

ELEMENTOS TÉCNICOS CONSTITUTIVOS NO FILME MULHER MARAVILHA: 1984. PISTAS PARA UMA POSSÍVEL INTERPRETAÇÃO DE QUEERBAITING

CONSTITUTIVE TECHNICAL ELEMENTS IN THE FILM WONDER WOMAN: 1984. CLUES TO A POSSIBLE QUEERBAITING INTERPRETATION

ELEMENTOS TÉCNICOS CONSTITUTIVOS DEL WONDER WOMAN: 1984. PISTAS PARA UNA POSIBLE INTERPRETACIÓN DEL QUEERBAITING

*Enoe Lopes Pontes
Edson Fernando D'Almonte*

Resumo: Com o objetivo de chamar a atenção e engajar o consumo da comunidade LGBTQIAPN+, criadores de produtos midiáticos se valem do uso de subtexto homorromântico e homoerótico para instigar e perpetuar um engajamento dos mesmos com seus produtos, sem perder o investimento do público conservador. O que ficou conhecido, desde 2010, como Queerbaiting não é comprovável em sua totalidade, mas apresenta pistas, como: a dinâmica entre a equipe, a análise dos materiais de divulgação, a serialidade e as disputas de sentido como consequência desta estratégia mercadológica. A partir deste contexto, o presente artigo analisa os traços narrativos/técnicos de *Mulher-Maravilha:1984*, sob a égide dos conceitos de obra aberta e Horizonte de Expectativa. Como enfoque central, investigamos como os elementos de montagem, atuação e direção fomentam a interpretação da formação de um par romântico entre a protagonista Diana Prince, com a sua antagonista, Barbara Minerva.

Palavras-chave: Queerbaiting. Horizonte de Expectativa. Análise Fílmica.

Abstract: In order to draw attention and engage the consumption of the LGBTQIAPN+ community, creators of media products use homoromantic and homoerotic subtext to instigate and perpetuate their engagement with their products, without losing the investment of the conservative public. What has become known, since 2010, as Queerbaiting is not verifiable in its entirety, but it presents clues, such as: the dynamics between the team, the analysis of promotional materials, seriality and disputes over meaning as a consequence of this marketing strategy. From this context, this article analyzes the narrative/technical features of *Wonder Woman: 1984*, under the auspices of the concepts of open work and Horizon of Expectation. As a central focus, we investigate how the elements of editing, acting and direction encourage the interpretation of the formation of a romantic couple between the protagonist Diana Prince, and her antagonist, Barbara Minerva.

Keywords: Queerbaiting. Horizonte de Expectativa. Film Analysis.

Resumen: Para llamar la atención y atraer el consumo de la comunidad LGBTQIAPN+, los creadores de productos mediáticos utilizan subtextos homorrománticos y homoeróticos para instigar y perpetuar su compromiso con sus productos, sin perder la inversión del público conservador. Lo que se conoce, desde 2010, como Queerbaiting no es verificable en su totalidad, pero presenta pistas, como: la dinámica entre el equipo, el análisis de los materiales promocionales, la serialidad y las disputas de significado como consecuencia de esta estrategia de marketing. Desde este contexto, este artículo analiza los rasgos narrativos/técnicos de *Wonder Woman: 1984*, bajo el auspicio de los conceptos de obra abierta y Horizonte de Expectativa. Como eje central, investigamos cómo los elementos de montaje, actuación y dirección fomentan la interpretación de la formación de una pareja romántica entre la protagonista Diana Prince y su antagonista, Barbara Minerva.

Palabras clave: Queerbaiting. Horizonte de expectativa. Análisis cinematográfico.

1 INTRODUÇÃO

Em 2017, chegou aos cinemas uma nova adaptação em live-action de *Mulher-Maravilha*. Baseada nos quadrinhos da DC Comics, a produção foi realizada pelo estúdio Warner Bros e dirigida pela cineasta Patty Jenkins. A artista ficou conhecida, no início dos anos 2000, por seu trabalho em *Monster - Desejo Assassino* (2003), mas, apesar de não possuir nenhum longa-metragem de sucesso de bilheteria, Jenkins conseguiu bater um recorde: *Mulher-Maravilha* se tornou o filme dirigido por uma diretora mulher com o maior faturamento da história, até então. O longa faturou mais de 800 milhões¹ de dólares, fazendo com que o mesmo ganhasse uma continuação. Intitulado *Mulher-Maravilha: 1984 (WW:1984)*, a sequência, porém, não conseguiu alcançar o mesmo sucesso da obra anterior, arrecadando um pouco mais de 100 milhões de dólares². Além do filme ter sido lançado no período da pandemia, o que pode ter prejudicado o seu faturamento, a sua recepção também foi negativa em termos da crítica.

No Brasil, sites como o Uol³, Cenas de Cinema⁴ e Papo de Cinema⁵ trouxeram análises descontentes acerca do resultado geral do filme. Um dos questionamentos centrais sobre esta continuação é a ausência de uma Diana Prince independente e empoderada, algo que é uma tradição da personagem, desde o seu surgimento nos quadrinhos. Assim:

Desde 1941, ano em que foi criada, a *Mulher-Maravilha* representou a inclusão feminina no mundo das HQ's. Leitoras passaram a se ver representadas por uma personagem forte, guerreira, inteligente e com outros atributos que eram frequentemente atribuídos apenas aos super-heróis, e, conseqüentemente, ao público masculino. (GRECO; DOMINGOS, 2021, p.221).

Para além do conteúdo das HQ's da *Mulher-Maravilha*, o trabalho da própria diretora Patty Jenkins era apontado como de cunho feminista e de personalidade forte, visto o seu passado com o filme *Monster*. Todavia, o foco de Diana em *Mulher-Maravilha: 1984* é a figura do seu namorado, Steve Trevor, o que causou incômodo no público. A partir da aparição do rapaz dentro da narrativa, Diana vai perdendo a sua personalidade. Dentro desse

contexto, para além do desagrado com os elementos técnicos e discursivos do filme, mais um elemento foi considerado negativo em termos de sua qualidade. Sites como *Autostraddle* e GLAAD⁶ revelaram suas frustrações e de parte do público, ao perceberem que não encontrariam a versão da protagonista que esperavam.

A partir do consumo de *WW: 1984*, espectadores acusaram o filme de tentar enganar a audiência, através da inserção de conteúdo homorromântico na narrativa, de forma subtextual. A partir de uma estratégia de marketing chamada de *Queerbaiting* (NORDIN, 2018; BRENNAN, 2019), criou-se na narrativa uma espécie de indicativo de que a protagonista, Diana Prince, e a sua antagonista, Barbara Minerva, poderiam se envolver afetivamente. No entanto, esta afirmação esteve presente no ambiente digital apenas repticiamente, inserido, assim, na lógica de espalhamento midiático (JENKINS *et al*, 2014; DALMONTE, 2015). De acordo com a revista *The Week*⁷, a obra caminha para o retrocesso, ao apagar a bissexualidade da protagonista Diana Prince/Mulher-Maravilha, algo canônico nas HQ's.

