INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Estereótipos de Género: Uma análise aos filmes *Poor Things* e *Women Talking*

Sofia José Coelho

Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientadora:
Doutora Cláudia Álvares, Professora Associada com Agregação,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Maio, 2025

SOCIOLOGIA
E POLÍTICAS PÚBLICAS

Departamento de Sociologia

Estereótipos de Género: Uma análise aos filmes *Poor Things* e *Women Talking*

Sofia José Coelho

Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientadora:
Doutora Cláudia Álvares, Professora Associada com Agregação,
ISCTE -Instituto Universitário de Lisboa

Maio, 2025

Agradecimentos

Gostaria de começar por agradecer aos meus pais, cujo apoio e incentivo foram fundamentais na realização desta pesquisa.

Depois, agradeço à minha irmã por ter feito sempre questão de partilhar as suas palavras de encorajamento. A confiança que depositou em mim revelou-se igualmente essencial.

Gostaria de expressar também a minha sincera gratidão à minha orientadora, Professora Cláudia Álvares, pela disponibilidade constante para esclarecer as minhas dúvidas com comentários elucidativos, e auxiliar na realização desta investigação com sugestões valiosas.

Deixo também uma palavra de agradecimento ao meu namorado por ter sempre acreditado nas minhas capacidades, mas, sobretudo, pela paciência com que ouviu as minhas inquietações.

Por fim, agradeço aos restantes membros da minha família e a todos os meus amigos que, ao longo deste percurso, estiveram presentes com palavras constantes de apoio e motivação, contribuindo para tornar este processo mais leve e gratificante.

Resumo

Ciente do impacto da indústria cinematográfica na perpetuação e reforço das desigualdades de género, através da disseminação de estereótipos, esta investigação procurou compreender se o cinema contemporâneo contribui para a manutenção dessas representações ou, pelo contrário, para a sua desconstrução. Recorrendo a uma abordagem qualitativa de análise de conteúdo, com suporte quantitativo descritivo, analisaram-se dois filmes contemporâneos centrados em experiências femininas – *Women Talking* (2022) e *Poor Things* (2023) – com base nas categorias analíticas propostas por O'Neil (2016) adaptadas aos objetivos do estudo: frequência de representação, sexualização, características dos papéis de género e violência, avaliando de que forma as personagens femininas são representadas e se estas representações reforçam ou desafiam os estereótipos de género tradicionais.

Os resultados indicam que ambos os filmes apresentam representações complexas, emancipatórias e narrativamente centrais das personagens femininas, afastando-se, de forma geral, da lógica clássica de objetificação e subordinação. Foram também identificados traços não estereotipados em personagens de ambos os sexos, sugerindo uma tentativa deliberada de desconstrução das normas tradicionais de género. Esta investigação sublinha a importância de um olhar crítico sobre as representações de género no cinema, dada a sua influência simbólica na construção social da feminilidade e da masculinidade. Os filmes analisados ilustram o potencial do cinema contemporâneo para questionar e reconfigurar narrativas dominantes sobre o género, evidenciando a necessidade de aprofundar o estudo do papel dos *media* na modelação das identidades de género.

Palavras-chave: género, estereótipos de género, cinema, representação feminina

Abstract

Aware of the film industry's role in perpetuating and reinforcing gender inequalities through the dissemination of stereotypes, this study sought to determine whether contemporary cinema contributes to the maintenance of such representations or, conversely, to their deconstruction. Employing a qualitative content analysis approach, supported by descriptive quantitative data, the research analysed two contemporary films centred on female experiences – *Women Talking* (2022) and *Poor Things* (2023) – using the analytical categories proposed by O'Neil (2016) adapted to the objectives of the study: frequency of representation, sexualisation, gender role characteristics, and violence. The aim was to assess how female characters are represented and whether these representations reinforce or challenge traditional gender stereotypes.

The findings indicate that both films offer complex, emancipatory, and narratively central portrayals of female characters, generally diverging from the traditional logic of objectification and subordination. Non-stereotypical traits were also identified in characters of both genders, suggesting a deliberate attempt to subvert conventional gender norms. This study underscores the importance of a critical perspective on gender representations in cinema, given their symbolic influence on the social construction of femininity and masculinity. The films analysed illustrate the potential of contemporary cinema to question and reconfigure dominant gender narratives, highlighting the need for further research on the media's role in shaping gender identities.

Keywords: gender, gender stereotypes, cinema, female representation

Índice

Agradecimentos i

Resumo iii

Abstract v

Índice vii

Introdução 1

Contextualização 5

1.1. *Women Talking* (2022) 5

1.2. *Poor Things* (2023) 6

Revisão da Literatura 7

2.1. Conceitos Fundamentais de Sexo, Género e Estereótipos 7

2.2. Estereótipos de Género no Cinema 8

2.3. Aniquilação Simbólica, Interseccionalidade e Representações Cinematográficas 11

2.4. Hegemonia Masculina e Respetivas Críticas 13

2.5. Abordagens Metodológicas para a Análise de Género no Cinema 17

Reflexão Final sobre os Enquadramentos Teóricos 19

Metodologia 21

3.1. Categorias de Codificação 22

3.1.1. Frequência de Representação 22

3.1.2. Sexualização 23

3.1.3. Caraterísticas dos Papéis de Género 24

3.1.4. Violência 24

3.2. Procedimentos de Codificação e Limitações Metodológicas 25

Resultados 27

4.1. Frequência de Representação 27

4.2. Sexualização 28

4.3. Caraterísticas dos Papéis de Género 29

4.4. Violência 30
Discussão 33
5.1. Frequência de Representação 33
Síntese 35
5.2. Sexualização 35
Síntese 36
5.3. Caraterísticas dos Papéis de Género 37
Síntese 38
5.4. Violência 38
Síntese 40
Conclusões 41
Referências Bibliográficas 43
Anexos I

Introdução

É sabido que os *media* desempenham um papel fundamental no que à construção e disseminação de representações sociais diz respeito. Entre estas representações sociais, estão presentes os estereótipos de género, que surgem da representação regular e repetitiva dos géneros em associação a papéis distintos em sociedade. Neste contexto, a presente dissertação propõe-se responder à seguinte questão de investigação: De que forma os filmes *Poor Things* e *Women Talking* representam as mulheres e em que medida essas representações contribuem para a perpetuação ou desconstrução dos estereótipos de género no cinema contemporâneo? Para tal, delineiam-se três objetivos centrais: (i) analisar a representação das personagens femininas em ambos os filmes; (ii) avaliar em que medida essas representações reforçam ou desafiam estereótipos de género, bem como os mecanismos narrativos que lhes estão associados; e (iii) contribuir para o debate sobre os impactos destas representações audiovisuais nas construções sociais de género, à luz dos enquadramentos teóricos feministas.

O cinema não constitui uma exceção no panorama mediático enquanto veículo de construção e legitimação de normas sociais. Com frequência, a sétima arte atua como reflexo e, simultaneamente, como reforço dos valores hegemónicos dominantes, evidenciando estereótipos e desigualdades de género que moldam a perceção individual e coletiva. Historicamente, a indústria cinematográfica tem desempenhado um papel ativo na reprodução de padrões de género normativos, ao associar sistematicamente determinados papéis e caraterísticas a homens e mulheres. Este processo não só reforça as hierarquias de género existentes, como também restringe a diversidade e complexidade das identidades de género representadas nos grandes ecrãs.

A estereotipificação das representações femininas nos *media* tem sido objeto de extensa investigação ao longo das últimas décadas, revelando, de forma reiterada, a persistência de imagens redutoras e normativas da mulher (Neuendorf et al., 2010). Historicamente, as personagens femininas foram frequentemente confinadas a arquétipos simplificadores – como a donzela indefesa, a figura maternal ou a *femme fatale* -, desempenhando, em todos os casos, papéis subalternos relativamente à narrativa protagonizada por homens.

