um homem de jaleco passa ao fundo para usar uma pia e observa de longe as duas analisando a pedra.

Na situação, Barbara mostra-se insegura e busca em Diana alguma aprovação. A trilha ajuda a criar uma certa tensão e mistério em torno da peça.

Figura 39 - Cena 3, tempo: 23:16 a 23:36



Fonte: Warner Bros., 2020.

Barbara fica surpresa ao saber que Diana lê latim. Diana diz que línguas são um robe. Barbara tenta entender mais sobre o objeto, especula se pode ser um amuleto de sorte. Diana diz que talvez seja. O homem se aproxima, coloca a mão na pedra e faz um pedido desejando um café. É inserido um efeito sonoro de sopro/brisa no momento que ele faz o pedido. As duas riem e o homem se afasta.

A reação de Barbara, quando descobre que além de incrível Diana também sabe ler latim, leva a conclusão de que a admiração que ela nutre por Diana só aumenta. O colega de trabalho que se aproxima parece não acreditar muito que a pedra possa ter poderes e faz o pedido com um tom irônico.

Figura 40 - Cena 3, tempo: 23:36 a 23:50



Fonte: Warner Bros., 2020.

Um outro funcionário chega com dois copos de café e oferece um. O homem de jaleco ri sem acreditar na situação e pega um café. Barbara também não acredita no que acabou de acontecer e se questiona se aquilo foi causado pela pedra. Diana fica intrigada observando o objeto. A peça aparece em primeiro plano nas mãos de Diana, enquanto Barbara diz em voz *off* que deseja tanta coisa que não sabe nem o que pedir. O quadro, em primeiro plano, se aproxima lentamente em direção ao rosto de Diana que observa a pedra em silêncio e fecha os olhos.

Novamente, pode ser ouvido um efeito sonoro de sopra/brisa, além de um vento que passa levemente por Diana. Diana abre os olhos e responde à Barbara, dizendo que sabe o que pedir para a pedra, e suspira. A trilha instrumental que acompanha a cena sofre uma leve alteração e passa a ter um tom mais esperançoso.

Apesar de ficar surpresa com o desejo do colega sendo realizado, Barbara aparenta ainda não acreditar que a pedra possa ter de fato poderes mágicos. Ela parece bem cética e, apesar de dizer que tem muitos desejos, volta a fazer seu trabalho. Por outro lado, Diana se mostra bastante esperançosa com relação ao objeto e, sem pensar duas vezes, faz seu pedido em silêncio. Porém, depois de fazer o pedido, Diana suspira como se fosse mais uma tentativa em vão, como se o que ela desejasse não fosse possível de ser realizado. E, assim como na Cena 1, ela passa muito rápido de um momento de breve esperança para a realidade.

Figura 41 - Cena 3, tempo: 23:50 a 24:20



Fonte: Warner Bros., 2020.

Barbara segue catalogando os objetos. Diana coloca a pedra de volta na caixa, pede desculpas à Barbara pelo incômodo e diz que está por perto se a colega precisar de qualquer coisa. Barbara agradece e diz que está tudo bem. Barbara tenta

agradecer por mais alguma coisa, mas é interrompida por Diana que diz que esse é o trabalho dela e que procurará saber mais sobre o objeto quando puder. Barbara segue grata pela ajuda e agradece por Diana conversar com ela. Imediatamente, ela fica sem graça e pede desculpas.

Mais uma vez, Diana mostra-se disposta a ajudar Barbara a se sentir bem no ambiente de trabalho, deixando claro que está disponível a ajudá-la sempre. Aos poucos, está sendo criada uma relação entre as duas personagens e Barbara parece sempre muito empolgada e feliz, querendo sempre mostrar de alguma forma como isso significa muito para ela. Assim como Diana, Barbara também aparenta ser uma pessoa bastante solitária e, a prova disso, é o fato dela agradecer à colega por simplesmente conversar com ela. Esse é um ponto que une as personagens e faz aumentar a atração/admiração que Barbara tem por Diana.

Figura 42 - Cena 3, tempo: 24:21 a 24:41



Fonte: Warner Bros., 2020.

Diana fica sem reação por alguns instantes. Barbara segue sem graça com a situação, enquanto tenta retomar seu trabalho. Diana então diz que elas podem ir jantar juntas para conversarem melhor sobre a pedra. Barbara fica empolgada com o convite. Diana sai de cena, sendo seguida por Barbara. A câmera se aproxima lentamente da caixa onde a pedra está.

Esse é o primeiro momento no qual Diana percebe o tamanho da admiração que Barbara tem por ela. Diana fica visivelmente tocada ao descobrir isso, sem saber como reagir, talvez porque a muito tempo ninguém tenha desenvolvido uma relação tão próxima a ela. Como sempre, Barbara parece falar sem pensar, o que acaba gerando um clima constrangedor. Chega a ser surpreendente que Diana, diante dessa situação, decida convidar Barbara para jantar, ou seja, aceitando [de certa forma] o

convite que Barbara fez mais cedo. Isso é um grande passo para o desenvolvimento de Diana, mesmo que ela tenha usado a pedra como desculpa para o jantar.

Figura 43 - Cena 3, tempo: 24:41 a 25:07



Fonte: Warner Bros., 2020.

#### 5.2.4 Cena 4

A quarta cena tem 2:00 de duração e dá sequência aos acontecimentos da cena anterior. No início, o plano geral apresenta uma espécie de bar com várias mesas com pessoas conversando e bebendo. Diana e Barbara estão sentadas em uma mesa próxima à janela, rindo e bebendo. Diana, rindo, diz que Barbara é muito engraçada. Barbara agradece.

Essa cena é interessante, porque cria um paralelo com o início da sequência, em que Diana é apresentada em uma situação semelhante. Na Cena 1 ela também está em um restaurante, porém sozinha e triste, diferente de agora, quando está acompanhada, feliz e se divertindo. É possível notar que houve uma evolução na personagem, no sentido de se permitir criar laços com alguém. Também é perceptível que a relação das personagens, Barbara e Diana, evoluiu. Logo no primeiro *take* é mostrado como elas estão bem próximas, que uma gosta da companhia da outra, e que aparentam estarem bem confortáveis e descontraídas.

Figura 44 - Cena 4, tempo: 25:31 a 25:38



Fonte: Warner Bros., 2020.

O diálogo continua com um enquadramento mais próximo das personagens em meio primeiro plano, alternando entre plano e contra plano. Diana conta que há muito tempo ninguém a fazia rir desse jeito, porque ela não sai muito. Barbara fica confusa e surpresa, não entende como Diana pode ser uma pessoa antissocial.

Durante toda a cena, além do diálogo, muita coisa é dita a partir do enquadramento e do quão próxima a câmera está das personagens. O meio primeiro plano, junto com o que está sendo dito, leva a conclusão de que se trata de uma conversa informal. Na cena anterior, Diana convida Barbara para jantar e conversar sobre a pedra que elas descobriram, mas o que acontece, na verdade, é um diálogo mais pessoal, o que permite que as personagens se conheçam melhor. Assim como foi possível analisar na cena 1, Diana revela para Barbara que é uma pessoa solitária.

Figura 45 - Cena 4, tempo: 25:38 a 25:47



Fonte: Warner Bros., 2020.

Ela explica que isso não condiz com a imagem que Diana passa, ou seja, de ser uma mulher popular que sempre é convidada para sair. Barbara completa falando que ela sabe do que está falando por nunca ter sido popular.

Barbara usa as suas próprias experiências de vida para chegar à conclusão de que Diana é uma pessoa popular com muitos amigos. A imagem que Diana passa está longe de ser de alguém antissocial. Ela é uma mulher confiante, bonita, elegante e educada, o que leva a crer que tenha muitos amigos, se relacione bem com muitas pessoas que querem estar por perto dela e convidá-la para eventos e festas.

Figura 46 - Cena 4, tempo: 25:47 a 26:04



Fonte: Warner Bros., 2020.

Diana diz que Barbara é uma pessoa tão agradável e livre, e que tem inveja disso. A partir dessa fala é introduzida uma trilha instrumental suave. De fato, Barbara parece uma pessoa bem livre, no sentido de não se sentir intimidada a fazer coisas constrangedoras, como falar dos seus sentimentos para pessoas estranhas, mesmo sabendo que será julgada. Até o momento, o que foi apresentado é que Diana vive uma vida dupla e não pode revelar quem ela é realmente. Como foi introduzido a partir da interação com a pedra na cena anterior, o tema que guiará a narrativa do filme em geral é o desejo e, aqui, é revelado que Diana deseja algo que ela não tem – no caso, a liberdade.

Figura 47 - Cena 4, tempo: 26:05 a 26:17



Fonte: Warner Bros., 2020.

Barbara fica sem jeito com a confissão e completa dizendo que as pessoas a acham esquisita e a ignoram, além de falarem dela pelas costas mesmo quando está por perto.

As personagens começam a falar sobre suas inseguranças, criam uma certa intimidade e confiança para expor seus pontos fracos. Barbara revela que o *bullying* é uma situação recorrente em sua vida. Portanto, o fato de Diana dizer que vê uma qualidade a ponto de invejar/desejar isso é uma coisa muito extraordinária para ela, uma vez que Barbara não é levada a sério pela maioria das pessoas que convivem com ela. Talvez nem por ela mesma, já que a personagem se mostra insegura em diversas situações.

Figura 48 - Cena 4, tempo: 26:17 a 26:27



Fonte: Warner Bros., 2020.

A cena corta para um enquadramento em primeiríssimo plano de Diana em silêncio, exibindo um semblante meio triste. Barbara, em primeiro plano, também em silêncio, fica desconfortável com a forma que Diana a olha. Barbara desvia o olhar e arruma os óculos de maneira tímida.