Para o veículo, este traço da personalidade da Mulher-Maravilha está presente no longa apenas sob o formato de subtexto. A prática de inserção de conteúdo homorromântico e homoerótico em produtos midiáticos de forma apenas sugestiva é uma espécie de fenômeno e não é exatamente novo. A partir dos anos 1980, empresas de marketing e publicidade notaram o público Queer como um consumidor em potencial. Para garantir que alcançariam esta comunidade sem, no entanto, perder o investimento do público mais conservador, a estratégia de usar subtexto homorromântico e homoerótico passou a ser colocada em prática (NORDIN, 2018; BRENNAN, 2019).

Ainda que esta lógica mercadológica seja antiga, suas nomenclaturas foram mudando e uma elaboração maior nas dinâmicas narrativa e extra-obra praticadas pela mídia para manter a ação da comunidade LGBTQIAPN+⁸ foram se aprofundando e se tornando mais elaboradas. Dentro deste processo, porém, os fãs de produtos midiáticos notaram esta intenção negativa da mídia e, em 2010, criaram um nome para intitular esta estratégia de mercado, a

partir de postagens na rede social Tumblr. Assim, fãs começaram a usar a palavra *Queerbaiting* para definir quando um conteúdo *Queer* era posto em produtos midiáticos, mas sem intenção daquele conteúdo ser transformado em algo canônico, dentro de uma determinada obra (NORDIN, 2018).

Contudo, até a criação desta conceituação atual ser cunhada, uma trajetória de nomeação do uso do subtexto dentro de um produto foi pautada pela própria mídia e por estudiosos do campo da comunicação e de estudos de gênero. A estratégia de chamar a atenção de pessoas *Queer* através do uso de sentido ambíguo aparece dentro da literatura e ganha um primeiro nome concreto na década de 1980, sendo ele: *Gay Window Advertising* (BRENNAN, 2019). O termo vinha para analisar como a publicidade começava a pensar no público homossexual, trazendo-o para a cena, mas de uma forma não explícita, sendo feito apenas para capturar audiências vistas como marginalizadas.

Ainda que fossem apresentados na televisão supostos casais homoafetivos, eles vinham apenas com indícios longínquos de interação afetiva/romântica/sexual entre pessoas do mesmo gênero. Todavia, a estratégia parece ter funcionado, pois o mesmo passou a acontecer também em obras de consumo de massa, como filmes e séries de TV. Este subtexto sempre foi marcado por pistas e menções de homoerotismo e homoafetividade, colocados de maneira turva, a provocar discussões e questionamentos. Este aspecto de dualidade, persistiu de tamanha maneira durante os anos 1990, que o jornalista Michael Wilke trouxe uma nova nomenclatura, o *Gay Vague*. Assim, o termo “foi cunhado em 1997 pelo jornalista Michael Wilke, que trabalhava para a publicação comercial Advertising Age e usou o termo para dar sentido ao seu arquivo pessoal de anúncios com temas homoeróticos” (BRENNAN, 2019, p. 4)⁹.

No entanto, independentemente da palavra utilizada, o relevante neste contexto era o que esta prática, instaurada como uma estratégia de mercado, realizava com este público. Ao convocar a dúvida sobre o que estava efetivamente sendo representado e mostrado na tela, as produções não traziam uma representatividade verdadeira, e sim um engano, uma espécie de

provocação¹⁰. Desta maneira, não existia uma representação, de fato, mas uma menção longínqua, que poderia dar esperança para o público *Queer*, mas também decepcionar e gerar frustrações (BRENNAN, 2019). Porque um dos pontos mais relevantes para a definição deste tipo de estratégia de marketing é a intencionalidade do engano e do estabelecimento de dúvida.

Isto porque existem também as conexões entre personagens que podem acontecer ao acaso, quando dois atores ou duas atrizes possuem uma interação espontânea, que remete ao contexto homorromântico, mas que não foi algo previsto por autores e produtores. Nomeado como *HoYay!*, esta terminologia viria para celebrar os contextos homoafetivos e homoeróticos orgânicos, que acontecem dentro de produções midiáticas sem que existam uma intencionalidade em provocar e chamar a atenção da comunidade LGBTQIAPN+.

Diferentemente do *HoYay!*, a maioria dos casos nos quais espectadores e teóricos enxergaram esta conexão entre personagens do mesmo gênero, a intenção dos produtores e autores dos produtos midiáticos de criar este subtexto homorromântico/homoerótico para convocar o público *Queer* parece ser proposital. Por isso, a terminologia acabou sendo atualizada, a partir de 2010, para designar esta suposta intencionalidade, que aponta a má intenção dos criadores das obras originais acusadas de tal ação. A palavra recente é *Queerbaiting* e pode ser traduzida como isca para *Queers*. Assim, este é um termo que fala sobre uma tática, uma estratégia de marketing, que aciona a atenção da população LGBTQIAPN+, mas de forma enganosa.

Essa tática, assim como suas anteriores, *Gay Window Advertising* e *Gay Vague*, traz subtextos homorromânticos, que serão interpretados pela parcela do público *Queer* como uma futura formação de par romântico, algo que jamais acontecerá (NORDIN, 2018). Contudo, olhando para todo este cenário, como afirmar que alguma ação posta dentro de uma narrativa foi intencional e tinha por objetivo capturar a atenção de uma parcela tão específica do público? Partindo do princípio que: "Gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos de outros [...]", (ECO, 2011,

p.39), é possível compreender que autores e realizadores escolhem os rumos de seus trabalhos procurando pensar nos receptores daquele dado material. Ainda assim, os limites interpretativos podem não existir (ECO, 2015), porque a todo tempo, a cada consumo que um indivíduo faz de uma determinada obra, ela está existindo de alguma maneira (ISER, 1996).

Ao mesmo tempo, ainda que os diversos caminhos interpretativos presentes em uma dada produção escapem ao seu criador, ele sabe – ou, ao menos, possui uma ideia – quem é o seu *Leitor-Modelo* e que o mesmo conta com um *Horizonte de Expectativas* (JAUSS, 1992; ECO, 2015). De fato, este não é um tópico simples, a ser respondido tão diretamente, sobretudo se o questionamento perpassa o desejo de obter respostas referentes à certeza de uma intencionalidade.