Apesar dos esforços contínuos da crítica feminista em desafiar estas representações e propor olhares alternativos sobre a figura feminina no audiovisual, muitas obras cinematográficas contemporâneas continuam a retratar as mulheres de forma hipersexualizada, dependente da ação masculina, ou limitadas a papéis funcionalizados para reforçar ideais tradicionais de feminilidade.

Ao propor versões estereotipadas e inautênticas da mulher, a indústria cinematográfica contribui ativamente para a consolidação de construções sociais de género desiguais, influenciando não apenas a forma como as mulheres são vistas, mas também como se veem a si próprias. Como refere O'Neil (2016) essas representações podem restringir expectativas, comportamentos e até aspirações das mulheres na vida social.

Neste sentido, a Teoria Cognitiva Social de Bandura (1986) revela-se particularmente pertinente, ao enfatizar a tendência dos indivíduos para observar, imitar e interiorizar comportamentos, atitudes e valores com base em modelos sociais, incluindo personagens ficcionais. Esta perspetiva sublinha a importância de reconhecer os *media* como agentes formativos na construção de normas sociais e de género, reforçando a urgência de uma análise crítica sobre os conteúdos cinematográficos e os seus efeitos simbólicos (Neuendorf et al., 2010).

É neste enquadramento que se insere o presente estudo, que se debruça sobre a análise de dois filmes contemporâneos – *Women Talking* (2022) e *Poor Things* (2023) – ambos centrados em protagonistas femininas e em narrativas que abordam o empoderamento, a resistência às normas de género e o questionamento das estruturas patriarcais.

A componente teórica desta dissertação encontra-se desenvolvida no segundo capítulo, organizado em cinco subsecções que sustentam o enquadramento conceptual do trabalho. A primeira subsecção apresenta os conceitos fundamentais de sexo, género e estereótipos, com base em diversos contributos teóricos. A segunda foca-se na forma como os estereótipos de género se manifestam no cinema, fornecendo o pano de fundo crítico para a análise empírica subsequente.

A terceira subsecção debruça-se sobre a temática da aniquilação simbólica da mulher nos *media* e a aplicação do conceito de interseccionalidade no contexto cinematográfico. A quarta subsecção explora a noção de hegemonia masculina, apresentando os principais conceitos a ela associados, bem como as críticas que têm sido dirigidas a este enquadramento teórico. Por fim, a quinta subsecção introduz algumas das abordagens metodológicas mais recorrentes na análise de género no cinema, destacando contributos relevantes de autores que têm investigado representações audiovisuais sob uma perspetiva feminista.

Do ponto de vista empírico, o presente estudo recorre a uma análise de conteúdo de natureza qualitativa, centrada na frequência de representação das personagens femininas e na sua sexualização nos filmes selecionados. Paralelamente, são analisadas as caraterísticas dos papéis de género atribuídos às personagens, bem como as formas de violência de que são alvo ou que protagonizam, seguindo de perto o modelo proposto por O'Neil (2016) na obra *Approved for All Audiences: A Longitudinal Content Analysis of the Portrayal of Women in Movie Trailers*.

Segue-se, então, a apresentação detalhada da metodologia adotada, a exposição sistemática dos resultados obtidos e, por fim, a discussão crítica dos mesmos à luz do enquadramento teórico previamente delineado. A dissertação conclui com a síntese das principais contribuições do estudo, a identificação das suas limitações e a formulação de sugestões para futuras investigações.

CAPÍTULO 1

Contextualização

A representação da mulher no cinema continua, na atualidade, a suscitar amplo debate, na medida em que permite compreender como a cultura audiovisual participa ativamente na produção, reprodução e contestação das construções sociais de género. Ao longo da história cinematográfica, as personagens femininas foram frequentemente retratadas de forma estereotipada, relegadas a papéis passivos ou subordinados em relação às personagens masculinas. Contudo, nas últimas décadas, têm emergido produções que procuram romper com essas convenções, explorando a autonomia, a resistência e a complexidade das experiências femininas.

É neste contexto que se inserem os filmes *Women Talking* (2022) e *Poor Things* (2023) obras particularmente relevantes por abordarem, cada uma à sua maneira, temas centrais como os estereótipos de género, o empoderamento feminino e a crítica às estruturas patriarcais. Embora distintos na estética e no registo narrativo, ambos os filmes oferecem visões significativas sobre os desafios enfrentados pelas mulheres e sobre as transformações em curso nas representações de género no cinema contemporâneo. Constituem, por isso, contributos importantes para a reflexão crítica sobre o modo como a mulher é representada e percebida na esfera cultural e social.

Este capítulo tem como objetivo apresentar uma breve contextualização das duas obras analisadas, situando-as no enquadramento temático da investigação e estabelecendo a base empírica que orientará a análise subsequente.

1.1. *Women Talking* (2022)

Realizado por Sarah Polley, *Women Talking* é uma adaptação do romance homónimo de Miriam Toews, inspirado em factos reais ocorridos numa comunidade menonita na Bolívia. A narrativa parte de uma situação de violência sistémica – múltiplos casos de violação de mulheres, cometidos por homens da própria comunidade – para construir uma reflexão profunda sobre a autodeterminação, a solidariedade feminina e a resistência silenciosa face à opressão patriarcal.

O filme desenrola-se quase integralmente no espaço de um celeiro, onde um grupo de mulheres se reúne para debater três possibilidades: perdoar os agressores, ficar e lutar, ou abandonar a colónia. Esta estrutura deliberativa serve de motor narrativo e simbólico, permitindo expor uma diversidade de perspetivas femininas sobre fé, medo, justiça e futuro. A decisão coletiva das mulheres de partir, assumida no final da obra, rompe com o ciclo de silêncio e subjugação, afirmando a possibilidade de uma ação transformadora mesmo em contextos de enclausuramento físico e simbólico.

A dimensão estética do filme é igualmente relevante: a fotografia dessaturada, quase monocromática, acentua o ambiente de isolamento e repressão, enquanto a ausência de uma banda sonora intrusiva confere primazia à palavra – elemento central da agência das personagens. O gesto de tomar a palavra é aqui também o gesto de tomar o destino. O filme subverte assim a tradição de silenciamento das mulheres no cinema, oferecendo-lhes espaço, tempo e linguagem. *Women Talking* foi amplamente reconhecido pela crítica e venceu o Óscar de Melhor Argumento Adaptado, em 2023.

1.2. *Poor Things* (2023)

Realizado por Yorgos Lanthimos e baseado no romance de Alasdair Gray, *Poor Things* propõe uma releitura pós-moderna do mito de Frankenstein a partir de uma perspetiva de género. A personagem central, Bella Baxter, é ressuscitada por um médico-cientista e inicia uma jornada de crescimento cognitivo, sexual e político, que desafia frontalmente os moldes patriarcais da narrativa clássica de formação.

A condição de Bella – uma mulher com corpo adulto e mente inicialmente infantil – é usada para expor e subverter as imposições culturais sobre o comportamento feminino. À medida que a personagem adquire consciência, vai rejeitando as tentativas masculinas de contenção e controle, escolhendo explorar o mundo por vontade própria, em busca de prazer, autonomia e saber. O filme desmonta, assim, a lógica da dependência feminina, ao retratar uma protagonista que passa de objeto de reconstrução a sujeito da sua própria emancipação.

Do ponto de vista formal, *Poor Things* apresenta um universo estético exuberante e onírico, com cenários que oscilam entre o grotesco e o fantástico. A escolha de uma linguagem visual excessiva e deliberadamente artificial serve para evidenciar o caráter performativo das normas sociais que Bella recusa. A sua recusa da domesticidade, do casamento e da submissão inscreve o filme numa genealogia feminista radical, onde a liberdade é reenquadrada como processo ativo e disruptivo. Reconhecido internacionalmente, o filme arrecadou vários Óscares, incluindo Melhor Atriz Principal e Melhor Direção Artística, em 2024.