Essa é a primeira vez que são feitos planos tão fechados, principalmente em Diana. Mais uma vez, o filme cria uma proximidade entre as personagens a partir da solidão que ambas têm. Talvez esse seja o momento que ambas percebem que compartilham muito mais coisas do que imaginam.

Figura 49 - Cena 4, tempo: 26:27 a 26:30



Fonte: Warner Bros., 2020.

O enquadramento de Diana volta para o meio primeiro plano. Ela explica, escolhendo as palavras com cuidado, que a vida dela não parece ser o que é e que todos temos lutas. Barbara [primeiro plano], concorda, depois fica em silêncio por alguns segundos e pergunta se Diana já se apaixonou. Diana [primeiro plano] fica surpresa com a pergunta, hesita, mas responde: “Já. Muito tempo atrás.”, e pergunta o mesmo para Barbara.

Apesar de ambas serem pessoas solitárias, cada uma tem um motivo: Diana tem problemas em criar relações, principalmente por sua dupla identidade; Barbara simplesmente é ignorada pelas pessoas. A opção por um plano mais afastado reforça a ideia de que Diana não pode dizer de fato quem ela é. Pode ser interpretado como se ela literalmente desse um passo para trás dentro da conversa, na qual cada vez mais coisas estão sendo reveladas. Por outro lado, o enquadramento de Barbara segue fechado, enquanto faz perguntas ainda mais pessoais para Diana. Em seguida, o enquadramento de Diana volta a ser em primeiro plano, como se ela tivesse retornado para a conversa sem precisar de um filtro para suas palavras.

Figura 50 - Cena 4, tempo: 26:30 a 26:52



Fonte: Warner Bros., 2020.

Sem pensar, Barbara responde que “muitas vezes. O tempo todo. Com muita frequência”. O semblante de Diana fica meio triste, enquanto escuta Barbara falar.

Aqui Barbara revela ser uma pessoa que se apaixona fácil, a todo momento, isso faz sentido já que estar apaixonada por alguém abre portas para que ela seja vista. O desejo de Barbara é ser notada e, nem que seja platonicamente, ao se apaixonar consegue isso de alguma forma. Sendo assim, nada impede que ela esteja apaixonada por Diana desde a primeira interação entre elas. Principalmente, se for levado em consideração o quão íntimo o diálogo se tornou e como as duas estão flertando uma com a outra praticamente desde o início da cena. Além disso, Diana fica triste porque, desde a última vez que se apaixonou, permanece linda, solteira e solitária.

Figura 51 - Cena 4, tempo: 26:53 a 26:57



Fonte: Warner Bros., 2020.

Barbara pergunta o que aconteceu com o namorado de Diana. A segunda demora um pouco e responde que ele morreu. Barbara fica sem graça ao saber que o homem havia morrido. Diana [meio primeiro plano] segue contando que, às vezes, ela acha que pode vê-lo quando olha para o céu, porque ele era piloto de avião e foi uma pessoa incrível.

Barbara continua querendo saber mais coisas sobre a vida da Diana, que parece ser um mistério. Em um primeiro momento, quando Diana fala que o namorado dela está morto, temos um enquadramento fechado, pois isso é um fato. Porém, em seguida, quando ela explica que ele era piloto, o enquadramento mais distante dá a entender que, mais uma vez, ela evita falar diretamente sobre o assunto.

Figura 52 - Cena 4, tempo: 26:58 a 27:19



Fonte: Warner Bros., 2020.

Barbara percebe que Diana fala dele com bastante orgulho e trata logo de mudar de assunto, propondo um brinde desejando sorte para as duas. A cena corta para um plano geral do restaurante, elas brindam e a trilha instrumental sobe.

As duas parecem estar bem felizes por terem se conhecido. A relação de Diana e Barbara evolui muito em um espaço de tempo bem curto. Ambas não estão mais sozinhas, Barbara finalmente encontrou alguém que a respeita e Diana conseguiu vencer seu bloqueio de criar relações.

Figura 53 - Cena 4, tempo: 27:19 a 27:30



Fonte: Warner Bros., 2020.

### 5.2.5 Cena 5

A quinta cena tem duração de 2:40 e se passa instantes após a cena anterior. No primeiro quadro é feito um plano geral de uma espécie de parque/área verde, ocorre no início da noite e ao fundo é possível ver o Monumento de Washington. Após o jantar com Diana, Barbara caminha sozinha por esse local. Ela cumprimenta um homem já com certa idade, que se chama Leon. Ele está sentado em um banco

público coberto, lendo um livro ao lado de um carrinho de supermercado. Leon a cumprimenta de volta. Barbara fala que está voltando para o trabalho. Barbara dá uns trocados e também uma marmita para Leon, e diz para que ele coma antes que esfrie.

Barbara parece estar bem feliz após o jantar com Diana e cumprimenta Leon de uma forma bem simpática. Leon é uma pessoa em situação de rua que, até o momento no filme, é a única pessoa, além de Diana, que aparenta ser amigo de Barbara. Aqui, é possível conhecer um pouco mais sobre essa personagem, que se preocupa em ajudar e cuidar de Leon.

Figura 54 - Cena 5, tempo: 27:30 a 27:42



Fonte: Warner Bros., 2020.

Leon fica muito grato com o gesto de Barbara e não sabe como agradecê-la e diz que ela é “boa demais”. Barbara segue caminhando, fala que não é nada demais e que é para Leon se manter aquecido. Há um corte para um plano geral, Barbara continua caminhando em um local mais deserto. Ela anda distraída quando se desequilibra com o salto. Um homem bêbado sentado em um banco pergunta se Barbara precisa de ajuda. Barbara diz que está tudo bem, agradece e continua caminhando.

Aparentemente, Leon e Barbara se conhecem há algum tempo e, mesmo ele não tendo nada para dar em troca, ela continua a ajudá-lo. Mais uma vez, o filme traz a falta de habilidade de Barbara em andar de salto. Isso é usado como gatilho para que um homem desconhecido mexa com ela, dando início a uma sequência de assédio. Logo no primeiro contato Barbara mostra-se desconfortável com a abordagem, porém é educada e agradece ajuda, ao mesmo tempo que acelera o andar.

Figura 55 - Cena 5, tempo: 27:42 a 28:00



Fonte: Warner Bros., 2020.

O homem levanta do banco e segue Barbara, perguntando se ela precisa de ajuda. Barbara, acuada, diz que está tudo certo e o homem puxa sua mochila falando que vai levá-la até em casa. Com medo, Barbara diz que não está indo para casa. O homem insiste e afirma que só está tentando ser gentil. Uma trilha instrumental de suspense/perigo surge e aumenta gradualmente conforme a ação. O homem começa a gritar com Barbara, que o ignora. Ele agarra Barbara pelos braços, ela grita pedindo para que ele a solte, e ele também grita falando que só quer ajudá-la.

A insistência do homem deixa Barbara cada vez mais intimidada, ela mal consegue olhar para ele. Com o tempo, o homem se torna mais agressivo na abordagem, enquanto Barbara tenta se esquivar e caminhar cada vez mais rápido. Essa dinâmica acompanha a trilha que com o tempo fica mais alta, conforme a agressividade do homem aumenta.

Figura 56 - Cena 5, tempo: 28:00 a 28:23



Fonte: Warner Bros., 2020.

Barbara luta com o homem, tentando se soltar. A trilha sobe, o homem é empurrado para longe e Barbara cai desacordada no colo de alguém. Diana segura

Barbara em seus braços. Barbara levanta sem entender o que acabou de acontecer. O homem aparece do outro lado da rua caído no chão, próximo a uma lixeira.

Nessa situação, o homem tem muito mais força que Barbara, dificilmente ela conseguiria se soltar sem se machucar ou venceria a luta sem a ajuda de alguém. Mesmo em meio à uma rua deserta a ajuda chega e Diana aparece para salvá-la. O ato pode ter sido apenas um alerta de heroína da Mulher-Maravilha para salvar alguém ou, também, Diana estava atenta e preocupada com a segurança de Barbara.

Figura 57 - Cena 5, tempo: 28:23 a 28:39



Fonte: Warner Bros., 2020.

Diana diz que esqueceu as chaves. Ainda sem entender, Barbara pergunta como Diana fez aquilo. Diana responde que foi coisa simples de autodefesa e que pode ensiná-la. Diana olha em volta e pergunta se Barbara está bem. Barbara responde que sim, ainda olhando surpresa para Diana e a agradece. Diana fala para Barbara voltar para casa e se despede. Uma trilha instrumental de suspense é inserida a partir desse momento e aumenta conforme a cena se encaminha para o final. Barbara fica alguns instantes parada em silêncio, enquanto Diana se afasta. As duas seguem em direções opostas.

Novamente, o filme cria uma situação para que Barbara fique sem reação na presença de Diana, além de que está eternamente grata a ela por ter salvo sua vida. Diana colocou em risco revelar sua identidade de Mulher-Maravilha, porém conseguiu dar uma desculpa falando que estava ali por acaso e que usou apenas defesa pessoal para arremessar o homem para o outro lado da rua. Apesar disso, Barbara não parece muito convencida de que tenha sido um simples golpe e continua sem entender o que se passou.

Mesmo depois de ter salvo Barbara, ao perguntar se está tudo bem, Diana ainda se mostra preocupada com relação ao bem estar da colega. Após Diana se afastar, Barbara fica parada por alguns segundos como se estivesse analisando o que aconteceu, como se desejasse ter essa força que fez Diana jogar o homem para o outro lado da rua.