Todavia, é relevante convocar esta discussão e tensionar essas lógicas, em um artigo que trata de uma temática como o *Queerbaiting*. Isto porque os únicos fatores que podem fazer com que uma produção seja acusada de praticar esta estratégia de marketing, até o dado momento, são pistas extra-obra, sendo elas, de acordo com Nordin (2018) e Brennan (2019): 1) **Queer Mockery**: Um dos fatores que marcam este fenômeno é a presença da piada e da desvalorização da leitura Queer. Ao escutar qual é a interpretação destes consumidores, a equipe nega e, até mesmo, ri das considerações do público LGBTQIAPN+; 2) **Negação, dúvida e Gaslighting**: Outro caminho encontrado por equipes de produções acusadas de *Queerbaiting* é a negação desta interpretação por parte deles *versus* um gancho de esperança dada por outros membros participantes daquele produto midiático; 3) **Disputas de sentido**: Esta tensão desemboca para um outro elemento caracterizante do *Queerbaiting*, que são as disputas de sentido. Dividindo o público em grupos de interpretações distintas e que se opõem diretamente, as discussões intensas marcam a presença desta estratégia de marketing, que afeta seus consumidores, dividindo-os em comunidades que apresentam leituras tão diferentes, que brigas são instauradas. Logo, se há dúvidas tão fortes, qualquer tipo de confirmação passa a ser impossível; 4) **Serialidade**: Estas

dúvidas também são garantidas pelo recurso narrativo da serialidade. Devido ao fato da obra ser contínua, a atenção do público *Queer* pode ser mantida, pois acontece um aguardo, que permanece até o desfecho da produção.

Esta lista de características que marcam o *Queerbaiting* contém apenas algumas das pistas possíveis, que ajudam a comunidade *Queer* ou acadêmicos da área a fomentar seu discurso sobre o tema. Ainda há muito o que ser discutido em termos de interpretação e tensionamentos que surgem a partir dela. Porque quando olhamos para uma obra, subjetividades estão empregadas, mas também intenções e repertórios prévios, criando uma rede complexa de compreensões e diálogos a serem estabelecidos no que tange a criação de uma obra *versus* a sua recepção. Porque: “[...] uma obra de arte é uma estrutura que qualquer pessoa, inclusive seu autor, pode ‘usar’ como bem entender”, (ECO, 2015, p.76). Além disto, “[...] leituras contraditórias emergem não apenas por meio de propriedades de um texto em si, mas por meio de conteúdo adicional que os espectadores trazem para suas leituras [...]”¹¹, (NG, p.1, 2017).

Desta maneira, existem elementos constitutivos presentes em uma obra que levam para suas respectivas interpretações, que acontecem à medida que o público a consome (ISER, 1996). Todavia, indo além do pensamento voltado para a esfera de recepção, ao analisar os aspectos de produção, talvez seja possível compreender quais seriam outras pistas possíveis que revelariam como parte do público olhou para um dado material e realizou uma leitura *Queer*¹². Foi a partir dessa lógica que nos surgiu o seguinte problema de pesquisa: A técnica cinematográfica é um artifício constituinte da construção do *Queerbaiting* como estratégia de marketing dos produtos midiáticos? O nosso estudo, que parte deste questionamento, tem o objetivo geral de compreender se existem ferramentas dentro do audiovisual que podem ser utilizadas para direcionar o olhar do público, construindo este subtexto, que gera, conseqüentemente, as leituras *Queer*.

Para realizar tal intento, iremos utilizar princípios do método de análise fílmica, olhando para a direção, a montagem e a atuação das atrizes que formam o

suposto par *Queerbaiting*, na história de *Mulher-Maravilha: 1984* (personagens Diana e Bárbara). Dentro da nossa investigação, olhamos para duas sequências específicas, que são dois momentos dentro do longa, no qual as duas personagens, que fazem parte do suposto casal *Queerbaiting*, estão, majoritariamente, sozinhas, em termos de interação. Nossa observação foca em quatro elementos do audiovisual: direção, montagem, atuação e roteiro – este último inserido no segundo tópico, referente aos *Horizontes de Expectativas*. De maneira mais prática, selecionamos esses trabalhos, pois eles são centrais em uma narrativa e um tanto mais visíveis.

2. PONTUAÇÕES TEÓRICO METODOLÓGICAS

Como já apontamos anteriormente, a nossa intenção, no presente artigo, é propor uma discussão, a partir de sequências pertencentes ao filme *Mulher-Maravilha: 1984*, sob o prisma de princípios da análise fílmica. Por isso, é importante frisar que selecionamos três pontos específicos para focarmos dentro de nossa investigação, que parte deste método, sendo eles: montagem, direção e a atuação de Gal Gadot e Kristin Wiig (Diana Prince e Barbara Minerva, respectivamente), dentro das cenas selecionadas. Juntamente com estes pontos observados, olhamos para os diálogos e as ações cênicas do filme, procurando compreender como o texto do filme foi elaborado em seu roteiro, partindo do conceito de Robert Hans Jauss (1994; 2002) de *Horizonte de Expectativa*.

Por fim, também destacamos a seleção de duas sequências de *Mulher-Maravilha: 1984*, partindo de um elemento-chave para a nossa análise: o que está presente no cânone de obras ficcionais, quando existe a formação de um par romântico. Para fomentar a discussão, traremos, além das cenas propriamente ditas dentro do longa-metragem, alguns paralelos com outros filmes, para ilustrar essa possível estratégia dos produtores da obra original que, teoricamente, ao realizar a estratégia do *Queerbaiting* se valem desta experiência prévia dos consumidores, para criar subtextos homorromânticos e homoeróticos.

Ainda assim, esta é uma investigação que apenas aponta as possibilidades trazidas pela técnica do audiovisual, já que não há como se comprovar com totalidade quais foram as intenções reais das equipes dos produtos midiáticos de ficção, pois dúvida é uma das bases do fenômeno do *Queerbaiting* (BRENNAN, 2019). Todavia, é a partir justamente das técnicas cinematográficas e do *Horizonte de expectativa*, que buscaremos olhar para este material. Assim: “[...] pelas escolhas de enquadramentos, falas, músicas, jogos de planos, luz e cores alguns dizeres são ditos e outros apagados, sempre produzindo significação”, (ALMEIDA *et al*, 2016, p.149). Partindo de toda esta lógica, entramos agora na busca por compreender os aspectos de produção e recepção que entregam a lógica de que Diana e Bárbara de *Mulher-Maravilha: 1984* formariam, assim, um par romântico.