CAPÍTULO 2

Revisão da Literatura

2.1. Conceitos Fundamentais de Sexo, Género e Estereótipos

O conceito de género surge, frequentemente, associado a autores que voltaram o seu trabalho para os estudos sobre as mulheres e sobre o seu papel na sociedade em comparação com o homem. O primeiro olhar sobre os conceitos de *sexo* e *género*, e a consequente tentativa de os definir nasce da segunda vaga do movimento feminista (1960), quando as mulheres voltam a sua atenção para o papel que a cultura popular desempenhava na reprodução de uma ideologia patriarcal, que conduzia a uma aniquilação simbólica da mulher (Antoniou e Akrivos, 2020; Tuchman, 1978).

Simone de Beauvoir (1949) na sua obra *O Segundo Sexo*, propõe o género como um constructo social (Butler, 1999). Mais tarde, Oakley (1972, 2015) vem clarificar esta ideia, definindo *sexo* como as caraterísticas biológicas visíveis que diferem o homem da mulher, assim como os diferentes papéis que desempenham na reprodução; e *género* como relacionado com a questão cultural, referindo-se à classificação social como masculino ou feminino (Buldeo, 2015).

Apesar da pluralidade que tem vindo a adquirir, o conceito de *género* ainda não existe na sociedade de forma equitativa, estando sujeito à existência de uma relação hierárquica de domínio e subordinação. De certo modo, ainda se encontra confinado aos limites dos estereótipos existentes em todos os níveis de organização social (Irshad, 2023) "´desde pequenos rituais simbólicos até às grandes instituições´" (Connell, 1995, p. 7, como citado em Irshad, 2023, p.346).

Oakley (2015) acrescenta que a polarização dos sexos se tornou um elemento primário na estruturação da vida em sociedade, onde o sexo desempenha um papel de peso na determinação das funções sociais dos indivíduos, geralmente hierarquizadas (Buldeo, 2015).

Devido à sua forte influência na construção de papéis sociais, na perpetuação de desigualdades e na formação de identidades, os estereótipos de género têm vindo a ser amplamente debatidos. Por mais de cinquenta anos, académicos têm demonstrado interesse em compreender não só os estereótipos utilizados para retratar homens e mulheres, mas também as suas implicações culturais, e consequências sociais (Grau e Zotos, 2016).

Os estereótipos de género constituem crenças amplamente distribuídas sobre os atributos que diferenciam os homens das mulheres, naturalizando, desta forma, a desigualdade de poder entre ambos, e percecionando as mulheres como subordinadas dos homens. Estes contribuem para a perpetuação da ordem social estabelecida, ao classificar os indivíduos consoante as normas vigentes, interpretando como anómalos todos os que apresentem desvios em relação a essas, legitimando, desse modo, a sua exclusão (Antoniou e Akrivos, 2020).

Importa, no entanto, distinguir a noção de *tipificar* de *estereotipar*, não incorrendo na ideia de estas serem sinónimas. A primeira, surge perante a necessidade de simplificar a compreensão do mundo de forma neutra e funcional, pelo que Richard Dyer (2006) a define como a atribuição de uma qualquer caraterização simples e amplamente reconhecida, na qual algumas caraterísticas são apresentadas como as mais importantes. Os estereótipos, por sua vez, contribuem para a redução da identidade dos indivíduos somente a essas caraterísticas, exagerando-as e simplificando-as ao ponto de qualquer mudança ou desenvolvimento se revelar praticamente impossível (Antoniou e Akrivos, 2020).

Deaux e Lewis (1984) reconhecem as caraterísticas físicas como as maiores potenciadoras de estereótipos. No entanto, para além destas, identificam outras condicionantes centrais ao processo de criação de um estereótipo, nomeadamente os traços de personalidade, os comportamentos adotados e, o estatuto profissional dos indivíduos (Antoniou e Akrivos, 2020).

Por não se associarem exclusivamente ao homem ou à mulher, esta caraterísticas permitem conceber o conceito de *estereótipos de género* não como algo rígido e culturalmente estreito, mas como um conceito diverso e com múltiplas componentes envolvidas (Antoniou e Akrivos, 2020).

2.2. Estereótipos de Género no Cinema

O cinema, desde 1970, tem sido alvo do olhar atento das teorias feministas, na medida em que constitui uma das principais áreas onde o género é “(re)produzido" (Calderon-Sandoval e Jansson, 2022, p.3600). A par com outras narrativas, o cinema tende a reforçar as estruturas de desigualdade política e social já existentes. É, portanto, crucial analisar de que forma os estereótipos de género se continuam a infiltrar nos guiões, e como se manifestam nas personagens que observamos nos grandes ecrãs (Dowd et al., 2023).

De Lauretis (1987) na sua obra *Tecnologias de Género*, defende que o processo através do qual as representações de género são implementadas, promovidas e absorvidas pelos indivíduos como suas, é fruto das práticas socioculturais e dos discursos das instituições empenhadas na produção do homem e da mulher (Calderon-Sandoval e Jansson, 2022).

Connell (2005) por sua vez, introduz o termo *regime de género*. Este surge relacionado com os padrões das relações de género, intrínsecas a qualquer estrutura organizacional, e que operam em conjunto com diversas dimensões, nomeadamente a divisão do trabalho por género, as normas e as emoções (Calderon-Sandoval e Jansson, 2022).

A indústria cinematográfica é, globalmente, dominada pelos homens e encontra-se estruturada segundo uma norma masculina, que se manifesta frequentemente através da adoração do homem como "um ser brilhante". Esta ideia é reforçada pela forma como a sociedade idolatra os homens pela sua assertividade, enquanto mulheres que possuam a mesma caraterística são vistas como histéricas e egocêntricas, levando a que as mesmas se retraiam de dar o seu parecer sobre determinado assunto, por não quererem ser percecionadas como tal (Calderon-Sandoval e Jansson, 2022).

Segundo Beauvoir (1949) a perceção que as mulheres têm de si próprias é então fortemente condicionada pela forma como os outros as representam, tendo por base uma cultura androcêntrica em que "o critério para a autoconstrução da mulher é sempre o do homem" (Calderon-Sandoval e Jansson, 2022, p.3600).

Ainda que de forma ambígua, a introdução de políticas visando a igualdade entre os géneros, veio aumentar a consciência das mulheres sobre as condições de género existentes. Por um lado, é certo que a adoção de discursos sobre a igualdade de género, representa um incremento das oportunidades profissionais para as mulheres, constituindo, ao mesmo tempo, uma forma legítima de retratar as desigualdades existentes nesse campo. Por outro lado, este tipo de discurso, apesar das suas intenções, poderá surtir o efeito contrário, na medida em que poderá reforçar a ideia das mulheres como diferentes dos homens (Calderon-Sandoval e Jansson, 2022) e, portanto, inferiores.

A representação dos géneros constitui uma das principais áreas onde a existência de estereótipos é evidente, uma vez que as mulheres surgem frequentemente associadas a papéis sociais voltados para as relações e vida em comunidade, enquanto os homens estão vinculados a papéis de autonomia, liderança, assertividade e competência (Álvares, 2019; Broverman, 1972).

Gerbner (2002) na Teoria do Cultivo, argumenta que os conteúdos difundidos pelos *mass media* - particularmente os televisivos - moldam a perceção que os espetadores têm da sociedade e da realidade envolvente. A repetição sistemática de determinadas narrativas, em detrimento de outras, condiciona a forma como os indivíduos interpretam o mundo social, influenciando as suas crenças, valores e comportamentos (Álvares, 2019).

Embora originalmente formuladas no âmbito da publicidade, duas perspetivas opostas continuam a ser relevantes na análise dos efeitos dos estereótipos nos *media*: a *Mould Perspective e a Mirror Perspective*. A primeira defende que os conteúdos publicitários refletem valores socialmente dominantes, oferecendo uma representação ampliada — e tida como fidedigna — da realidade (Antoniou e Akrivos, 2020; Grau e Zotos, 2016). A segunda, por sua vez, sustenta que a publicidade desempenha um papel ativo na formação de valores e atitudes culturais, podendo tanto reforçar como desafiar estereótipos de género preexistentes (Antoniou e Akrivos, 2020).