Figura 58 - Cena 5, tempo: 28:39 a 29:10



Fonte: Warner Bros., 2020.

### 5.3 Análise geral

A sequência de cenas analisadas foi escolhida por trazer, em vários momentos, elementos que levam a leitura de um subtexto *queer*. Além disso, essas cenas foram utilizadas também nos *trailers* de divulgação do filme, o que reforça ainda mais a ideia do *queerbaiting*. Pois são as imagens que estão sendo usadas para vender o filme, o que comunica diretamente com uma parcela do público que busca por alguma representatividade e que consegue ler esses códigos. Uma vez que, por se tratar de *queerbaiting*, esse tipo de leitura passa despercebida pelo público geral que, além de não identificar, também questiona a existência dessa dinâmica no texto.

#### 5.3.1 O *queerbaiting* durante a divulgação

Antes mesmo da estreia do primeiro filme, já havia questionamentos sobre: “por que ignorar o fato da personagem ser *queer*?”. Na época, foi feita uma petição online no site *Change.org*, com o título “*Make Wonder Woman Bisexual*”.

*Started by NYU's GLAAD representative Gianna Collier-Pitts, the petition points out that bisexual people are underrepresented in*

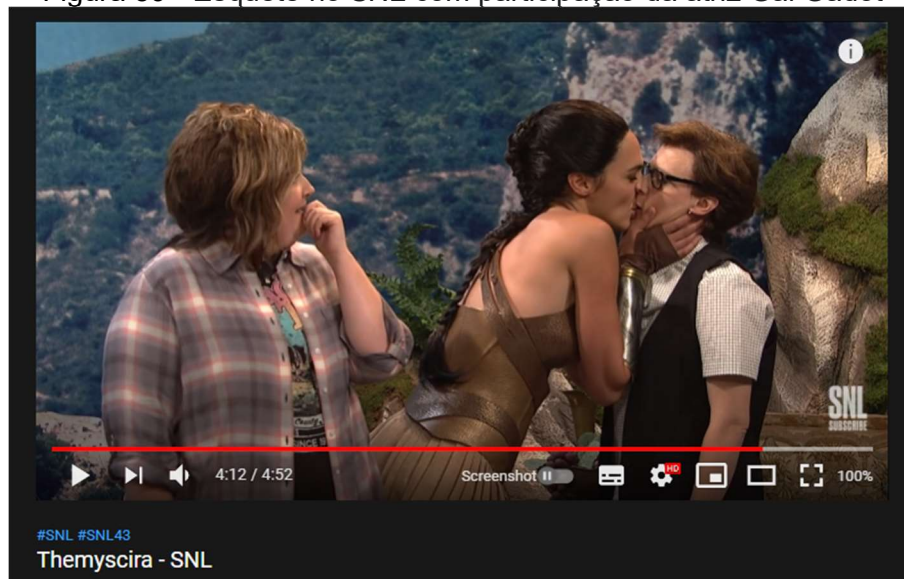
*popular culture, and the DCEU superhero would be an ideal choice to break new ground in Hollywood. (MCCREESH, 2017, online)<sup>53</sup>.*

O objetivo era pressionar o estúdio *Warner Bros.* para que a personagem fosse retratada como bissexual no próximo filme da franquia. A petição foi motivada principalmente pelas declarações do então autor da HQ da Mulher-Maravilha, Greg Rucka, que havia confirmado que a personagem é *queer*, em 2016, durante uma entrevista ao site *Comicosity*.

Em meio às movimentações de parte do *fandom* pedindo representatividade, pouco tempo depois do lançamento do primeiro filme, Gal Gadot participou de um esquete no programa de humor *Saturday Night Live*, que satirizava justamente a sexualidade de Diana/Mulher-Maravilha. No quadro, duas lésbicas [Aidy Bryant e Kate McKinnon] chegam a Themyscira, terra das Amazonas, e não acreditam que as habitantes da ilha são heterossexuais, mesmo não existindo homens por lá.

As Amazonas negam ser homo, enquanto tem atitudes e falas extremamente gays, o que deixa as duas personagens sem entender como isso é possível. Diana diz que não é lésbica e se propõe a beijar umas das personagens para provar isso. Depois de beijar Kate McKinnon, Diana diz que não sentiu nada, então as personagens lésbicas desistem e vão embora da ilha.

Figura 59 - Esquete no SNL com participação da atriz Gal Gadot

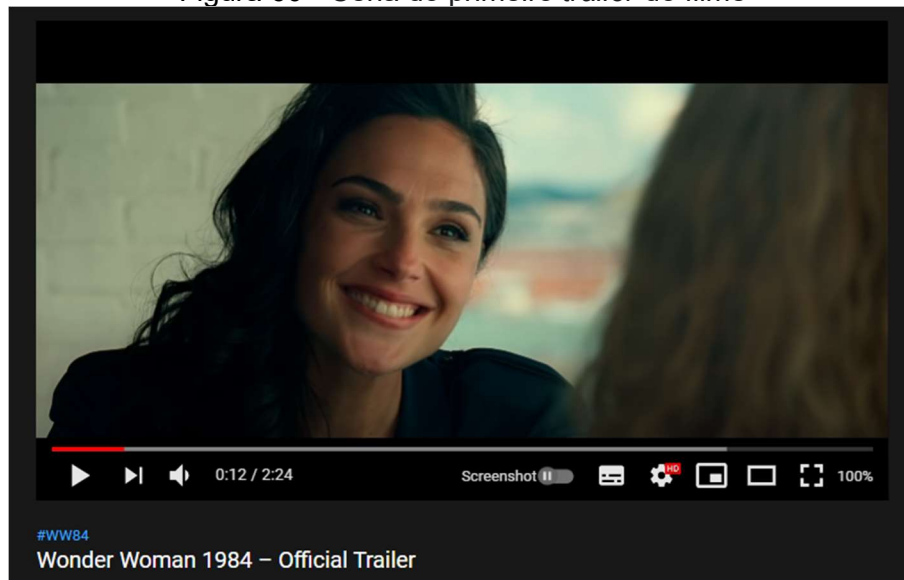


Fonte: *Youtube*, 2017.

<sup>53</sup> Tradução: Iniciada pela representante do GLAAD da NYU, Gianna Collier-Pitts, a petição aponta que os bissexuais estão sub-representados na cultura popular, e o super-herói DCEU seria a escolha ideal para abrir novos caminhos em *Hollywood*.

Devido a essa movimentação que se criou antes e depois do primeiro filme, criou-se uma grande expectativa em torno do segundo longa da franquia e da possibilidade de haver alguma representatividade. O primeiro *trailer* de Mulher-Maravilha 1984 foi lançado oficialmente em dezembro de 2019 na CCXP [Comic Con Experience], no Brasil. Fica claro que o *trailer* dá bastante destaque ao *queerbaiting*, que é apresentado logo nos primeiros 10 segundos de vídeo e que essa foi uma estratégia usada para promover o filme.

Figura 60 - Cena do primeiro *trailer* do filme



Fonte: *Youtube*, 2019.

O *trailer* em si apresenta a mesma dinâmica narrativa do roteiro do filme. Sendo assim, metade do vídeo é *queerbaiting*, e leva a audiência acreditar na possibilidade de Barbara ser o novo interesse amoroso da Diana na história. Principalmente, por conta das cenas e recortes do diálogo que foram escolhidos para serem utilizados.

Figura 61 - *Tweet sobre a cena de queerbaiting no trailer*<sup>54</sup>



Fonte: *Twitter*, 2020.

Até que, em certo ponto, o personagem Steve, namorado da Mulher-Maravilha no primeiro filme, aparece vivo e em seguida são mostradas várias cenas dos dois juntos como um casal novamente.

Figura 62 - *Post no Tumblr sobre o trailer*<sup>55</sup>



Fonte: *Tumblr*, 2019.

<sup>54</sup> Tradução: engraçado como é a primeira vez que vemos Diana Prince e Barbara Minerva interagindo na telona e elas já estão em um encontro... tente me dar uma explicação heterossexual para isso

<sup>55</sup> Tradução: Não vou mentir. Até Steve aparecer, eu estava convencida de que Kristen Wiig seria a nova namorada de Diana.

Mesmo assim, várias teorias surgiram sobre a possibilidade de as personagens ficarem juntas em algum ponto da história. Principalmente por ambas personagens serem canonicamente *queer* no universo dos quadrinhos. Nas redes sociais é possível encontrar vários posts de usuários analisando o *trailer*, descrevendo o que sentiram ao assistir o vídeo e comentando suas expectativas quanto ao filme.

Figura 63 - Post no Tumblr comentando o primeiro *trailer*<sup>56</sup>



Fonte: Tumblr, 2019.

Além dos fãs, a imprensa também questionou uma possível trama queer no filme a partir do que foi divulgado no trailer. O site *The Hollywood Reporter*, por exemplo, publicou uma matéria sobre o lançamento do trailer em que o jornalista Richard Newby questiona logo no título “Does ‘Wonder Woman 1984’ trailer hint at queer romance?”.

<sup>56</sup> Tradução: acabei de assistir ao *trailer* de WW1984 e estou pegando... vibrações extremamente gays dele... tipo...

Mulher Maravilha e Kristen Wiig tomando vinho juntas e conversando sobre amor? aquele SORRISO que Diana dá a Kristen Wiig?

E então o locutor diz “pense em finalmente ter o que você sempre quis” quando vemos Diana e Kristen Wiig olhando para fora do enquadramento?

E então parece que elas têm cenas fofas de “entrar na festa como a mulher mais gostosa”

sim, eu sei que Steve Trevor está de volta e MUITO fofo, mas estou optando por ignorar isso em favor da Mulher-Maravilha e Kristen Wiig se pegarem.