3. ANÁLISE CONTEXTUAL A PARTIR DO HORIZONTE DE EXPECTATIVA

O processo de consumo de obras literárias ocorre no formato de um processo contínuo, no qual os significados delas ocorrem ao passo em que as leituras/consumos das mesmas acontecem (JAUSS, 1994; ISER, 1996). Assim, durante essa trajetória, as experiências prévias de cada leitor são determinantes para a elaboração de sentidos, que se tornam múltiplos, pensando que cada indivíduo possui referências individuais e coletivas prévias. É a partir desta compreensão que os estudos de recepção chegam com este olhar para o entendimento de como o seu público já obteve contato com outras produções e possui uma perspectiva própria que guiará a sua fruição. Dentro deste universo, o conceito que trata sobre esse repertório prévio do público é chamado de *Horizonte de expectativa* (JAUSS, 1994). O mesmo explica como as referências do leitor trazem para ele um direcionamento, deixando com que este indivíduo pense e espere certos caminhos em uma determinada produção.

Assim, partindo dessa lógica, é possível compreender que para o consumidor: “[...] a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço

vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida”, (JAUSS, 1994, p.28). Ainda que Jauss (1994) utilizasse sua pesquisa para o campo da crítica literária, os estudos de Recepção se valem de seus conceitos para também tratar de produções midiáticas, como filmes e séries de TV. Desta maneira, nos apropriamos deste termo para analisar o conteúdo de duas cenas de *Mulher-Maravilha:1984*. A começar pelo primeiro encontro entre Diana e Bárbara.

A seleção da sequência se deu não apenas por ser o momento quando a dupla se conhece, mas por este tipo de cena configurar, em múltiplos produtos, o enlace romântico entre duas pessoas. No instante no qual elas se encontram pela primeira vez, Bárbara derruba diversos papéis no chão e, em seguida, Diana aparece para ajudá-la. Recorrentemente, no audiovisual, uma personagem derrama algo, seu material escolar cai da mochila ou qualquer ação semelhante para que seu par romântico venha ao seu auxílio. Esse acontecimento pode ser visto em filmes como *Lua de Cristal* (1990), *Pânico* (1994), *Homem-Aranha* (2002), *Sexta-feira muito louca* (2003) e *Você nem Imagina* (2020), entre outros, ou em seriados como em *Gilmore Girls* (1x01, 2000). Esta é uma espécie de cena clichê, principalmente em produções voltadas para o público adolescente e deixa esta marca no imaginário popular. Geralmente, quando uma dupla se esbarra e derruba objetos, posteriormente ela é colocada como par romântico na ficção.

Assim, visto que: “[...] a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida.”, (JAUSS, 1994, p.28), é compreensível que uma cena recorrente no audiovisual suscite uma interpretação específica. Em *Mulher-Maravilha: 1984* há o estabelecimento desta conexão entre as duas mulheres, logo no princípio da projeção, no primeiro encontro. Desta maneira, é possível acreditar que o espectador pode interpretar que Diana e Bárbara terão algum envolvimento romântico dentro

da narrativa. A partir dessa observação, convocamos algumas imagens, a fim de trazer uma comparação entre os quadros de quatro filmes. Na figura 01, há o instante no qual Bárbara e Diana, de *Mulher-Maravilha: 1984* se conhecem.

Já na figura 02, vê-se o momento em que a personagem Anna conhece Jake, garoto que ela é apaixonada, em *Sexta-feira muito louca* (Walt Disney Pictures, 2003). A terceira figura é um plano com Ellie e Aster, de *Você Nem Imagina* (Netflix, 2020), quando as meninas se esbarram e ganham a chance de se apresentarem uma para a outra. Aster é a paixão de Ellie dentro do enredo. Por fim, há a figura 04, frame do longa-metragem *Lua de Cristal* (1990, DreamVision). Na cena, Maria da Graça derruba as pizzas de Bob, um atrapalhado vendedor, que se torna o namorado de Maria, no desfecho da obra. Assim, é possível fomentar não apenas o discurso de Jauss (1994), que trata sobre as experiências do público, mas também ilustrar algumas das sequências existentes no audiovisual que corroboram com a possível interpretação de uma formação de casal canônico entre Diana e Bárbara.

Figura 01: *Mulher-Maravilha: 1984* (2021); **Figura 02:** *Sexta-feira muito louca* (2003); **Figura 03:** *Você Nem Imagina* (2020); **Figura 04:** *Lua de Cristal* (1990).



Fontes: Warner, Disney, Netflix, Ponto filmes, respectivamente.

No entanto, esta característica não reside tão somente na primeira cena que analisamos em *Mulher-Maravilha: 1984*. Pensando neste direcionamento de construção de sentido, a segunda cena selecionada para a nossa análise

também contém características que podem direcionar o olhar do espectador para a interpretação da dupla Bárbara e Diana como um casal que está sendo formado dentro da narrativa. A sequência escolhida é a da saída das duas para drinks depois do trabalho. Enquanto no primeiro momento, o clichê dos objetos que caem no chão é a pista interpretativa, o que acontece nesta saída de Bárbara e Diana é mais sutil, porém ainda dentro deste escopo. A duração dos planos, como será abordado no próximo tópico, é uma destas conduções de sentido, feitas pela direção de Patty Jenkins.

Outro fator que corrobora para esta possível compreensão é o diálogo entre elas. No minuto 25, por exemplo, Diana revela para Bárbara que há muito tempo não ria daquele jeito. Esta frase pode ser encarada como dúbia, porém elementar para a construção de sentido horrorromântico, visto que a última pessoa que a fez rir daquela maneira foi seu antigo namorado Steve Trevor. Durante toda a projeção, mas, principalmente, nesta cena, há uma criação de paralelo entre a personalidade espontânea e despojada de Bárbara com a do amor do passado de Diana. A junção do encontro para tomar bebidas após o expediente, com o texto que estabelece conexão emocional entre a dupla e a duração dos quadros, faz com que este momento esteja inserido no que o espectador pode vir a pensar como uma situação que lida como um primeiro encontro romântico. Em termos visuais, selecionamos três cenas para formar um pequeno quadro comparativo, em relação às sequências de *dates*.

Como a quantidade de produções que possuem encontros românticos em obras audiovisuais é extensa, pautamo-nos em quatro fatores: escolhas de enquadramentos – mescla de planos gerais com plano contraplano¹³ –, iluminação, *mise-en-scène*¹⁴ e o tom das atuações, que é mais leve e com as personagens se mostrando confortáveis na atuação. É importante ressaltar que todas as construções de marcação de cena, disposição de objetos e luzes, bem como suas movimentações, estão sempre dentro do escopo de construção de sentido. O *Horizonte de Expectativa*, de todos os consumidores de audiovisual – ou, especificamente, as leituras Queer – serão pautada pela construção de sentido, quando os mesmos têm contato com estes elementos

pensados pelos autores.