Contudo, numa era marcada pela saturação mediática, seria redutor assumir que estas duas perspetivas se excluem mutuamente. Pelo contrário, é mais produtivo encará-las como complementares: a publicidade, tal como outros produtos mediáticos, é simultaneamente reflexo e força modeladora dos imaginários sociais. As imagens veiculadas são produzidas e interpretadas em contextos culturais específicos, o que implica reconhecer a sua capacidade simultânea de espelhar e de moldar a perceção social do género (Antoniou e Akrivos, 2020).

À luz da Teoria do Cultivo, os estereótipos de género são assimilados pela publicidade e pelos *media* em geral, passando a integrar o sistema de crenças e valores que molda o comportamento social (Grau e Zotos, 2016). A repetição de representações diferenciadas para homens e mulheres — tanto na esfera interpessoal como profissional — naturaliza esses papéis, conferindo-lhes uma aparência de legitimidade e permanência (Álvares, 2019). No cinema, estas representações cristalizam-se frequentemente em arquétipos fortemente estereotipados e sexualizados. Corpos femininos "hiper-feminizados", marcados pela ênfase na nudez e na sensualidade, continuam a dominar o imaginário visual (Skar, 2007, p. 125, como citado em Valderrama-Burgos, 2021, p. 111).

Assim, é legítimo afirmar que as representações de género no cinema são socialmente construídas com base em conceções normativas e dicotómicas de masculinidade e feminilidade (Grau e Zotos, 2016). Laura Mulvey (1975) num dos textos fundadores da teoria feminista do cinema, argumenta que a mulher é posicionada como objeto de desejo do protagonista masculino — e, por extensão, do espetador — contribuindo de forma inconsciente para a consolidação da ordem patriarcal (Valderrama-Burgos, 2021). Esta ideia é retomada por Teresa de Lauretis (1987) que demonstra como os dispositivos cinematográficos posicionam a mulher como objeto do olhar masculino, conferindo ao homem — personagem e espetador — o estatuto de sujeito do olhar (Gulic, 2017).

Tal como já assinalado por Mulvey (1977) esta estrutura simbólica transforma a mulher — tanto representada como espetadora — numa figura passiva e desprovida de agência, em contraste com os homens, frequentemente retratados como ativos, decididos e centrais à ação narrativa. Esta desigualdade reflete-se não apenas na diegese dos filmes, mas também na própria estrutura da indústria cinematográfica, onde os papéis criativos e de decisão continuam a ser maioritariamente ocupados por homens (Dowd et al., 2023).

2.3. Aniquilação Simbólica, Interseccionalidade e Representações Cinematográficas

É consensual que os *media* não são neutros no que às questões de género diz respeito. Estes, guiados por valores patriarcais, contribuem, de forma significativa, para a discriminação contra as mulheres. Apesar de possuírem a capacidade de as empoderar, tanto nas esferas social e política como também economicamente, reduzindo a violência de género e a segregação social, os *media* focam-se na reprodução de conteúdo sexista e estereotipado (Montiel, 2015). Neste sentido, e movida pelas questões "Como é que os *media* retratam as mulheres?" e "Como é que esses retratos limitam as suas vidas?", Tuchman (1978) veio chamar à atenção para o conceito de *aniquilação simbólica* da mulher nos *media*.

Algumas das primeiras pesquisas sobre a relação entre a mulher e o cinema sugerem a mulher como uma categoria universal que em nada é afetada por outras identidades ou posições sociais, nomeadamente sexualidade, idade e raça (Sutherlad e Feltey, 2016). Mulvey (2009) considera que as mulheres são, constantemente, retratadas como "objeto de uma ordem falocêntrica" (Cunha e Gomes, 2022, p.3568), ou seja, que se encontram sobre um olhar e domínio masculinos. Contudo, e apesar desta crítica ser extremamente pertinente, a autora apenas tem como centro da sua teoria feminista do cinema, a mulher branca, excluindo questões raciais importantes (Cunha e Gomes, 2022).

O cinema, de um modo geral, e o cinema de Hollywood, em particular, desempenham um papel crucial na representação da mulher perante os mais variados contextos, sendo, cada vez mais, desafiados a fazê-lo sem incorrer em estigmatização (Cunha e Gomes, 2022), o que nem sempre se verifica. Mulheres negras, por exemplo, sofrem uma ausência ou marginalização constantes nos filmes de Hollywood (Sutherland e Feltey, 2016).

Neste sentido, o conceito de aniquilação simbólica surge aplicado aos mais variados grupos étnicos e raciais, com o intuito de ajudar a compreender não só a ausência frequente dos mesmos, mas também a forma trivial e/ou irrelevante com que as suas histórias são apresentadas, muitas vezes servindo apenas para indicar qual o grupo que se encontra em posição dominante (Antoniou e Akrivos, 2020; Sutehrland e Feltey, 2016).

Importa também ter em consideração o termo interseccionalidade, bem como o seu significado. Segundo Crenshaw (1988) este conceito assenta na forma como certos tipos de subordinação provocam desigualdades que, consequentemente, estruturam as posições em que as mulheres se encontram, frequentemente associadas a racismo, opressão social e patriarcalismo (Cunha e Gomes, 2022). A autora afirma que a interseccionalidade procura ajudar a explicar e compreender não só o domínio exercido pelos homens sobre as mulheres, mas também outras problemáticas que possam levar à opressão das mesmas, quer estas estejam diretamente ligadas à nacionalidade, orientação sexual ou, mais frequentemente, a questões raciais e de género (Cunha e Gomes, 2022).

Segundo a socióloga Kergoat Danièle (2012) "´as relações sociais de classe, género e ´raça´ reproduzem-se a elas próprias e coproduzem-se umas às outras mutuamente´" (como citado em Cunha e Gomes, 2022, p.3569). Deste modo, importa considerar este fenómeno com o intuito de compreender a existência de diversas formas de "ser mulher", bem como variados tipos de opressão sobre a mesma, e de que maneira estes se manifestam perante as mais variadas culturas (Cunha e Gomes, 2022).

Se em *Women Talking* a ausência de literacia e a submissão institucionalizada às regras religiosas impõem formas específicas de silenciamento, já em *Poor Things* a construção de um corpo feminino "anómalo" confronta noções de normalidade, desejo e agência. Ambos os filmes convidam a uma leitura interseccional que vá além do binarismo homem/mulher, mobilizando fatores como classe, saúde mental e pertença comunitária.

2.4. Hegemonia Masculina e Respetivas Críticas

Para compreender plenamente os mecanismos de dominação de género no cinema, é igualmente necessário analisar como certas formas de masculinidade são promovidas como ideais normativos. É neste contexto que se enquadra o conceito de *hegemonia masculina*, entendido enquanto construção social que, à semelhança da feminilidade, é produzida pelas sociedades de acordo com uma lógica de género (Gürkan e Serttaş, 2022, p. 128). Esta masculinidade hegemónica adquire força através da performance de atributos como o poder físico, o tradicionalismo e a heterossexualidade — elementos que, mais do que descrever um modelo inclusivo de identidade masculina, funcionam como mecanismos de exclusão de tudo o que é percebido como desviante ou não normativo (Alam, 2022).

Caraterísticas como a vulnerabilidade e a subordinação são ostracizadas pela masculinidade hegemónica, na medida em que são associadas a dois grupos marginalizados: as mulheres e os homens gay, pressupondo uma oposição entre o que o conceito representa e tudo o que é considerado feminino (Alam, 2022). A homossexualidade é, deste modo, incorporada na hegemonia masculina como o somatório de todas as caraterísticas masculinas rejeitadas, sendo a feminilidade uma delas (Alam, 2022).