Figura 64 - Matéria publicada no site *The Hollywood Reporter*<sup>57</sup>

Fonte: *The Hollywood Reporter*, 2019.

Em junho de 2020 a revista *SFX* publicou uma edição especial sobre o filme, trazendo entrevistas com o elenco e a diretora. Até então, o filme seria lançado naquele mês, porém devido a pandemia foi adiado para o fim do ano. Assim, o único material disponível era o *trailer* e uma das perguntas feitas para as atrizes foi sobre se as personagens estavam em um encontro romântico. Kristen Wiig que interpreta a Barbara disse não saber de nada, já Gal Gadot dá a entender que existe algo sim.

Figura 65 - Pergunta feita para as atrizes na revista *SFX*<sup>58</sup>

**Some fans online hoped that perhaps Diana and Barbara were on a date together...**

**Kristen:** I did not know about that! [Laughs] Oh, for a lesbian thing?

**Gal:** The sexual tension is always there, I can tell you that! [Both laugh]

Fonte: *SFX*, 2020.

De modo geral, Gal Gadot se mostra a favor das teorias dos fãs em suas declarações, que na maioria das vezes concordam com as especulações. Por outro lado, a diretora Patty Jenkins sempre aparece como um contraponto às declarações

<sup>57</sup> Tradução: O trailer de 'Mulher Maravilha 1984' sugere um romance queer?

Diana, de Gal Gadot, e Barbara Ann de Kristen Wiig, conversam sobre amor nas primeiras cenas do trailer de 'Mulher Maravilha 1984', o que sugere que o filme adotará a natureza mais inclusiva dos quadrinhos recentes.

<sup>58</sup> Tradução: Alguns fãs online tinham esperanças de que talvez Diana e Barbara estivessem em um encontro juntas...

Kristen: Eu não sabia disso! [risos] Oh, um lance lésbico?

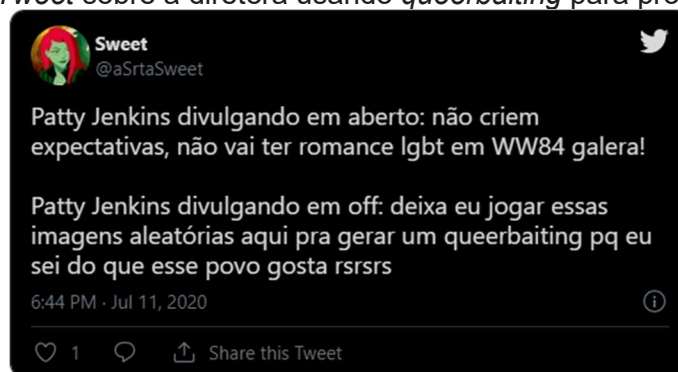
Gal: A tensão sexual sempre está lá, isso dá pra notar! [Ambas riem].

da atriz. Na mesma revista, ela fala sobre a teoria de que Barbara e Diana poderiam ser um casal no filme, reafirmando a narrativa heteronormativa da história.

*Sadly, internet theorists, the two aren't dating. "It might have [happened] in a different storyline," Jenkins says, "but because this storyline was so clearly about Steve coming back, the whole story was about Steve. It's all a love story with Steve. There wasn't room for two for Diana." (SFX, 2020, p. 31)<sup>59</sup>.*

Apesar da diretora negar a narrativa, existe um subtexto *queer* dentro do filme, que é alimentado pela *backstory* da personagem fora do universo cinematográfico. E, em meio a tanto material, a equipe de divulgação selecionou justamente as cenas com subtexto *queer* para serem usadas no *trailer*.

Figura 66 - *Tweet* sobre a diretora usando *queerbaiting* para promover o filme



Fonte: *Twitter*, 2020.

Outro material que foi lançado para promover o longa foi o livro de *Wonder Woman 1984: The Deluxe Junior Novel*, que consiste em uma adaptação literária do roteiro. O livro acabou sendo lançado em julho de 2020, muito antes do filme chegar ao público e trouxe vários *spoilers*. Assim como no filme, o *queerbaiting* é bastante presente na obra, às vezes, sendo até maior do que é apresentado no longa. Além disso, o livro conta com cenas extras que foram cortadas e/ou reestruturadas. Como por exemplo, a cena onde Diana salva Barbara, no filme cada uma segue seu caminho, já no livro Diana acompanha Barbara até sua casa.

<sup>59</sup> Tradução: Infelizmente, teóricos da internet, as duas não estão namorando. "Pode ter [acontecido] em um enredo diferente", diz Jenkins, "mas como esse enredo era tão claramente sobre a volta de Steve, toda a história era sobre Steve. É tudo uma história de amor com Steve. Não havia espaço para dois para Diana.

*Diana put her arm around Barbara. They started walking together toward the main avenue, where there was more light—and more people. [...] Diana walked Barbara home and squeezed her hand gently at the door to the apartment building. (GLASS, 2020, p. 42)<sup>60</sup>.*

Em dezembro de 2020, para promover o lançamento do filme, foi realizado um painel *online* na *CCXP Worlds*, uma versão online da *CCXP*. No painel estava presente o elenco principal, Gal Gadot, Kristen Wiig, Chris Pine, Pedro Pascal e também a diretora, Patty Jenkins, que além de comentar, fazia perguntas enviadas pelos fãs aos atores. Um dos fãs fez uma pergunta sobre como seria a história entre as personagens Barbara e Diana, e como elas se conheceram no filme.

**Patty:** *So another one. Marcelo for Gal and Kristen. What will the story be like between Barbara Ann Minerva and Diana Prince in Wonder Woman 1984? How will the two meet?*

**Gal:** *We can't tell you much Marcelo. We can't wait for you to watch the movie cuz it's so good! We both work in the Smithsonian. And Kristen...*

**Kristen:** *And when my character sees Gal she goes like this...*

**Gal:** *And when my character sees Kristen she goes like this...*

**Chris:** *Wow!*

**Gal:** *And we fell in love, the truth is we fell in love.*

**Pedro:** *You guys stop giving everything away.*

*(Wonder Woman 1984 CCXP 2020 Panel, 2020)<sup>61</sup>.*

Apesar da pergunta não ter sido diretamente sobre a relação das personagens, as atrizes brincam com a forma que elas se olham pela primeira vez. Gal Gadot, no início da resposta, só diz que elas trabalham no mesmo lugar e passa a pergunta para Kristen Wiig. Kristen não chega a responder nada, só refaz a reação que Barbara tem toda vez que vê Diana, Gal completa dizendo que elas se apaixonam, dando a entender que foi amor à primeira vista. Os outros atores acham a situação engraçada e Pedro Pascal diz que eles estão dando *spoiler* do filme.

---

<sup>60</sup> Tradução: Diana colocou o braço em volta de Barbara. Eles começaram a caminhar juntos em direção à avenida principal, onde havia mais luz - e mais pessoas. [...] Diana acompanhou Barbara até sua casa e apertou sua mão suavemente na porta do prédio. "Durma um pouco esta noite", disse ela.

<sup>61</sup> Tradução: Patty: Então, outra pergunta. Marcelo para Gal e Kristen. Como será a história entre Barbara Ann Minerva e Diana Prince em Mulher-Maravilha de 1984? Como as duas se conhecerão?

Gal: Não podemos falar muito Marcelo. Mal podemos esperar para que você assista ao filme porque é tão bom! Nós duas trabalhamos no Smithsonian. E Kristen...

Kristen: E quando minha personagem vê Gal, ela fica assim...

Gal: E quando minha personagem vê Kristen ela fica assim...

Chris: Uau!

Gal: E nós nos apaixonamos, a verdade é que nos apaixonamos.

Pedro: Parem de entregar tudo.

Figura 67 - Kristen Wiig e Gal Gadot sobre as personagens



Fonte: Vimeo, 2020.

Quando se trata de cinema as escolhas sobre os rumos da história está longe de ser uma escolha exclusiva do roteirista e diretor. A própria Patty Jenkins declarou no *podcast WTF with Marc Maron* que para o primeiro filme foram feitas 30 versões do roteiro. E que o estúdio, *Warner Bros*, interferiu muito durante o processo. Patty contou que “*The was an internal war on every level about what Wonder Woman should be*”<sup>62</sup>.

Esse é o mecanismo do *queerbaiting*, as narrativas *queer* existem e são negadas por parte de quem produz, dirige e roteiriza. Porém, ao mesmo tempo, essa possibilidade de leitura *queer* da história é usada como uma forma de gerar discussão em torno do produto.

### 5.3.2 O *queerbaiting* no filme

Muito se especulou sobre quem seria o novo interesse amoroso da Mulher-Maravilha nesse segundo filme. No longa de 2017, Diana perde o namorado, o piloto de avião Steve Trevor, na Primeira Guerra Mundial. É por conta disso que na primeira cena Diana aparece triste, jantando em um restaurante com vários casais à sua volta, e ela ainda sente falta do namorado falecido. No final dessa cena, ela observa um avião que passa pelo céu, com um olhar distante, como se desejasse a volta de Steve

<sup>62</sup> *WTF with Marc Maron, Episode 1187 - Patty Jenkins.*

ou talvez um novo amor. Após essa cena, é imediatamente apresentada a personagem Barbara que, por coincidência ou não, é loira e de olhos azuis, assim como Steve.