Inclusive, é relevante pensar no espaço de autoria dentro das obras audiovisuais, para que se possa, de fato, entender que não há apenas uma elaboração narrativa única, como é o caso de uma produção literária, que só apresenta a ideação de seu (s) escritor (es). Desta maneira, notamos, em termos de mise-èn-scene e decupagem (criação de enquadramentos e movimentação de câmera) como o entendimento de que as personagens Diana e Barbara vivenciavam um date romântico pôde ser construído pelas leituras Queer, como vemos nos exemplos a seguir:

Figura 05: Saída de Diana e Bárbara (*WW:84*); **Figura 06:** Lucy e Henry se conhecem (*Como se fosse a primeira vez*); **Figura 07:** Harry e Sally almoçam juntos (*Harry e Sally - Feitos um para o outro*); **Figura 08:** Will e Skylar (*Gênio indomável*) saem pela primeira vez.



Fontes: Warner, Columbia Pictures, Columbia Pictures, Miramax, respectivamente.

Na figura 05 há a saída de Bárbara e Diana, momento no qual as duas se conectam, falam de seus passados e suas personalidades. A figura 06 é do filme *Como se fosse a primeira vez* (2003), e é a cena em que Lucy e Henry passam a ser conhecer de forma mais profunda. Já a figura 07 mostra o envolvimento de Harry e Sally, da produção *Harry e Sally – Feitos um para o outro* (1989). Por fim, a figura 08 é do longa-metragem *Gênio indomável* (1997) e conta com o primeiro date de Will e Skylar. Todas essas passagens existem como instantes voltados para a construção desses pares românticos e

se valem de momentos com escolhas de direção e fotografia bastante semelhantes. Estas seleções das equipes vêm para aproximar o espectador tanto do contexto das personagens como fomentar a dinâmica afetiva delas.

Assim, vê-se, mais uma vez, que há um conteúdo criado previamente que deixou fixado na mente dos espectadores circunstâncias e pontos estéticos que direcionam o olhar do consumidor. Neste sentido, apesar de nos valermos da questão situacional, neste segundo momento, são elementos estéticos que deixam a construção mais incisiva. Não é apenas um encontro qualquer, tem decupagem¹⁵ e luz que remetem a outras produções. A posição ocupada pelo diretor dentro de um set de filmagem, garante com que o seu ponto de vista em termos imagéticos e discursivos fiquem impressos na tela. O planejamento dos planos e movimentações de câmera, por exemplo, evidenciam ou tiram o foco de cada informação. Por isso, no tópico posterior iremos discutir, brevemente, sobre como as seleções da diretora Patty Jenkins influenciaram na construção de um possível *ship*¹⁶ entre Bárbara e Diana.

4. RELAÇÃO DE DIANA E BÁRBARA PELO PRISMA DA MONTAGEM

Um filme, após ser gravado, parte para a sala de edição. Neste processo, cada escolha de corte é embebida de significado, pois um dos elementos basilares para uma montagem é pensar como este trabalho reflete as emoções que devem ser passadas na tela (MURCH, 2004; MARQUES, 2007). Desta maneira, pode-se dizer que, mesmo obedecendo a lógica do roteiro e da direção, a pós-produção também cria sentidos. Através desta compreensão, selecionamos um momento de *Mulher-Maravilha: 1984* que fomenta esta leitura de parte do público sobre esta possível conexão amorosa entre Barbara e Diana. Novamente, é preciso recordar que toda a base para dos argumentos existentes nesta análise estão sempre vinculados ao *Horizonte de expectativa* (JAUSS, 1994).

Isto porque, por exemplo, ao se olhar para o trecho selecionado para este tópico, nota-se que a edição deixa pistas, com prováveis subtextos, dos quais as experiências anteriores do público podem interferir. Há na minutagem de

18'45" uma sequência inteira de Diana em um restaurante, na qual um garçom a pergunta se ela jantará sozinha. A protagonista responde que sim, enquanto o atendente retira o segundo prato da mesa. Em seguida, aos 19'24", um rapaz surge em quadro e sugere que os dois dividam o taxi, mas Diana nega. Por fim, a heroína olha para o céu e vê um avião passando, algo que remete ao seu ex-namorado, Steve Trevor, um piloto falecido no filme anterior.

Após o convite deste homem desconhecido, Diana diz: "Não, eu vou esperar". Assim, nestas passagens, fica reforçada a ausência de vontade de Diana de se relacionar amorosamente. Logo após esta observação do céu, feita pela protagonista, e de seu texto afirmando que está aguardando (por algo ou alguém), vem um corte, que revela a personagem de Bárbara. Esta cena ocorre momentos antes de Bárbara conhecer Diana. Neste sentido, é possível dizer que este é mais um elemento que contribui para esta criação de sentido romântico da relação entre a protagonista e sua antagonista.

Esta sequência, juntamente as outras, vão formando um imaginário na mente de parte dos espectadores. Direção, roteiro e montagem colaboram para esta construção de sentido, mas a atuação de Gal Gadot (Diana) e Kristin Wiig (Barbara) também podem apontar para esta direção. Ainda que seja complexo confirmar esta formação de casal, é notável que algo ocorre entre elas, pelas seleções que intérpretes fazem. Assim, fica compreendido que: "Se tudo no corpo do ator deve estar pronto às emoções, é porque a expressão do sentimento pode vir de toda parte, de um objeto, de um enquadramento", (NACACHE, 2015, p.49).

5. CONSTRUÇÃO DE JOGO DE CENA

No cerne basilar de seu trabalho, um intérprete foca em uma série de fatores que o levam ao seu resultado: performar uma personagem. Assim: "A função primária do ator é comunicar ideias e emoções a uma audiência", (LAURIA, 2021, p.9). Neste sentido, entre os objetivos, unidades e ações, formam-se, assim, partituras de um papel (STANISLAVSKI, 1998). Independentemente do recurso e/ou estilo que utilizará (exaustão, fisicalidade, método) e se seus

esforços terão como consequência uma boa atuação, há uma tentativa de criação de sentido, vinda de escolhas desta construção, que é formada por dois elementos que dialogam entre si: corpo e fala.

Nesta seleção de movimentação, pausa, sons e tonalidades vocais, significados são elaborados, com intencionalidade de revelar as emoções de uma dada personagem (STANISLAVSKI, 1998). O trabalho de um intérprete pode possuir tamanha complexidade e camadas, que todo seu corpo está voltado para as traduções daquelas emoções presentes em seu papel. No cinema, mais especificamente, até mesmo quando não é possível ver seu rosto, o artista precisa atuar com as mãos, com as costas ou qualquer outra parte específica de seu corpo (NACACHE, 2015). Cada caminho gera um efeito, que produz uma compreensão de uma dada sequência. Desta maneira, em termos de atuação “[...], ideias e emoções, mesmo que sutis, não passam despercebidas ao espectador”, (LAURIA, 2021, p.9). Agregando toda esta lógica é possível intuir que algumas das escolhas realizadas por Gal Gadot e Kristin Wiig podem ter levado alguns espectadores a analisar aquelas cenas como interações possivelmente românticas entre Diana e Barbara. Ainda que estes elementos criados pelas atrizes tenham sido fomentados por outras técnicas cinematográficas, pois cinema é sempre a junção de diversos elementos juntos criando um sentido (NACACHE, 2015), a forma com as intérpretes se olham e como seus corpos são direcionados uma para a outra, deixam uma conotação dúbia sobre o envolvimento das duas.