O conceito de *hegemonia masculina*, primeiramente, introduzido por Connell (1987) surge no seguimento da *Teoria da Hegemonia* de Gramsci (1971). Esta última defende que o modelo normativo de masculinidade, constituído pelo homem forte e elitista, não é necessariamente imposto a todos os outros indivíduos por meio de força bruta, mas sim através da disseminação de ideologias e práticas culturais, nomeadamente, através dos *media*, estruturas de remuneração, doutrinas religiosas, entre outros (Ritchie, 2022).

Connell (1987) recorre à teoria de Gramsci e aplica-a ao campo das relações de género, com o intuito de investigar como as diversas configurações de masculinidade se interrelacionam, mas também como e de que maneira uma dessas masculinidades se torna mais dominante e enaltecida em relação a outras, dentro de um contexto cultural específico, isto é, de que maneira um certo tipo de homem possui poder e domínio não só sobre a mulher, mas também sobre os outros homens e restantes géneros (Hopkins e Giazitzoglu, 2024; Ritchie, 2022).

Neste sentido, Connell (1995) define *masculinidade* como um conjunto de atributos caraterísticos dos homens, ou a eles frequentemente associados (Ebadi e Jamili, 2014), e identifica os quatro principais padrões da mesma na ordem de género. A *hegemonia masculina* surge em primeiro lugar, como exercício da masculinidade culturalmente enaltecida e exemplificada por quem se encontra no poder. Segue-se a *masculinidade subordinada* que, tal como o nome indica, incide sobre os que, por se distanciarem do padrão hegemónico existente, são considerados inferiores, ou até mesmo aberrações. A *masculinidade cúmplice*, por sua vez, é referente à masculinidade que não exerce, necessariamente, comportamentos hegemónicos, mas que, de alguma forma, beneficia dos mesmos, legitimando o domínio patriarcal. Por fim, a *masculinidade marginalizada* resulta da interseção do género com outras estruturas, tais como raça, classe social e nacionalidade (Ritchie, 2022).

Connell (1987) define *hegemonia masculina* como a formação de práticas de género que contêm a resposta ao problema da legitimação do patriarcado, que vem garantindo a posição dominante do homem e a subordinação da mulher (Ebadi e Jamili, 2014). Este conceito permite que os homens ajam e se comportem com base em normas previamente estabelecidas que os identificam como superiores em relação aos outros géneros (Ebadi e Jamili, 2014).

De acordo com Connell (2005) é a sociedade quem impõe estas normas sobre os indivíduos, obrigando-os a segui-las com o intuito de serem percebidos nessa mesma sociedade como "normais" (Ebadi e Jamili, 2014).

Deste modo, a autora propõe a existência de dois fatores chave na produção da hegemonia masculina: o domínio e a marginalização. O primeiro estabelece as qualidades ideais pelas quais alguns homens são favorecidos, enquanto o segundo descreve a opressão envolvida neste processo e a classificação dos homens com base no seu nível de masculinidade (Ebadi e Jamili, 2014). No seguimento desta ideia Ebadi e Jamili (2014), referem a impossibilidade associada à hegemonia masculina, referindo que "nenhum homem é suficiente" (p.859), tendo em conta os padrões por ela definidos.

O conceito de hegemonia masculina tem vindo a ser utilizado nos mais variados contextos, e em diversas áreas de estudo, nomeadamente nas áreas da educação, saúde, psicologia, comunicação e também em estudos de género e da sexualidade (Ritchie, 2022).

Mais tarde, Connell e Messerschmidt (2005) na sua obra *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept,* procuraram reformular o conceito inicial após este ter sido alvo de inúmeras críticas por parte de outros académicos. Dessas, destacam-se cinco principais.

A primeira crítica assenta no conceito de *masculinidade*. Collinson and Hearn (1994) entendem que a definição apresentada por Connel (1987) é algo incerta e turva, na medida em que tende a desvalorizar questões de poder e domínio. Os autores acrescentam que a ideia de múltiplas masculinidades implica entender o conceito como estático. Este conceito é apresentado segundo uma conceptualização heterenormativa de género, tornando centrais as diferenças entre homem e mulher, e ignorando a diferença e a exclusão entre categorias de género (Connel e Messerchmidt, 2005).

Outra das principais críticas feitas a este conceito consiste na *ambiguidade e sobreposição*. Martin (1998) bem como Wetherell e Edley (1999) entendem que o conceito de hegemonia masculina falha na tentativa de especificação de quem se encontra, de facto, em conformidade, com o mesmo (Connel e Messerschmidt, 2005).

A terceira crítica à abordagem de Connell à hegemonia masculina, assenta no *problema da objetificação* e é apresentada por Holter (1997, 2003) que defende que o conceito em questão retrata o poder masculino como proveniente da experiência direta das mulheres, em vez de o fazer à luz da base estrutural da subordinação das mesmas – o patriarcado. Collier (1998) acrescenta ainda que o conceito de hegemonia masculina peca, uma vez mais, ao excluir a ideia de que os homens podem exercer comportamentos positivos em sociedade (Connel e Messerschmidt, 2005) e insinuando a masculinidade como algo inerentemente negativo.

A quarta e penúltima crítica tem como principal assunto o *sujeito masculino*. Wetherell e Edley (1999) argumentam que a hegemonia masculina não pode, em momento algum, ser entendida como uma estrutura de caráter estabelecida em qualquer grupo de homens, mas que as normas a ela inerentes devem ser percebidas como possíveis de serem adotadas pelos homens sempre que desejável. Neste sentido, a masculinidade não representa um tipo de homem em específico, mas sim uma forma de o homem se posicionar perante certas narrativas (Connel e Messerschmidt, 2005).

Whitehead (2002) por outro lado, defende que o conceito de hegemonia masculina se debruça apenas sobre a estrutura, tornando o sujeito da ação invisível. Para o crítico, o conceito falha ao especificar como e de que maneira o homem heterossexual gera e torna legítimo o domínio sobre as mulheres e outros homens, fazendo-o de uma posição de inferioridade social (Connel e Messerschmidt, 2005).

Por fim, a última crítica a este conceito tem por base o *padrão das relações de género*. Em teorias sociais de género existe sempre uma tendência para o funcionalismo, isto é, para entender as relações entre géneros como um sistema autossuficiente e de reprodução autónoma, com foco na contribuição de cada uma das partes para atingir o todo. Contudo, o domínio do homem e a consequente subordinação da mulher não constituem um sistema funcionalista, mas sim um processo histórico. Neste sentido, Demetriou (2001) identifica duas formas de hegemonia: externa e interna. A hegemonia externa refere-se à institucionalização do domínio do homem sobre a mulher, e a interna diz respeito à ascendência social de um grupo específico de homens sobre todos os restantes. O crítico afirma que a relação entre estas duas formas de hegemonia não é suficientemente clara no conceito original (Connell e Messerschmidt, 2005).

Apesar da diversidade e pertinência das críticas dirigidas ao conceito de hegemonia masculina, este continua a oferecer um quadro teórico robusto para compreender como determinadas expressões de masculinidade se institucionalizam como normativas e desejáveis, marginalizando outras formas de identidade de género. A sua utilidade reside menos na sua capacidade de descrever todos os contextos, e mais no potencial para revelar mecanismos de dominação simbólica e exclusão relacional. No contexto desta dissertação, torna-se particularmente relevante refletir sobre a forma como *Poor Things* encena — e simultaneamente satiriza — figuras masculinas hegemónicas, como o médico-cientista ou o advogado hedonista, e como *Women Talking* recusa explicitamente a presença ativa de figuras masculinas de autoridade, optando por recentrar a narrativa na deliberação feminina. Esta abordagem oferece um contributo valioso para o debate em torno da reconfiguração do poder de género no cinema contemporâneo.

Estas dinâmicas de poder simbólico e normativo impõem desafios específicos à análise fílmica, exigindo abordagens metodológicas sensíveis às questões de género, como será explorado na secção seguinte.