A cena seguinte, Cena 2, traz a primeira interação entre as personagens. Logo no início é utilizado o tropo comum em filmes de comédia romântica, quando a pessoa derruba suas coisas no chão e acaba se apaixonando por alguém que a ajuda. Essa é uma narrativa usada em filmes como, por exemplo, no filme *The Half of It* (2020) da Netflix, que traz personagens LGBTQIA+. Pode-se dizer que o tom de comédia romântica está presente em vários momentos do roteiro. Esse é um aspecto fácil de ser percebido e vários fãs pontuaram isso na rede social quando assistirem o filme.

Figura 68 - *Tweet* sobre o tom de comédia romântica do filme<sup>63</sup>



Fonte: *Twitter*, 2021.

Somado a isso, a ação mostra que Barbara tem um *crush* instantâneo em Diana e que isso é o fio que guia a relação que elas desenvolverão. Esse também é um ponto que, dentro de uma narrativa supostamente hétero, não é possível ser justificado. Como e por que essas duas mulheres que acabaram de se conhecer a menos de 5 minutos já estão marcando de saírem juntas?

Figura 69 - *Tweet* sobre a Cena 2<sup>64</sup>



Fonte: *Twitter*, 2020.

<sup>63</sup> Tradução: Voltei para casa para ver meu pai assistindo Mulher-Maravilha 1984 e, com base em meus 7 minutos assistindo, entendo que é uma comédia romântica lésbica e me recuso a ser convencido do contrário.

<sup>64</sup> Tradução: Aqui por Barbara x Diana!! Essa merda era gay! Barbara deu uma olhada em Diana e a convidou para um encontro ali mesmo, sinto essa merda na minha alma! #WonderWoman1984

Na terceira cena, é Diana que vai até Barbara e, depois de falarem sobre a pedra, mais um momento de *gay panic*<sup>65</sup> é inserido. Dessa vez, Barbara agradece a Diana por, simplesmente, conversar com ela. Apesar de existir um contexto dentro do filme de que ninguém trata Barbara bem, isso é trazido da forma mais constrangedora possível, o que retoma a ideia de *rom-com*. E dessa vez, além da audiência, até a própria Diana percebe e acaba refazendo o convite que ela dispensou mais cedo, chamando Barbara para jantar.

A cena seguinte, Cena 4, é o auge do *queerbaiting* no filme, pois não existe nenhuma explicação heterossexual para esse momento. Principalmente, porque toda a ambientação e forma com que é desenvolvida de maneira a parecer um *date*.

Durante 2:00 a diretora Patty Jenkins coloca as duas personagens, uma de frente para a outra, para expor o tamanho da química que há entre elas. E isso é explorado tanto visualmente com a tensão sexual, reações, olhares e enquadramentos. Como também no texto que, em determinados momentos, nem se preocupa em esconder a intenção da cena de parecer, de fato, um *date*.

Por exemplo, quando Diana diz que não se divertia assim há muito tempo, no caso, desde 1918, ano em que Steve morre no primeiro filme. Ou quando Barbara não entende como Diana não é uma pessoa social e repete a palavra *'out'*<sup>66</sup> 5 vezes em menos de 10 segundos. Além da pergunta que Barbara faz para Diana, sobre se ela já se apaixonou e, quando chega a sua vez de responder, diz que se apaixonou a toda hora. É basicamente como se ela dissesse que naquele exato momento estivesse apaixonada por Diana.

---

<sup>65</sup> *Gay panic* é uma gíria/meme *queer*, usada principalmente nas redes sociais, “*queer people use “gay panic” to refer to their own feelings of panic related to their sexuality. This could occur when someone is experiencing intense emotions around a queer crush, LGBTQ+ culture, attractive celebrities, or other queer subjects.*” (SOMMER, 2021, online).

<sup>66</sup> *Out* ou *coming out* é um gíria LGBTQIA+ que se refere a expressão “*coming out of the closet*” que significa o processo de assumir publicamente a sexualidade ou transgeneridade.

Figura 70 - Tweet sobre a Cena 4<sup>67</sup>

Fonte: *Twitter*, 2020.

Logo em seguida, a Cena 5, também pode ser associada a outro tropo comum, especialmente quando se trata de filmes de super-heróis, quando o "herói salva seu interesse amoroso". Ao mesmo tempo que a cena pode ser interpretada como Diana simplesmente ajudando alguém em apuros, porque é pra isso que Mulher-Maravilha existe. Ou talvez Diana estivesse atenta e preocupada sobre a segurança de Barbara andando sozinha à noite. E, seguindo o contexto homo, se na cena anterior elas passaram o jantar inteiro flertando uma com a outra, agora Barbara está de fato nos braços da sua *crush* e isso é muito simbólico.

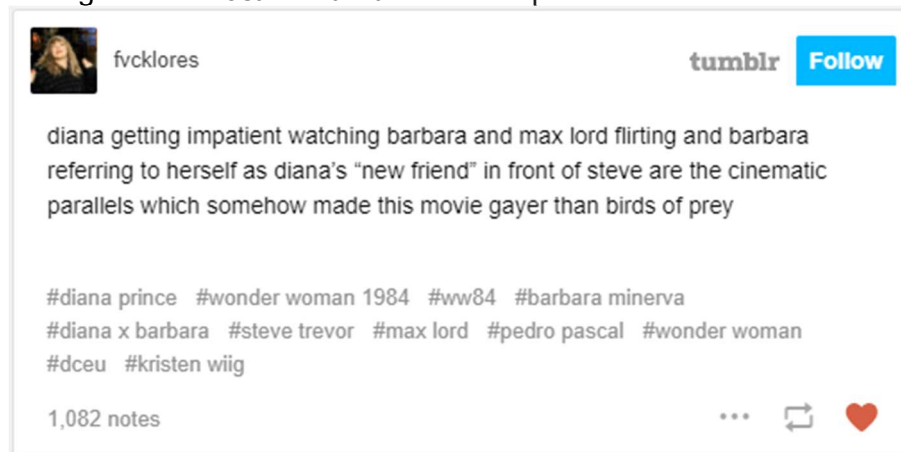
Na sequência, Barbara usa a pedra, apresentada anteriormente no filme, e deseja ser "forte, sexy, legal, especial" como Diana. A partir desse momento, os desejos feitos tanto por Diana, quanto por Barbara, são realizados e o roteiro introduz os interesses amorosos masculinos para cada personagem. No caso de Diana, o namorado falecido [Steve] retorna e, mesmo no corpo de outro homem, ela consegue enxergá-lo e reviver o romance. Enquanto isso, Barbara tem um breve caso com Max Lord, mas que não passa de interesse de ambas as partes em busca de poder. Por conta disso, o subtexto *queer* vai aos poucos desaparecendo.

<sup>67</sup> Tradução: convidar sua linda colega para um encontro e depois perguntar se ela já se apaixonou é uma coisa muito normal e heterossexual de se fazer... Certo?

Figura 71 - *Tweet sobre o queerbaiting no filme*<sup>68</sup>

Fonte: *Twitter*, 2020.

Apesar dos novos interesses amorosos, algumas cenas exploram os ciúmes entre as personagens. Uma dessas cenas mostra Barbara já sob efeito do desejo de ser como Diana, conversando com Max Lord que tenta a seduzir para recuperar a pedra. Diana vê os dois juntos de longe, se aproxima e interrompe a conversa. Max até tenta fazer uma graça com Diana, porém o trata com indiferença e, ao perceber o clima entre Barbara e Max, o manda embora. Outra cena é quando Diana apresenta Steve para Barbara, como sendo um “velho amigo” e Barbara se apresenta como sendo a “nova amiga” de Diana.

Figura 72 - *Post no Tumblr sobre os paralelos entre as cenas*<sup>69</sup>

Fonte: *Tumblr*, 2020.

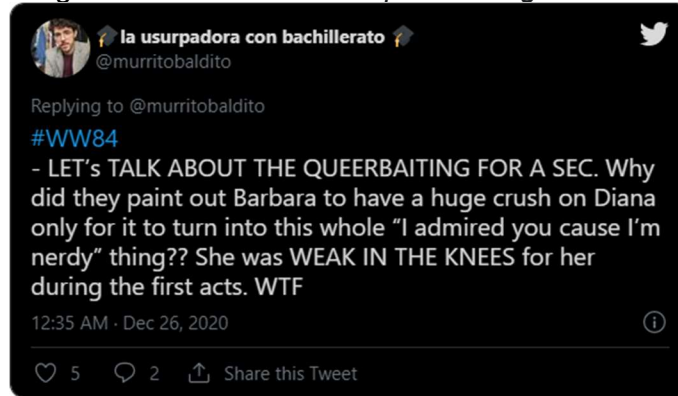
Esses são detalhes, que a audiência queer, principalmente, acaba identificando e criando paralelos e conexões, como citado no post da Figura 66, que validam o

<sup>68</sup> Tradução: Ainda mais irritante foi o óbvio *queerbaiting* no início de um filme que imediatamente se tornou sobre o relacionamento dessas duas mulheres com homens.

<sup>69</sup> Tradução: Diana ficando impaciente assistindo barbara e max lord flertando e barbara referindo-se a si mesma como a "nova amiga" de diana na frente de steve são os paralelos cinematográficos que de alguma forma tornaram este filme mais gay do que aves de rapina.

*queerbaiting*. Dessa forma, durante aproximadamente meia hora, o filme traz uma série de subtextos e brinca com situações que levam a uma leitura *queer*.

Figura 73 - *Tweet sobre o queerbaiting no filme*<sup>70</sup>



Fonte: *Twitter*, 2020.

Assim, o roteiro usa o *queerbaiting* para engajar parte do público, que cria esperanças que um *plot* com temática *queer* possa ser desenvolvido. No final, as únicas narrativas que são realmente levadas adiante são as que giram em torno de relações heterossexuais.