Nas duas sequências analisadas para este artigo – seja no momento no qual Diana e Barbara se conhecem ou quando saem para jantar – existem trocas de olhares, que podem revelar sentimentos de compaixão, admiração, intimidade e entrega. Seja pela duração dos planos ou pelas intenções das intérpretes, existem sentidos sendo construídos ali. Esta característica é corroborada pelo pensamento de que: “Em audiovisual grande parte do trabalho do ator está nos olhos. Os olhos são muito importantes na medida em que muitas vezes, quando se está num enquadramento fechado, é o grande foco da atenção do espectador” (LAURIA, 2021, p.14).

O mesmo pode ser dito pelas posições corporais estabelecidas pelas atrizes durante a cena do jantar. Com os corpos arqueados para frente, as personagens demonstram interesse em se escutar e se conhecer. As marcações de cena são partes extremamente importantes para a construção da mise-en-scène e devem ser elaboradas a serviço da narrativa, focando no que cada sequência deseja fomentar para o contexto geral de uma dada obra (LAURIA, 2021). Por esta razão, que se compreende que, para além dos encaminhamentos da direção, as escolhas de atuação tampouco são arbitrárias, por esta razão o público pode inferir, novamente, pensando em termos de **Leitor-Modelo x Horizonte de expectativa**, que as interações da dupla são de conotação romântica, afetiva e/ou sexual.

Existem fatores que podem ser tensionados nestas sequências como o chamado *Efeito Kulechov* (PRINCE; HENSLEY, 1992; NACACHE, 2015; URTADO *et al*, 2020), que trata da ideia de que é a montagem confere significado para uma atuação de cinema. Ainda assim, este fator não eliminaria a possibilidade de acusar a criação das atrizes como pautadas em lógicas que fomentam a construção de *Queerbaiting*, ainda que os cortes também atribuam sentido. Neste sentido, se pensarmos na mesma sequência, porém com o envolvimento de atores de gêneros distintos, um homem e uma mulher, logo a compreensão mais ampla da sociedade sobre a formação deste par romântico se estabeleceria, reafirmando a percepção de que o mundo é pautado pela heteronormatividade compulsória (RICH, 2010).

Todavia, o que cabe neste presente tópico é buscar pontos dentro do trabalho de atuação de Gadot e Wiig, para que pistas de *Queerbaiting* sejam encontradas dentro dos elementos formativos do audiovisual. Neste sentido, e de maneira geral, pode-se dizer que, intencionalmente ou não, as duas intérpretes corroboram para um contexto geral, no qual, parte do público irá concluir que, dentro da dinâmica entre Barbara e Diana há um afeto, que tende a ser, de alguma forma, romântico. Justamente por conta da lógica de que: "Não existe ação sem objetivos. A personagem sempre quer alguma coisa" (LAURIA, 2021, p.11).

Por esta razão, dentro da construção do papel, Gal Gadot e Kristin Wiig deixam mais pistas narrativas de que alguma coisa acontece entre elas duas, que será extra amizade. Ainda que seja impossível declarar com toda certeza que todos estes elementos estão postos em cena propositadamente, pode-se inferir que há, a partir do que é disponibilizado por recursos técnicos do audiovisual, abertura para uma interpretação de que subtextos homoeróticos e/ou homorromânticos foram colocados em *Mulher-Maravilha: 1984*. Assim, é elementar pensar que ao consumir um produto midiático, o público realiza algo semelhante à pragmática do texto, que é:

[...] a atividade cooperativa que leva o destinatário a tirar do texto aquilo que o texto não diz (mas pressupõe, promete, implica e implícita), a preencher espaços vazios, a conectar o que existe naquele texto com a trama da intertextualidade da qual aquele texto se origina e para a qual acabará confluindo (ECO, 2011, p. IX).

Com estes vislumbres investigativos, a partir de elementos da análise fílmica, podemos concluir que existem fatores dentro de uma obra, que a colocam neste local de criação de expectativa e que chama a atenção do consumidor carente de produções que lhe entreguem a representatividade que merecem (NORDIN, 2018; BRENNAN, 2019).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através de uma investigação sobre elementos técnicos do audiovisual de *Mulher-Maravilha: 1984*, é possível encontrar pistas da construção de um provável *Queerbaiting*. Combinado ao *Horizonte de Expectativa* de sua audiência (JAUSS, 1994), existem traços de escolhas da equipe do longa-metragem, que traduzem uma espécie de formação de par romântico. Ao mesmo tempo, a partir de um olhar atento para o conjunto de informações que cercam a obra, é necessário pontuar que existem outros elementos que direcionam a percepção da comunidade Queer – principalmente mulheres sáficas – para esta leitura, feita por nós. A ausência de representatividade e de boas representações, no contexto geral dos produtos audiovisuais, pode ser um passo para compreender o desejo de que existisse no filme a formação deste casal, já que há uma boa dinâmica e premissa estabelecida pela dupla

formada pelas personagens Diana e Bárbara.

Ao mesmo tempo, é compreensível que exista esta espera por uma bissexualidade canônica da *Mulher-Maravilha* nos cinemas, já que dentro das histórias em quadrinhos a personagem é assumidamente bissexual. Diana Prince tem dentro dos produtos midiáticos um histórico de convocar empoderamento feminino, mas também por carregar consigo uma imagem emblemática da não heterossexualidade. Ao mesmo tempo, também há a presença da diretora Patty Jenkins, que ficou conhecida por sua direção em *Monster – Desejo Assassino* (2002), no qual a protagonista era uma mulher lésbica. Estes fatores podem não passar despercebidos pelas mulheres sáficas, que talvez já dirijam seu consumo em busca de produções que contem com, pelo menos, a chance de uma boa representação na ficção.

Além disso, ao retornarmos para os pontos trazidos por Brennan (2019) em relação à listagem de elementos que deixam pistas para uma percepção de *Queerbaiting*, a produção se encaixa em alguns destes pontos, como, por exemplo, a constante interação das atrizes Gal Gadot e Kristin Wiig em suas redes sociais. Todavia, o *Queerbaiting* é uma estratégia de marketing que funciona justamente por não ser passível de confirmação. A dúvida impera e somente pistas podem ser encontradas. De certa maneira, a presença de Patty Jenkins no projeto cria uma expectativa no público de que um teor que remeta ao empoderamento feminino será entregue.