2.5. Abordagens Metodológicas para a Análise de Género no Cinema

A análise das representações de género no cinema requer, para além de um sólido enquadramento teórico, uma compreensão crítica das abordagens metodológicas que têm vindo a ser desenvolvidas neste campo. Por essa razão, justifica-se a inclusão desta secção na presente revisão da literatura, não apenas para mapear os instrumentos analíticos utilizados por outros estudos, mas também para situar a abordagem adotada nesta dissertação num campo de práticas metodológicas consolidadas. Compreender como o género tem sido operacionalizado na investigação fílmica permite avaliar a adequação e os limites das ferramentas analíticas aplicadas, bem como sustentar as escolhas que serão detalhadas no capítulo metodológico seguinte, onde será apresentada a abordagem específica desta dissertação.

Tradicionalmente, as representações femininas têm sido moldadas segundo papéis estereotipados, estando, em todos eles, confinadas à subordinação perante a narrativa do personagem masculino (O´Neil, 2016).

Assim, uma vez que o cinema funciona, frequentemente, como reflexo das sociedades e das normas nelas existentes, é crucial procurar compreender como as representações audiovisuais moldam as perceções sociais, reforçam desigualdades e influenciam a construção de identidades de género.

Para Jacques Aumont e Michel Marie (2007) a análise de filmes procura informar, avaliar e promover os filmes analisados (Cunha e Gomes, 2022). Realizar uma análise de um filme à luz de teorias feministas, por sua vez, pressupõe uma exposição clara da maneira como as personagens femininas são posicionadas no guião, tendo em conta as narrativas e interações textuais, que envolvem a colaboração entre os produtores do filme e os espetadores do mesmo, constituindo a definição patriarcal de feminilidade (Mulvey, 1975).

De forma a atribuir credibilidade à sua preocupação com as questões da desigualdade de género e representatividade da mulher, o feminismo necessita de as quantificar. Neste sentido, têm-se iniciado algumas pesquisas quantitativas que procuram abordar a representação da mulher no cinema, em particular, e nos *media*, de um modo geral.

O *Geena Davis Institute on Gender in Media* tem vindo a realizar pesquisas neste campo, em filmes de Hollywood, por mais de vinte anos. Este instituto é responsável pela criação do *Geena Davis Inclusion Quotient (GD-IQ),* um software que analisa áudio e vídeo, utilizado para medir o tempo de ecrã, bem como o número de falas das personagens femininas, em comparação com as personagens masculinas. Esta ferramenta de inteligência artificial revela-se altamente eficaz na quantificação de desigualdades e estereótipos de género, na medida em que fornece evidências sólidas e estatísticas indiscutíveis da presença dos mesmos em filmes de Hollywood (Geena Davis Institute on Gender in Media, 2016).

Os testes de género, amplamente difundidos nos *media*, ainda que possuam pouca evidência científica, constituem outra forma de avaliar as desigualdades e estereótipos de género presentes na indústria cinematográfica. É através destes que o público em geral tem a oportunidade de participar na discussão da desigualdade de género e das relações de poder, assim como do arco de desenvolvimento das personagens e da narrativa, no âmbito da representação da mulher no cinema (Fogel e Criscione, 2020).

O Teste de Bechdel, por exemplo, compreende três simples critérios que pretendem determinar, de forma objetiva, a representação da mulher, bem como identificar se o papel da mesma pode existir de forma independente do papel homem (Fogel e Criscione, 2020). Para passar neste teste, o filme em análise deve (i) apresentar pelo menos duas mulheres com nomes, e estas (ii) devem dialogar entre si, sendo que (iii) o homem não pode ser constituir o principal assunto da conversa (Sutherland e Feltey, 2016).

O teste em questão é indicativo da importância do poder da personagem feminina para a avaliação do género em conteúdo cinematográfico, na medida em que a presença de personagens femininas marcantes reforça o papel central das mesmas em relação às restantes. Personagens femininas com papéis menos relevantes, por outro lado, enfatizam a ideia das mulheres como meros adereços no desenvolvimento da personagem principal masculina. Ao passar neste teste, considera-se que o filme em análise possui uma distribuição equitativa de papéis de género, com suficiente representação feminina (Fogel e Criscione, 2020).

Em alternativa, e com o intuito de complementar o Teste de Bechdel, ao qual foram apontadas algumas falhas, surge o Teste de Mako Mori, desenvolvido inicialmente na rede social *Tumblr*, em 2013. Este teste procura retificar o primeiro ao enfatizar o arco de desenvolvimento da personagem feminina. Para passar, é necessário que o filme (i) contenha pelo menos uma personagem feminina que (ii) detenha o seu próprio arco narrativo, e que este (iii) não sirva de apoio à história de uma personagem masculina (Kik, 2019).

Deste modo, quanto mais próximos forem o arco de desenvolvimento da personagem feminina e o arco da narrativa, mais significativo é o poder da personagem e, consequentemente, maior será a contribuição do filme para a representação cinematográfica da mulher (Kik, 2019).

Reflexão Final sobre os Enquadramentos Teóricos

Em síntese, este capítulo procurou delinear os principais enquadramentos teóricos que sustentam a análise das representações de género no cinema. A clarificação dos conceitos de sexo, género e estereótipos forneceu uma base para compreender a persistência de modelos normativos na cultura visual. A partir daí, exploraram-se as formas específicas como o cinema participa na reprodução dessas normas, nomeadamente através da aniquilação simbólica, da interseccionalidade e da hegemonia masculina, bem como dos mecanismos de visibilidade e silenciamento que estruturam as narrativas audiovisuais. Por fim, apresentou-se um panorama das abordagens metodológicas desenvolvidas para investigar estas questões, situando a presente dissertação num campo crítico e consolidado de estudos de género aplicados ao cinema. No capítulo seguinte, serão detalhados os procedimentos metodológicos adotados para analisar os filmes *Women Talking* e *Poor Things*, com o intuito de avaliar de que modo estes reforçam ou desafiam os estereótipos de género no contexto cinematográfico contemporâneo.

CAPÍTULO 3

Metodologia

Para analisar e compreender como são representadas as mulheres no cinema contemporâneo, e de que forma essa representação contribui para perpetuar ou desafiar estereótipos de género, foi adotada uma metodologia de análise de conteúdo, definida como

> um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos, sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens (Bardin, 2016, p.48).

Trata-se, portanto, de uma análise de conteúdo qualitativa, com suporte quantitativo descritivo, cuja função é complementar a interpretação dos dados através da quantificação de ocorrências observadas nas categorias definidas. Esta abordagem visa captar os significados e enquadramentos simbólicos das representações de género, sem perder de vista padrões de frequência relevantes para a análise comparativa.

A opção por uma abordagem qualitativa à análise de conteúdo justifica-se pela natureza simbólica e interpretativa dos objetos em estudo – neste caso, filmes de ficção que constroem sentidos através de narrativas visuais, sonoras e discursivas. Ao contrário das metodologias quantitativas que se concentram na frequência de ocorrências, a análise qualitativa permite captar os significados implícitos, as nuances ideológicas e os enquadramentos culturais que sustentam a representação das personagens femininas. Trata-se, portanto, de um método adequado à compreensão da forma como o cinema participa na produção e reprodução de estereótipos de género, não apenas pela sua presença, mas também pelo contexto e pelas articulações narrativas em que se inserem.

Nesta análise, seguiu-se o modelo elaborado por O´Neil (2016), cujo principal objetivo era determinar como as mulheres eram retratadas em *trailers* de filmes, através da análise da representação, sexualização, papéis de género e violência presentes nos mesmos. Importa ressalvar que a grelha de análise utilizada pela autora foi alvo de adaptações tendo em conta os objetivos da presente análise. Deste modo, por não ser alvo de análise na pesquisa em questão, excluiu-se a coluna *Descriptives* que incluía informação sobre a faixa etária das personagens analisadas, bem como o género de cada um dos filmes cujos trailers foram analisados.

Importa ainda referir que, tendo em conta os objetivos da investigação e a natureza dos objetos em análise, não se considerou necessária a realização de pré-testes ou a aplicação de técnicas de triangulação metodológica, sendo a codificação desenvolvida com base na observação sistemática das categorias previamente definidas.