<sup>70</sup> Tradução: #WW84 - VAMOS FALAR SOBRE O QUEERBAITING POR UM SEG. Por que eles pintaram Barbara para ter um crush enorme por Diana apenas para que isso se transformasse em toda essa coisa de "Eu admirei você porque sou nerd"?? Ela estava DE PERNAS BAMBAS durante os primeiros atos. WTF.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo com o crescimento da representatividade, representação e presença de personagens LGBTQIA+ nas produções cinematográficas, a grande mídia continua explorando o *queerbaiting* como forma de promover seus produtos. No mecanismo do *queerbaiting*, as narrativas *queer* existem nas entrelinhas e são negadas por parte de quem produz, dirige e roteiriza. Ao mesmo tempo, essa possibilidade de leitura *queer* da história é usada como uma forma de criar discussão em torno do material, o que acaba gerando um engajamento nas redes sociais e impulsiona a divulgação do filme ou série.

Ao analisar as cenas e o material de divulgação do filme Mulher-Maravilha 1984, foi possível identificar a forma com que o *queerbaiting* está presente na obra. Assim, apesar do *background* de histórias desenvolvidas em outras mídias, no universo cinematográfico a bissexualidade da personagem é ignorada. Assim, quem consome pode até criar expectativas em torno de um subtexto *queer*, porém não existe uma representatividade de fato e o filme é vendido para o público em geral como mais uma história heteronormativa.

Como discutido no trabalho, o cinema é o meio que causa maior impacto na audiência da Mulher-Maravilha. Uma parcela grande do público consome a história da personagem apenas por esse canal, não tendo acesso a todas as narrativas já exploradas nas HQs. Sendo assim, ignorar uma parte da história da personagem é não apresentar de fato quem ela é para o grande público.

Além disso, a representatividade LGBTQIA+ no universo dos super-heróis é uma questão que gera bastante polêmica, especialmente quando se trata de personagens com grande apelo popular, como o Superman e a própria Mulher-Maravilha. Abordar a sexualidade da personagem em forma de subtexto é um lugar confortável para os produtores do filme, uma vez que, dessa forma, eles evitam desgastar a imagem da personagem ou gerar polêmicas. Como, por exemplo, o que ocorreu com o então Superman [Jon Kent, filho de Clack Kent e Lois Lane], que foi revelado como sendo bissexual.

## REFERÊNCIAS

- ALGIE, the Miner. Direção: Alice Guy. Estados Unidos: Solax Studios, 1912. 1 vídeo (10 min).
- ALMEIDA, Maria Guaragni de. **Por Themyscira e por todas nós: o uso dos quadrinhos na compreensão das questões feministas e de gênero.** Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade Santa Cruz do Sul, Graduação em História. Santa Cruz do Sul, p. 73. 2016. Disponível em: <https://repositorio.unisc.br/jspui/bitstream/11624/1348/1/Mar%C3%ADlia%20Guaragni%20de%20Almeida.pdf>. Acesso em: 23 out. 2021.
- ANTUNES, Pedro Henrique de Andrade. **A representação de personagens homossexuais no cinema.** Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade Franciscana, Graduação em Comunicação Social, habilitação Jornalismo. Santa Maria, p. 47. 2008. Disponível em: <https://lapecjor.files.wordpress.com/2011/04/pedro-antunes-tfg.pdf> . Acesso em: 12 out. 2021.
- BADOWER, Jason. **Wonder Woman Officiates Her First Gay Wedding.** [Entrevista cedida a] Curtis M. Wong. HuffPost, 19 ago. 2015. Disponível em: [https://www.huffpost.com/entry/wonder-woman-gay-wedding\\_n\\_55d3924ce4b0ab468d9ebbb4](https://www.huffpost.com/entry/wonder-woman-gay-wedding_n_55d3924ce4b0ab468d9ebbb4). Acesso em: 2 nov. 2021.
- BAILEY is Strange. **Even more galling was the very obvious queerbaiting at the beginning of a movie that then immediately became about these two women's relationship to men.** Estados Unidos, 26 dez. 2020. Twitter: @BeezyGrey. Disponível em: <https://twitter.com/BeezyGrey/status/1342958978360356866>. Acesso: 3 jun. 2021.
- BEHIND the Screen. Direção: Charles Chaplin. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1916. 1 vídeo (24 min).
- BENSHOFF, Harry M; GRIFFIN Sean. **Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America.** 1ª ed. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 2006.
- BONIN, Jiani Adriana. Explorações sobre práticas metodológicas na pesquisa em comunicação. **Revista FAMECOS**, v. 15, n. 37, p. 121-127, 27 jan. 2009. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/4809/3613>. Acesso em: 17 nov. 2020.
- BRADLEY, Laura. Ocean's 8: The Agony and Ecstasy of All That Unresolved Sexual Tension. **Vanity Fair**, 8 jun. 2018. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2018/06/oceans-8-sandra-bullock-cate-blanchett-gay-characters-lovers>. Acesso em: 3 nov. 2021.

CHANGE.org. **Make Wonder Woman Bisexual**. 2017. Disponível em: <https://www.change.org/p/warner-brothers-make-wonder-woman-bisexual>. Acesso: 2 jun. 2021.

CHILDREN'S Hour, The. Direção: William Wyler. Estados Unidos: United Artists, 1961. 1 vídeo (107 min).

CORRÊA JÚNIOR, Salvador Pereira *et al.* Homossexualidade e construção de papéis. **Revista de Psicologia**, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 43-48, jan./jun. 2010. Disponível em: [http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/17496/1/2010\\_art\\_spcjuniorghvieirahIngomes.pdf](http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/17496/1/2010_art_spcjuniorghvieirahIngomes.pdf) Acesso em: 17 abr. 2021.

CRIMETHINC. 2020. Disponível em: <https://crimethinc.com/2020/06/28/stonewall-means-riot-right-now-what-the-queer-uprisings-of-1969-share-with-the-george-floyd-protests-of-2020> Acesso em: 21 abr. 2021.

DESERT Hearts. Direção: Donna Deitch. Estados Unidos: The Samuel Goldwyn Company, 1985. 1 vídeo (96 min).

DICKSON Experimental Sound Film, The. Direção: William Dickson. Estados Unidos: Thomas A. Edison, Inc., 1895. 1 vídeo (17 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9R6pgYBNhkw>. Acesso em: 4 nov. 2021.

DIGITAL Spy. Ocean's 8: Are Sandra Bullock & Cate Blanchett's Characters a Couple? Youtube, 25 jun, 2018. 1 vídeo (1 min). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Ctx-3kRo\\_eA](https://www.youtube.com/watch?v=Ctx-3kRo_eA). Acesso em: 3 nov. 2021.

ELLEN Show, The. The Cast of 'Star Wars: The Force Awakens' Is Here! Youtube, 17 dez. 2015. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fuAwgmz7jTc>. Acesso em: 2 nov. 2021.

EVERSON, Halan. Mulher-Maravilha: símbolo feminino do século XX? - Parte 2. **Vortex Cultural**, 31 jul. 2015. Disponível em: <http://www.vortexcultural.com.br/quadrinhos-ehqs/mulher-maravilha-simbolo-feminino-do-sec-xx-parte-2/> . Acesso em: 15 out 2021.

FLORIDA Enchantment, A. Direção: Sidney Drew. Estados Unidos: General Film Co., 1914. 1 vídeo (60 min).

FLUORESCENT mammal club. **Came home to see my dad watching Wonder Woman 1984 and based on my 7 min of watching I understand it's a lesbian rom com & I refuse to be convinced otherwise**. Singapura, 1 mai. 2021. Twitter: @stephdogfoot. Disponível em: <https://twitter.com/stephdogfoot/status/1388409402521096194>. Acesso: 4 jun. 2021.

FONTANARI, Rodrigo. Roland Barthes e o signo fotográfico. **Revista USP**, [S.l.], n. 97, p. 112-119, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/61692>. Acesso em: 27 ago. 2021.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

FRAMEWORK Studio. Wonder Woman 1984 CCXP 2020 Panel. Vimeo, 21 dez 2020. Disponível em: <https://vimeo.com/493510031>. Acesso: 2 jun. 2021.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2002. p. 41-56.

GLAAD. **2018 Studio Responsibility Index**. 2020. Disponível em: <https://www.glaad.org/files/2018%20GLAAD%20Studio%20Responsibility%20Index.pdf>. Acesso em: 27 out. 2020.

\_\_\_\_\_. **2020 Studio Responsibility Index**. 2020. Disponível em: <https://www.glaad.org/sites/default/files/GLAAD%202020%20Studio%20Responsibility%20Index.pdf>. Acesso em: 3 out. 2021.

\_\_\_\_\_. **2021 Studio Responsibility Index**. 2020. Disponível em: [https://www.glaad.org/sites/default/files/GLAAD%20-%202021%20STUDIO%20RESPONSIBILITY%20INDEX\\_0.pdf](https://www.glaad.org/sites/default/files/GLAAD%20-%202021%20STUDIO%20RESPONSIBILITY%20INDEX_0.pdf). Acesso em: 3 out. 2021.

GLASS, Calliope. **Wonder Woman 1984: The Deluxe Junior Novel**. 1ª ed. Estados Unidos: Harper Collins, 2020. 160 p.

GONZAGA, Rafael. A Bela e a Fera, Power Rangers e a representatividade LGBT no cinema. **OMELETE**, 2017. Disponível em: <https://omelete.uol.com.br/filmes/artigo/lefou-trini-e-a-representatividade-lgbt-no-cinema-so-para-hetero-ver/> Acesso em: 27 out. 2020.