Todavia, talvez seja possível dizer que, pelo fato da diretora ser mulher, um olhar mais próximo para as relações de amizade entre mulheres consegue ser estabelecido, fazendo com que essa conexão entre as personagens seja mais forte e próxima. Esta elaboração maior de um suposto “universo feminino” pode vir como uma justificativa para um enlace notado pela comunidade Queer.

Ainda assim, dentro da gama de possibilidades para tratar da interpretação de parte dos espectadores sobre a relação de Diana e Bárbara, este é um dos caminhos que pode justificar a presença de um relacionamento bem explorado

entre as duas mulheres. Sobretudo porque, quando se pensa em *Queerbaiting*, ainda há um outro fator que é a questão da ausência de intencionalidade da equipe de criação. E o que seria isso? Quando um casal homoafetivo ficcional ganha a atenção de uma parcela dos consumidores, autores, diretores, produtores etc afirmam que a “química” daquele casal aconteceu de forma acidental. (NORDIN, 2018). O talento dos artistas envolvidos nas obras é um dos argumentos utilizados em convenções de fãs e entrevistas, por exemplo.

Novamente, estas ações fazem parte de estratégias de marketing, que provocam o público interessado em se ver representado. Um exemplo desta espécie de provocação, dentro do contexto de *Mulher-Maravilha:1984* foi a divulgação do trailer do filme, que acabou criando no imaginário de certa parte dos consumidores de que Diana e Barbara poderiam se envolver romanticamente. Este trailer gerou, inclusive, matérias em sites especializados, como o *Pink News*¹⁷. O resultado deste fenômeno são os tensionamentos de discursos. De um lado, existe os criadores da obra original, que negam que estão fazendo *Queerbaiting*, do outro, os espectadores que convocam as suas leituras Queer, questionando as ações das equipes de filmes, livros, séries etc.

A partir desta breve investigação realizada no presente artigo, e do que se compreende como *Queerbaiting* dentro dos produtos midiáticos, ficam algumas pontuações para próximos trabalhos acerca deste tema. Uma primeira pontuação pode ser pensar sobre o futuro desta estratégia de marketing. Com a expansão de produções que trazem representatividade, investigar e analisar a razão para a permanência de um fenômeno como o *Queerbaiting* pode ser um caminho para uma boa análise sobre processos de consumo e produção. Outro ponto a ser observado dentro deste universo de fãs, produtos midiáticos e questões de gênero e sexualidade é justamente como o público *Queer*, que pertence à fandoms, se relaciona, atualmente, com produções que contém *Queerbaiting*. Compreender como esta prática ainda é efetiva em 2023 e quem continua a acompanhar estes projetos também pode ser um caminho.

Em universo ainda escasso de espaço efetivo de representação para as pessoas e questões diversas envolvendo a comunidade LGBTQIAPN+, sob o ponto de vista do estabelecimento de planos de pesquisas, é fundamental olhar também para os efeitos deste jogo criado por esta isca é relevante para entender tanto questões de Recepção quanto de realização destes produtos ou, de modo mais amplo, toda a cultura de produção contemporânea de produtos massivos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, João Flávio et al. Por Trás Das Câmeras: a Decupagem Cinematográfica Como Inscrição Discursiva." **Discursos Fotográficos** 12.20 (2016): 146.

AMARAL, Adriana; SOUZA, Rosa; MONTEIRO, Camila. "De Westeros no #VemPraRua à shippagem do beijo gay na TV brasileira". Ativismo de fãs: conceitos, resistências e práticas na cultura digital. **Revista Galáxia**, n. 29, jun. 2015.

ASSUMPÇÃO, Priscila Pinheiro. **A Interpretação do Ator: Um Estudo Sobre Propostas Metodológicas do Intérprete Na Linguagem Audiovisual**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2015.

AUMONT, J., MARIE, M. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

BENSHOFF, Harry M; GRIFFIN, Sean. **Queer images: a history of gay and lesbian film in America**. Rowman e Littlefield: Estados Unidos, 2006.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 3ª. São Paulo: Editora Ática, 1985.

BRENNAN, Joseph (Org.). **Queerbaiting and Fandom: teasing fans through homoerotic possibilities**. Iowa City: University of Iowa Press, 2019.

CANTON, Luciana. O trabalho de D. W. Griffith com Lillian Gish como fundador da interpretação cinematográfica. São Paulo: **III Jornada Discente PPGMPA, USP**, 2012.

CASTILHO, Fernanda; PENNER, Tomaz. "Shippers" no Twitter: práticas de fãs de ficção televisiva. Juiz de Fora: **Revista Lumina**, v.11, n°2, p.216-233, 2017.

DALMONTE, Edson. Novos cenários comunicacionais no contexto das mídias interativas: o espalhamento midiático. **Revista Famencos**, p.99-114, Porto Alegre, 2015.

ECO, Umberto. **Lector in Fabula**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ECO, Umberto. **Os Limites da Interpretação**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GERBASE, Carlos. **Primeiro Filme. Descobrimo, Fazendo, Pensando**. São Paulo:

Artes & Ofícios, 2012.

GISH, Lillian. The movies, Mr. Griffith and me. Estados Unidos: Prentice Hall Trade, 1969 in CANTON, Luciana. O trabalho de D. W. Griffith com Lillian Gish como fundador da interpretação cinematográfica. São Paulo: **III Jornada Discente PPGMPA** – USP, 2012.

GRECO, Clarice; DOMINGO, Nayara Carla. Mulher-Maravilha no Brasil: fãs, feminismo e práticas nas redes sociais. **Revista Fronteiras**, v.23, n.2, p.220–233, 2021.

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, 78p.

JAUSS, Hans Robert. **Pequeña apologia de la experiencia estética**. Barcelona: Paidó, 2002.

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2007.

LAURIA, Vanessa. **Direção em TV para Teledramaturgia**: Apostila 04. Rio de Janeiro. Apostila do Curso de Pós-Graduação Lato Sensu de Direção em TV para de Teledramaturgia da Casa das Artes de Laranjeiras, 2021.

LAURIA, Vanessa. **Direção em TV para Teledramaturgia**: Apostila 06. Rio de Janeiro. Apostila do Curso de Pós-Graduação Lato Sensu de Direção em TV para de Teledramaturgia da Casa das Artes de Laranjeiras, 2021.

LAURIA, Vanessa. **Direção em TV para Teledramaturgia**: Apostila 08. Rio de Janeiro. Apostila do Curso de Pós-Graduação Lato Sensu de Direção em TV para de Teledramaturgia da Casa das Artes de Laranjeiras, 2021.

MORAIS, Julierme; FERNANDES, Renan. Hans Robert Jauss e os Postulados da Estética Da Recepção: Possíveis Aplicações No Campo Da Pesquisa Histórica Com Teatro E Cinema. Goiás: **Revista Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais**, v.1, nº2, 2012.