3.1. Categorias de Codificação

3.1.1. Frequência de Representação

Na visão de Laura Mulvey (1975) as mulheres começam por surgir no cinema como subordinadas dos homens, tendencialmente representadas como secundárias na narrativa do filme. Contudo, tem-se assistido a uma evolução da representação da mulher no cinema, reflexo de mudanças ao nível político, cultural e social, que prometem desafiar as normas e as desigualdades associadas aos géneros (Paliwal, 2024).

Assim, este critério tem como principal objetivo a contabilização da frequência com que as personagens masculinas e femininas são representadas nos filmes em análise. Para tal observou-se o número de mulheres e homens presentes nos grandes ecrãs, ao mesmo tempo que se contabilizou o tempo em que lá se encontram.

Na sua pesquisa, O´Neil (2016) considerou que as personagens, tanto masculinas como femininas, constantes, por menos de dez segundos, nos *trailers* visualizados, eram consideradas como pouco relevantes no filme, afirmando que

> uma vez que os trailers têm, de um modo geral, cerca de dois minutos e meio, uma pessoa apresentada por menos de dez segundos, pode não deter um papel de importância no filme ou constituir apenas uma personagem de fundo, (p.43).

Deste modo, e uma vez que o objeto de análise são filmes com cerca de duas horas, para esta pesquisa apenas foram consideradas as personagens que constassem nos mesmos por, pelo menos, dez minutos. Este critério pretende excluir as personagens que não sejam principais nos filmes escolhidos, não por estas não serem importantes, mas por facilitar a análise dos mesmos, tendo em conta os objetivos definidos inicialmente.

Para tal, recorrendo a um cronómetro, contabilizou-se, em minutos, o tempo que as personagens femininas e masculinas, cumpridoras dos critérios estabelecidos, apareceram no ecrã, arredondando-o ao minuto mais próximo. Depois, utilizando o mesmo método, foi também contabilizado o número de homens e mulheres, cumpridores do critério de dez minutos mínimos de tempo de ecrã, que detinham falas. Entenda-se por personagem com falas alguém que "profere uma ou mais palavras discerníveis e evidentes (em qualquer língua) no ecrã" (Smith et al., 2016, p.21).

3.1.2. Sexualização

A presença da mulher na narrativa dos filmes constitui um elemento indispensável, porém, a mulher em si não apresenta qualquer valor. Esta surge apenas com o intuito de ser contemplada, ao mesmo tempo que remete para o objeto de desejo e fantasias masculinas, reforçando, uma vez mais, o estereótipo de homem ativo *versus* mulher passiva (Mulvey, 1975).

De modo a compreender se as personagens femininas são alvo de sexualização nos filmes em análise, importa observar o vestuário que lhes foi atribuído, avaliando se este pode ser considerado sexualmente revelador ou provocador, isto é,

> qualquer vestuário utilizado com o objetivo de melhorar, exagerar, chamar à atenção para, ou acentuar as curvas ou ângulos de qualquer parte do corpo (desde o pescoço até acima do joelho), e que, através do design, despertaria o interesse fisicamente íntimo de outros (Downs e Smith, 2010, p.725).

Esta categoria foi avaliada através da contagem do número de vezes em que as personagens surgem nos filmes com vestuário revelador, consoante a definição apresentada. Por cada figurino cumpridor dos requisitos dispostos anteriormente, foi contabilizada uma aparição sexualizada. Momentos de nudez das personagens foram também contabilizados como uma aparição sexualizada. Neste âmbito, importa ainda considerar o contexto em que as personagens se inserem, uma vez que as noções de vestuário revelador podem variar consoante a época e a cultura retratadas, por exemplo.

Ainda nesta categoria, analisaram-se possíveis comportamentos sexualmente sugestivos, consoante estes fossem fracos ou fortes. Segundo a autora, comportamentos sexualmente sugestivos fracos consistem em beijos, e olhares e comportamentos sedutores, tais como tocar no cabelo de maneira sugestiva, por exemplo (O´Neil, 2016).

Comportamentos sexualmente sugestivos fortes, por outro lado, incluem o "toque sugestivo de áreas erógenas do corpo e relações sexuais implícitas" (O´Neil, 2016, p.45).

Deste modo, para efeitos da análise dos filmes, se uma mulher leva a cabo vários comportamentos sexualmente sugestivos na mesma cena, estes são contabilizados apenas uma vez, a menos que a sua intensidade se altere. Se forem várias as mulheres a adotar comportamentos sexualmente sugestivos na mesma cena, estes são contabilizados uma vez cada.

3.1.3. Caraterísticas dos Papéis de Género

Enquanto as mulheres aparecem, de forma repetitiva, associadas a papéis de preocupação com as relações sociais, os homens surgem como detentores da capacidade para agir, de confiança e autoafirmação (Álvares, 2019).

As personagens femininas são, estereotipicamente, representadas como românticas, sensíveis, gentis, faladoras, domésticas e sociáveis (Álvares, 2019; Gilpatric, 2010). As masculinas, por outro lado, são frequentemente percecionadas como independentes, dedicadas, aventureiras, confiantes, ambiciosas e, de um modo geral, detentoras da ação (Álvares, 2019; Gilpatric, 2010). Atualmente, verifica-se uma diminuição da frequência da representação estereotipada do papel social da mulher, atribuindo-lhe caraterísticas tipicamente masculinas com maior regularidade (Álvares, 2019).

Para o efeito pretendido, observaram-se e contabilizaram-se os momentos em que as personagens femininas foram apresentadas como portadoras de caraterísticas tipicamente femininas, mas também de caraterísticas tipicamente masculinas.

Os traços masculinos tidos em consideração aquando da análise foram "ambicioso, aventureiro, assertivo, atlético, gabarola, descarado, autoritário, competitivo, confiante, corajoso, egoísta, independente, forte e sem emoções" (O´Neil, 2016, p.46), mas também agressivo, racional e inteligente. Os traços femininos, por sua vez, incluíram "carinhosa, que pede desculpa, vaidosa, que pede ajuda/assistência, empática, atenciosa, emocional, medrosa, útil, humilde, maternal, passiva, sensível, submissa, faladora e fraca" (O´Neil, 2016, p.47).

Assim, sempre que uma mulher "fosse mencionada como possuidora de uma certa caraterística ou…exibisse a caraterística no seu comportamento" (England et al., 2011, p.558), contabilizou-se um exemplo dessa caraterística. Cada caraterística apenas foi contabilizada uma vez, quer tenha sido exibida somente por uma personagem ou por várias.

3.1.4. Violência

A violência é, geralmente, compreendida como tipicamente masculina, pelo que, quando as personagens femininas incorrem em violência, muitas vezes adotam traços masculinos. Contudo, alguns estudos indicam que a violência também pode assumir uma forma feminina (Gilpatric, 2010).

Neste tópico, foram avaliados os vários tipos de violência constantes nos filmes em análise, com foco na personagem que perpetua a violência, mas também na sua vítima. Segundo McArthur et al. (2000), a violência pode ser agrupada em três categorias distintas: mínima, moderada e letal. De acordo com o autor, violência mínima envolve "esbofetear, empurrar, drogar com substância não-letal, e perseguir sem o envolvimento de armas" (McArthur et al., 2000, p.131). No que à violência moderada diz respeito, esta consiste em "agressão com uma arma ou um punho fechado, embora carente de força suficiente para ser mortal" (McArthur et al., 2000, p.131). Por último, a violência letal é considerada "mortal ou potencialmente ameaçadora da vida, geralmente, ainda que nem sempre, alcançada com uma arma" (McArthur et al., 2000, p.131).

Para efeitos de análise deste tópico, foram contabilizados todos os tipos de violência presentes nos filmes, desde que pelos menos uma das personagens envolvidas na agressão, fosse ela agressora ou vítima, cumprisse o critério de dez minutos mínimos de tempo de ecrã.