GORISCH, Patrícia Cristina Vasques de Souza. **O reconhecimento dos direitos LGBT como direitos humanos**. Dissertação (mestrado) - Universidade Católica de Santos, Santos, p. 102. 2013. Disponível em: <http://biblioteca.unisantos.br:8181/bitstream/tede/1564/2/Patricia%20Cristina%20V.de%20S.%20Gorisch.pdf> Acesso em: 21 abr. 2021.

GREENBERGER, Robert. **Mulher-Maravilha: amazona, heroína, ícone**. 1ª ed. Rio de Janeiro: LeYa, 2017. 208 p.

HAYNES, Todd. **“Something That Is Dangerous and Arousing and Transgressive”: An Interview with Todd Haynes**. [Entrevista cedida a] Julia Leyda. *Bright Lights Film Journal*, 31 out. 2012. Disponível em: <https://brightlightsfilm.com/something-that-is-dangerous-and-arousing-and-transgressive-an-interview-with-todd-haynes/>. Acesso em: 1 nov. 2021.

HILLS, Matt; GRECO, Clarice. O fandom como objeto e os objetos do fandom. **MATRIZES**, [S.l.], v. 9, n. 1, p. 147-163, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/100678> Acesso em: 3 dez. 2020.

IGN. Finn and Poe: Should the Bromance Have Been a Romance? Youtube, 22 dez. 2019. 1 vídeo (1 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MyjxsdR81e0>. Acesso em: 2 nov. 2021.

ILGA. ***Ilga World Updates State-sponsored Homophobia Report***: “There’s Progress In Times Of Uncertainty”. 2020. Disponível em: <https://ilga.org/ilga-world-releases-state-sponsored-homophobia-December-2020-update> Acesso em: 21 abr. 2021.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. Tradução de Susana Alexandria. 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2009.

\_\_\_\_\_. *Acafandom and Beyond: Week Two, Part One (Henry Jenkins, Erica Rand, and Karen Hellekson)*. **Confessions Of An Aca-Fan: The Official Weblog of Henry Jenkins**. 20 jun. 2011. Disponível em: [http://henryjenkins.org/blog/2011/06/aca-fandom\\_and\\_beyond\\_week\\_two.html](http://henryjenkins.org/blog/2011/06/aca-fandom_and_beyond_week_two.html) Acesso em: 29 out. 2020.

\_\_\_\_\_. *Who the &# Is Henry Jenkins?* **Confessions Of An Aca-Fan: The Official Weblog of Henry Jenkins**. 19 jun. 2016. Disponível em: [http://henryjenkins.org/blog/2006/06/who\\_the\\_is\\_henry\\_jenkins.html](http://henryjenkins.org/blog/2006/06/who_the_is_henry_jenkins.html) Acesso em: 29 out. 2020.

JESUS, Altair Reis de. O cinema como registro histórico da sociedade. In: ALMEIDA, Flávio Aparecido de. **Ensino de História: histórias, memórias, perspectivas e interfaces**. Guarujá: Científica Digital, 2021. p. 352-363. Disponível em: <https://www.editoracientifica.org/articles/code/210203123> Acesso em: 01 out. 2021

JULIO, Karina Balan. Dissecando a cultura dos fandoms. **Meio & Mensagem**. 8 dez. 2017. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2017/12/08/dissecando-a-cultura-dos-fandoms.html> Acesso em: 3 dez. 2020.

JUSTICE League Task Force. Estado Unidos: DC Comics, v. 1, n. 8, jan. 1994.

KENNEDY, Kathleen. ***Kathleen Kennedy sobre el "romance" de Finn y Poe: "Hemos hablado de ello pero no lo vais a ver en 'Los últimos Jedi'"***. [Entrevista cedida a] Berta F. del Castillo. eCartelera, 22 abr. 2017. Disponível em: <https://www.ecartelera.com/noticias/38904/star-wars-kathleen-kennedy-entrevista/>. Acesso em: 2 nov. 2021.

LANA. ***funny how it's the first time we see diana prince and barbara minerva interacting on the big screen and they're already on a date... try to give me a heterosexual explanation for this***. [S.l.], 14 mar. 2020. Twitter: @themycira. Disponível: <https://twitter.com/themycira/status/1238876634259894275>. Acesso em: 9 jun. 2021.

LEPORE, Jill. **A história secreta da mulher-maravilha**. Tradução de Érico Assis. 1ª ed. Rio de Janeiro: Best Seller, 2017. 480 p.

MACHADO, Bernardo. **Stonewall**: a primeira parada do orgulho LGBT foi uma revolta. **TAB**. 11 jun. 2019. Disponível em: <https://bernardomachado.blogosfera.uol.com.br/2019/06/11/stonewall-a-primeira-parada-do-orgulho-lgbt-foi-uma-revolta/> Acesso em: 21 abr. 2021.

MALTESE Falcon, The. Direção: John Huston. Estados Unidos: Warner Bros., 1941. 1 vídeo (101 min). Disponível em: [https://cinemalivre.net/filme\\_reliquia\\_macabra\\_1941.php](https://cinemalivre.net/filme_reliquia_macabra_1941.php). Acesso em: 4 nov. 2021.

MCCREESH, Louise. Gal Gadot's Wonder Woman could be written as bisexual, if fan petition is successful. **Digital Spy**. 25 set. 2017. Disponível em: <https://www.digitalspy.com/movies/a838958/gal-gadot-wonder-woman-bisexual-petition/>. Acesso em: 04 jun. 2021.

MENTA, Anna. **asking your gorgeous colleague on a date and then asking if she's ever been in a love is a very normal, straight-girl thing to do... right?**. Estados Unidos, 26 dez. 2020. Twitter: @annalikestweets. Disponível em: <https://twitter.com/annalikestweets/status/1342925849813807104>. Acesso: 3 jun. 2021.

MISKOLCI, Richard. Não somos, queremos – reflexões queer sobre a política sexual brasileira contemporânea. In: COLLING, Leandro. **Stonewall 40 + o que no Brasil?** Salvador: EDUFBA, 2011. p. 37-56.

\_\_\_\_\_. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MOREIRA, Raí Gandra. **Mostra de Curtas LGBT Curadoria e Análise**: A presença e representação da personagem LGBT no cinema. Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Graduação em Cinema e Audiovisual. Cachoeira, p. 105. 2016. Disponível em: [https://www2.ufrb.edu.br/cinema/components/com\\_chronoforms5/chronoforms/uploads/tcc/20190519153306\\_Memorial\\_RaiGandra.pdf](https://www2.ufrb.edu.br/cinema/components/com_chronoforms5/chronoforms/uploads/tcc/20190519153306_Memorial_RaiGandra.pdf) Acesso em: 23 set. 2021.

MOROCCO. Direção: Josef Von Sternberg. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1930. 1 vídeo (91 min). Disponível em: [https://cinemalivre.net/filme\\_marrocos\\_1930.php](https://cinemalivre.net/filme_marrocos_1930.php). Acesso em: 4 nov. 2021.

MOTT, Luiz. **Em Defesa do Homossexual**. CEPCoS Online, ano III, n. 156, 20 out. 2000.

MOUSE From Fantasyland, The. Tumblr: themousefromfantasyland. [S./], 13 ago. 2021. Disponível em: <https://themousefromfantasyland.tumblr.com/post/659450423899521024/hey-lets-talk-about-queer-coding-disney-villains>. Acesso em: 4 nov. 2021.

MS. Magazine. Estados Unidos: Feminist Majority Foundation, v. 1, n. 1, jul. 1972.

MULHER-Maravilha. Direção: Patty Jenkins. Estados Unidos: Warner Bros., 2017. 1 vídeo (141 min). Disponível em: <https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GXnEEqw6S3A4eoAEAABiR:type:feature>. Acesso em: 31 mai. 2021.

MULHER-Maravilha 1984. Direção: Patty Jenkins. Estados Unidos: Warner Bros., 2020. 1 vídeo (151 min). Disponível em: <https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GX9KHPw1OIMPCJgEAAAAD:type:feature>. Acesso em: 10 mai. 2021.

MUNIZ, Paloma Engelke. Mulher-Maravilha: entre a representatividade e o queerbaiting. **Valkirias**. 26 jun. 2017. Disponível em: <https://valkirias.com.br/mulher-maravilha-e-queerbaiting/>. Acesso em: 13 ago. 2021.

NASCIMENTO, Julia Barreto. **A Mulher-Maravilha é feminista**: A história do feminismo contada através da heroína americana. Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade do Vale do Paraíba, Graduação em Comunicação Social, habilitação Jornalismo. São José dos Campos, p. 66. 2018. Disponível em: <https://biblioteca.univap.br/dados/000041/000041f2.pdf>. Acesso em: 12 out. 2021.

NEWBY, Richard. Does 'Wonder Woman 1984' Trailer Hint at Queer Romance? **The Hollywood Reporter**. 9 dez. 2019. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/does-wonder-woman-1984-trailer-hint-at-queer-romance-1260989/>. Acesso em: 4 nov. 2021.

NUNAN, Adriana. **Homossexualidade**: do preconceito aos padrões de consumo. 1ª ed. Rio de Janeiro: Caravansarai, 2015.

OCEAN'S Eight. Direção: Gary Ross. Estados Unidos: Warner Bros., 2018. 1 vídeo (110 min). Disponível em: <https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GX-N6ygNbA6qdwwEAAAi:type:feature>. Acesso em: 4 nov. 2021.

PELÚCIO, Larissa; MISKOLCI, Richard. A prevenção do desvio: o dispositivo da aids e a repatologização das sexualidades dissidentes. **Sexualidade, Saúde e Sociedade Revista Latino-Americana**, [S./], n. 1, p. 125-157, abr. 2009. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/SexualidadSaludySociedad/article/view/29/132>. Acesso em: 23 abr. 2021.