MURCH, Walter. **Num Piscar de Olhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004

NACACHE, Jacqueline. **O Ator de Cinema**. Lisboa: Texto&Grafia, 2005.

NG, Eve. Between text, paratext, and context: Queerbaiting and the contemporary media landscape. **Transformative Works and Cultures**, v.24, 2017. Disponível em: <<https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/917/793>>. Visto em: 22 de outubro de 2022

NORDIN, Emma. From Queer Reading to Queerbaiting: the battle over the polysemic text and the power of hermeneutics. 2015. 80 f. **Dissertação** (Mestrado em Cinema Studies) - Dep. of Media Studies, Stockholms Universitet, Stockholm, 2015. Disponível em: < <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-118819> >. Acesso em: 22 set. 2018.

PRINCE, S.; HENSLEY. The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment. **Cinema Journal**, University of Texas Press, Texas: v.31, n.2, p.59–75, 1992.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas- Estudos gays: gêneros e sexualidades*, v. 4, n. 05, 2010.

STANISLAVSKY, Constantin. **A criação de um papel**. Rio: Civilização Brasileira, 1998.

URTADO, Melina Boratto; SANTOS, Rosemary Conceição dos; FUKUSIMA, Sérgio Sheiji. Efeito Kuleshov: a influência do contexto emocional no processamento de faces. **Psicologia em Pesquisa**, Juiz de Fora: v.14, n.4, p.120–139, 2020.

XAVIER, Ismail. "A decupagem clássica". In: *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra. pp.27-39.

NOTAS:

¹ Segundo o site Omelete: <https://www.omelete.com.br/mulher-maravilha/mulher-maravilha-ultrapassa-bilheteria-mundial-de-deadpool-e-se-aproxima-dos-us-800-milhoes>

² De acordo com o site da Uol: <https://shorturl.at/jnDHY> Visto em 25 de abril de 2023

³ Crítica da Uol: <https://shorturl.at/gLQZ4> Visto em 26 de abril de 2023

⁴ Crítica Cenas de Cinema: <https://cenasdecinema.com/mulher-maravilha-1984/> Visto em 26 de abril de 2023

⁵ Crítica Papo de Cinema: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/mulher-maravilha-1984/> Visto em 26 de abril de 2023

⁶ Sites voltados para a comunidade Queer, sendo eles: <https://www.autostraddle.com/> e <https://www.glaad.org/>

⁷ Matéria da revista The Week:

<https://theweek.com/articles/956875/wonder-woman-1984-shockingly-regressive> Visto em 02 de maio de 2023.

⁸ LGBTQIAPN+ é a sigla para lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, queer, intersexuais, assexuais, pansexuais, não binários e mais.

⁹ "It was coined in 1997 by journalist Michael Wilke, who worked for the trade publication Advertising Age and used the term to make sense of his personal archive of advertisements with homoerotic themes", (BRENNAN, 2019, p.4). (Tradução nossa).

¹⁰ Em inglês, autores do campo utilizam a palavra "teasing". Aqui, traduzimos este termo como provocação.

¹¹ However, contradictory readings emerge not simply through properties of a text itself, but through additional content that viewers bring to their readings; this is the phenomenon of intertextuality, (NG, 2017, p.1). (tradução nossa).

¹² As leituras Queer são as interpretações feitas pela comunidade LGBTQIAPN+ de uma obra ficcional. O termo original é em inglês e se chama Queer Readings.

¹³ Plano/contraplano é o jogo de quadros que compõem um diálogo entre personagens. Uma personagem X fala com uma personagem Y (e vice-versa). A troca destes planos, no qual as personagens se olham, é chamada de plano e contraplano devido ao fato deste ser um esquema visual, que traz uma ideia de continuidade fluida e/ou aumenta a profundidade e construção de relação dentro das cenas.

¹⁴ Mise-en-scène é um elemento básico do audiovisual, que vai revelar o olhar das três direções centrais de uma obra audiovisual: direção geral, de fotografia e de arte. A maneira como pessoas, luzes e objetos estão dispostos na cena e são movimentados traduzem, de uma forma geral, o que é a construção de mise-en-scène. Em outra esferas artísticas, como no teatro e na dança, pode ser chamada de marcação de cena (para a direção geral), caracterização de cena e personagem (para a arte) e marcação de luz (para a iluminação). No entanto, não se deve comparar diretamente esse conceitos da arte cênica para o cinema/TV. Todavia, são paralelos que ajudam a entender mais diretamente conceito de tela versus palco.

¹⁵ No cinema, o termo decupagem é utilizado para tratar sobre a transformação do roteiro em planos e movimentos de câmera (XAVIER, 1977).

¹⁶ Ship é um termo utilizado para falar de casais, românticos ou não, ficcionais ou não. Vem da palavra

em inglês relacionamento. Geralmente, é utilizado por comunidades de fãs para falar de casais pelos quais eles torcem. (AMARAL; SOUZA; MONTEIRO, 2015; CATILHO; PENNER, 2017).

¹⁷ Matéria do site Pink News: <https://www.thepinknews.com/2019/12/09/wonder-woman-1984-trailer-bisexual-alyssa-edwards-chris-pine-fan-reaction/> , visto 12 de janeiro de 2024.

SOBRE OS AUTORES:

Enoe Lopes Pontes

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, da Universidade Federal da Bahia (UFBA) - com doutorado sanduíche em Estudos de Mídia, na Philipps-Universität Marburg - e mestra em Comunicação, pela mesma instituição. Especialização em Direção em TV para teledramaturgia, pela CAL (Casa das Artes de Laranjeiras). Formada em Artes Cênicas, com ênfase em Interpretação Teatral, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e em Comunicação Social, com ênfase em Jornalismo, pela Universidade Social da Bahia (UNISBA). Integra os Grupos de Pesquisa: Recepção e Crítica da Imagem (GRIM/UFBA); Crítica de Mídia, Estética e Produtos Midiáticos (Analítica/UFBA); Grupo de Estudos de Análise de Produtos Audiovisuais (GRUPA-UNIP); Grupo internacional Method Labs, Laboratório de Métodos do AG Partizipations und Fan Studies, da Alemanha.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9501-3474>

E-mail: enoelopespontes@gmail.com

Edson Fernando D'Almonte

Professor Associado da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), mestrado em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP) e doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Foi Coordenador da Área Comunicação e Informação (CAPES) (2018-2022) e membro do Conselho Técnico-Científico da Educação Superior (CTC-ES). Foi bolsista Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) até fevereiro de 2023.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0895-2132>

E-mail: edsondalmonte@gmail.com

Artigo recebido em: 08 fev. 2024. | Artigo aprovado em: 23 maio 2024.