PICARD fucks. Tumblr: tea-earl-grey-thot. [S./], 13 jul. 2020 Disponível em: <https://tea-earl-grey-thot.tumblr.com/post/623575169745797120>. Acesso: 3 jun. 2021.

PLUTO. Tumblr: fvcklores. [S./], 26 dez. 2020. Disponível em: <https://fvcklores.tumblr.com/post/638577082049478656/>. Acesso: 3 jun. 2021.

PREPARE yourself to hear about my latest obsession. Tumblr: otterology. [S./], 9 dez. 2019. Disponível em: <https://otterology.tumblr.com/post/189559593842>. Acesso: 3 jun. 2021.

REBECCA. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Selznick International Pictures, 1940. 1 vídeo (130 min). Disponível em: [https://cinemalivre.net/filme\\_rebecca.php](https://cinemalivre.net/filme_rebecca.php). Acesso em: 4 nov. 2021.

REIS, Vilito. HISTÓRIAS ORIGINAIS — Uma breve conversa sobre tropo e clichê. **Vilito Reis**. 4 jun. 2020. Disponível em: <https://viltoreis.com/historias-originais/>. Acesso em: 04 jun. 2021.

RIBEIRO, Deco. Stonewall: 40 anos de luta pelo reconhecimento LGBT. In: COLLING, Leandro. **Stonewall 40 + o que no Brasil?** Salvador: EDUFBA, 2011. p. 153-156.

ROCKY Horror Picture Show, The. Direção: Jim Sharman. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1975. 1 vídeo (100 min). Disponível em: [https://www.telecineplay.com.br/filme/the-rocky-horror-picture-show-1975\\_7547](https://www.telecineplay.com.br/filme/the-rocky-horror-picture-show-1975_7547). Acesso em: 4 nov. 2021.

ROSA, Eli. Cisheteronormatividade como instituição total. **Cadernos PET-Filosofia**, Curitiba, v. 18, n. 2, p. 59-103, ago. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/petfilo/article/view/68171>. Acesso em: 7 maio 2021.

RUCKA, Greg. **Exclusive Interview: Greg Rucka on Queer Narrative and WONDER WOMAN**. [Entrevista cedida a] Matt Santori. Comicosity, 28 set. 2016. Disponível em: <http://www.comicosity.com/exclusive-interview-greg-rucka-on-queer-narrative-and-wonder-woman/>. Acesso em: 31 mai. 2021.

RUSSO, Vito. **The celluloid closet: homosexuality in the movies**. Rev. ed. New York: Harper & Row Publishers, 1987.

SANTIAGO, Luiz. Crítica | Algie, The Miner. **Plano Crítico**, 12 jan. 2020. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-algie-the-miner/>. Acesso em: 4 out. 2021.

SANTOS, Julliana Almeida dos. Análise Semiológica Das Peças Publicitárias De Oliviero Toscani na Empresa Benetton Baseada nas Ideias de Roland Barthes. In: CONIC-SEMESP, 16., 2016, São Paulo. Anais eletrônicos... São Paulo: Faculdade Eniac, 2016. v. 4. Disponível em: <https://www.conic-semesp.org.br/anais/files/2016/trabalho-1000023422.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2021.

SATURDAY Night Live. Themyscira – SNL. Youtube, 8 out. 2017. 1 vídeo (4 min). Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=A2cRZL70C0w>. Acesso em: 9 jun. 2021.

SENSATION Comic. Estados Unidos: DC Comics, v. 1, n. 1, jan. 1942.

SENSATION Comics Featuring Wonder Woman. Estados Unidos: DC Comics, v. 1, n. 48, ago. 2015.

SFX. Reino Unido: Future plc., edição 327, ano 25, n. 6, jun. 2020.

SHILLINGTON, Alex. **Here for Barbara x Diana!! That shit was gay! Barbara took one look at Diana and asked her out on a date right then and there, I feel that shit in my soul! #WonderWoman1984.** Australia, 25 dez. 2020. Twitter: @Alex\_Shillo. Disponível em: [https://twitter.com/Alex\\_Shillo/status/1342665787299909634](https://twitter.com/Alex_Shillo/status/1342665787299909634). Acesso em: 9 jun. 2021.

SIMÕES, Júlio Assis; FACCHINI, Regina. **Na Trilha do Arco-Íris: do movimento homossexual ao LGBT.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

SOMERTON, James. Unrequited: A History of Queer Baiting. Youtube, 12 ago. 2020. 3 vídeos (83 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLZtIEoDxICyQgafrZNx3p6OnRxZmqXT2z>. Acesso em: 4 nov. 2021.

SOMMER, Liz. What Does Gay Panic Mean (Internet/Meme Slang)?. **StayHipp.** 16 mar. 2021. Disponível em: <https://stayhipp.com/glossary/what-does-gay-panic-mean-internet-meme-slang/>. Acesso: 4 jun. 2021.

STAR Wars: The Force Awakens. Direção: J.J. Abrams. Estados Unidos: Lucasfilm Ltd., 2015. 1 vídeo (138 min). Disponível em: <https://www.disneyplus.com/movies/star-wars-the-force-awakens-episode-vii/1LEKJPDPeMr7>. Acesso em: 4 nov. 2021.

SWEET. **Patty Jenkins divulgando em aberto: não criem expectativas, não vai ter romance lgbt em WW84 galera! Patty Jenkins divulgando em off: deixa eu jogar essas imagens aleatórias aqui pra gerar um queerbaiting pq eu sei do que esse povo gosta rrsrs.** Brasil, 11 jul. 2020. Twitter: @aSrtaSweet. Disponível em: <https://twitter.com/aSrtaSweet/status/1282068217947660289>. Acesso: 3 jun. 2021.

TERTO, Angela Pires; SOUZA, Pedro Henrique Nascimento. De Stonewall à Assembleia Geral da ONU: reconhecendo os direitos LGBT. **Monções: Revista de Relações Internacionais da UFGD**, Dourados, v. 3, n. 6, p. 120-148, jan. 2015. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/moncoes/article/view/3452>. Acesso em: 21 abr. 2021.

THE Direct, **Wonder Woman 1984 Official Synopsis Teases Enormous Conspiracy.** 2020. Disponível em: <https://thedirect.com/article/wonder-woman-1984-official-synopsis-teases-enormous-conspiracy> Acesso em: 10 mai. 2021.

URQUIA, Beatriz Valero De. Wait a second, are all Disney villains gay?. **The Tempest**, 4 jun. 2020. Disponível em: <https://thetempest.co/2020/06/04/entertainment/disney-villains-gay-queer-coding/>. Acesso em: 17 out. 2021.

USURPADORA con bachillerato, la. **#WW84 - LET's TALK ABOUT THE QUEERBAITING FOR A SEC. Why did they paint out Barbara to have a huge crush on Diana only for it to turn into this whole "I admired you cause I'm nerdy" thing?? She was WEAK IN THE KNEES for her during the first acts. WTF.** Porto Rico, 26 dez. 2020. Twitter: @murrítobaldito. Disponível em: <https://twitter.com/murrítobaldito/status/1342675429572927488>. Acesso: 3 jun. 2021.

WARNER Bros. Pictures. Wonder Woman 1984 – Official Trailer. Youtube, 8 dez. 2019. 1 vídeo (2 min). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=sfM7\\_JLk-84](https://www.youtube.com/watch?v=sfM7_JLk-84). Acesso em: 31 mai. 2021.

WINGS. Direção: William A. Wellman. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1927. 1 vídeo (144 min). Disponível em: <https://itunes.apple.com/br/movie/wings/id505070184>. Acesso em: 4 nov. 2021.

WHOSE Streets Our Streets. **Christopher St. Liberation Day, 1973.** Disponível em: <https://whosestreetsourstreets.org/washington-square-park/>. Acesso em: 23 abr. 2021.

WONDER Woman. Estado Unidos: DC Comics, v. 1, n. 105, abr. 1959.

\_\_\_\_\_. Estado Unidos: DC Comics, v. 2, n. 197, dez. 2003.

\_\_\_\_\_. Estado Unidos: DC Comics, v. 5, n. 12, fev. 2017.

WONDER Woman: Earth One Volume Three. Estados Unidos: DC Comics, v. 1, n. 3, mai. 2021.

WTF with Marc Maron. **Episode 1187 - Patty Jenkins,** 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2UeTSZpaiDnEZZ2N4vMJYC?si=z8OazlBjRt-qpkS7DIDId>. Acesso em: 31 mai. 2021.

WUNDERLICH, Letícia. **O chame pelo nome: a percepção do público em relação a queerbaiting em séries.** Monografia (graduação) - Universidade Federal do Paraná, Graduação em Comunicação Social, habilitação Publicidade e Propaganda. Curitiba, p. 102. 2018. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/56576/LETICIA%20WUNDERLICH.pdf> Acesso em: 26 out. 2020.

YOUNG Man with a Horn. Direção: Michael Curtiz. Estados Unidos: Warner Bros., 1950. 1 vídeo (112 min).

## APÊNDICE

### Cronograma 2020/2021

Atividades	MÊS															
	2020					2021										
	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Projeto	x	x	x	x			x									
Pesquisa bibliográfica								x	x			x	x	x	x	
Pesquisa documental								x	x	x	x	x	x	x	x	
Estudo de caso										x	x					
Escrita									x	x	x	x	x	x	x	x
Revisão					x		x				x				x	x
Entrega					x						x					x

Fonte: Autore, 2021.