Ao contrário dos *trailers* analisados por O´Neil (2016) os filmes, por serem de longa duração, permitem uma compreensão mais aprofundada da violência implícita, pelo que, na pesquisa em questão, também a mesma foi tida em conta. Mesmo que não fosse visível, sempre que uma personagem afirmasse ter sido vítima de outra, ou houvesse algum indício de violência, esta era contabilizada.

Se a mesma personagem é observada a agredir uma pessoa e, de seguida, agride outra, a agressão é contabilizada duas vezes. Não podendo ambos ser identificados (o/a agressor/a e a vítima), descarta-se aquele que não é observado e contabiliza-se o que é.

3.2. Procedimentos de Codificação e Limitações Metodológicas

Ambos os filmes foram visualizados repetidamente até que todas as categorias tivessem sido devidamente analisadas e os dados codificados com clareza e coerência. A codificação foi realizada manualmente, sem recurso a software de anotação, o que implicou um registo contínuo das ocorrências por via descritiva. Este procedimento foi executado por uma única codificadora, não tendo havido validação intercodificador. Esta limitação, embora comum em estudos exploratórios com recursos limitados, deve ser reconhecida, pois pode introduzir um viés interpretativo e reduzir a fiabilidade da codificação. No entanto, o rigor na repetição da visualização e a fidelidade aos critérios previamente estabelecidos procuraram mitigar esses constrangimentos.

Para além destas questões, importa reconhecer outras limitações metodológicas relevantes. Em primeiro lugar, a amostra reduzida, composta por apenas dois filmes, não permite generalizações sobre as representações de género no cinema contemporâneo, funcionando antes como um estudo de caso exploratório. Em segundo lugar, a ausência de triangulação metodológica – nomeadamente através da combinação de diferentes fontes de dados ou técnicas complementares (como entrevistas, análise crítica comparativa ou grupos focais) – limita a robustez interpretativa dos resultados. Estas restrições não comprometem a validade da análise realizada, mas exigem uma leitura crítica e situada, reforçando a necessidade de investigações futuras com maior diversidade metodológica e escopo analítico.

CAPÍTULO 4

Resultados

O presente capítulo apresenta os principais resultados da análise de conteúdo realizada sobre os filmes *Women Talking* e *Poor Things*, com o objetivo de compreender de que forma as suas representações femininas contribuem para a perpetuação ou desconstrução de estereótipos de género no cinema contemporâneo. A investigação assentou em quatro categorias analíticas — frequência de representação, sexualização, características dos papéis de género e violência — previamente definidas com base no modelo proposto por O'Neil (2016) e adaptadas aos objetivos da dissertação. A análise centrou-se nas personagens com tempo de ecrã igual ou superior a dez minutos, critério que visou garantir a relevância narrativa das figuras analisadas. Os dados apresentados a seguir resultam da codificação manual e sistemática dos filmes, com base nas categorias enunciadas, e estruturam-se de forma a permitir uma leitura comparativa entre as duas obras em estudo.

Para além de descrever os dados recolhidos, esta secção procura já identificar tendências significativas que sugerem modos distintos de representação de género nos dois filmes analisados. A centralidade das personagens femininas, a ausência ou presença de sexualização, o grau de conformidade com papéis estereotipados e as formas de violência representadas permitem antever posicionamentos ideológicos divergentes relativamente às normas patriarcais. Embora a análise interpretativa mais aprofundada seja reservada ao capítulo seguinte, os resultados apontam desde já para uma tensão entre subversão e reiteração de estereótipos, com *Women Talking* a evidenciar uma abordagem mais explícita de resistência através da deliberação e ação coletiva das suas personagens femininas e *Poor Things* a explorar a emancipação através da reinvenção do corpo e da sexualidade.

4.1. Frequência de Representação

Observando o tempo de ecrã para as personagens femininas, verificou-se um total de setenta e cinco minutos no filme *Women Talking*, enquanto no filme *Poor Things*, se obteve um total de noventa e um minutos. Por oposição, o tempo de ecrã das personagens masculinas totalizou dezoito minutos em *Women Talking* e cinquenta e quatro minutos em *Poor Things* (Anexo A).

Ao analisar o número de personagens presentes nos filmes, cumpridoras do critério mínimo de dez minutos de tempo de ecrã, verificou-se um maior número de personagens femininas no filme *Women Talking* do que no filme *Poor Things*, sendo eles oito e um, respetivamente. Quanto ao número de personagens masculinas, observou-se o oposto. Existem mais personagens masculinas no filme *Poor Things* (três), do que no filme *Women Talking* (uma) (Anexo B).

As personagens cumpridoras do critério mínimo de dez minutos de tempo de ecrã foram ainda analisadas de forma a perceber se detinham falas. Os valores obtidos levam a crer que todas as personagens cumpridoras do critério de tempo de ecrã mínimo de dez minutos detinham falas (Anexo C).

Contudo, em ambos os filmes, foi ainda possível verificar a existência de mais personagens com falas do que apenas aquelas cumpridoras do critério de análise estabelecido. Em *Women Talking*, mais uma personagem masculina possuía falas, no entanto, o tempo em que esta esteve presente no ecrã foi muito inferior aos dez minutos estipulados, pelo que não foi tida em consideração na presente análise. No mesmo filme, observaram-se também mais três personagens femininas com falas. Estas, ao contrário da personagem masculina mencionada anteriormente, aparecem no ecrã em mais do que um momento apenas, contudo, o seu tempo de ecrã também não cumpriu o requisito estipulado e, como tal, também não foram consideradas para a análise.

Em *Poor Things*, puderam observar-se mais duas personagens masculinas com falas, e mais cinco femininas. À semelhança do sucedido em *Women Talking*, também estas não foram alvo de análise nesta pesquisa, uma vez que, apesar de se verificar a sua presença no ecrã em vários momentos, as mesmas não foram cumpridoras do critério de análise estabelecido.

4.2. Sexualização

Ao proceder à análise do número de aparições das personagens femininas com vestuário sexualmente revelador/provocador obtiveram-se os seguintes resultados: apesar deste conter um número significativamente superior de personagens femininas, no filme *Women Talking* verificaram-se zero utilizações de vestuário sexualmente revelador/provocador; já no filme *Poor Things*, a única personagem feminina analisada para efeitos desta categoria, aparece no ecrã com vestuário sexualmente revelador/provocador um total de dez vezes (Anexo D).

Observando, de seguida, o número de comportamentos sexualmente sugestivos leves das personagens femininas de cada um dos filmes, verificou-se, à semelhança do sucedido na categoria anterior, uma ausência dos mesmos no filme *Women Talking*. No filme *Poor Things*, por sua vez, observaram-se quatro exemplos de comportamentos sexualmente sugestivos leves, desempenhados pela personagem feminina, e principal, do mesmo (Anexo E).

Quanto aos comportamentos sexualmente sugestivos fortes, pôde observar-se que estes constituem a maioria dos comportamentos sexualmente sugestivos, tendo sido a sua totalidade (dez), observada no filme *Poor Things*. Novamente, este tipo de comportamentos não se verificou no filme *Women Talking* (Anexo F).

4.3. Caraterísticas dos Papéis de Género

Quanto às caraterísticas dos papéis de género, é sabido que existem umas que se associam mais aos homens do que às mulheres e vice-versa.

Ao realizar a análise deste tópico observou-se que os comportamentos, mais frequentemente tidos como femininos, os ditos comportamentos estereotipados, ocorreram em ambos os filmes, no entanto, a sua aparição foi superior no filme *Women Talking*, com nove exemplos dos mesmos. No filme *Poor Things*, por sua vez, verificaram-se apenas três exemplos deste tipo de comportamentos (Anexo G).

Os comportamentos não estereotipados, por outro lado, consistem na adoção de comportamentos tipicamente femininos pelos homens, ou o contrário. Assim, após a análise desta categoria, foi possível perceber que as personagens femininas dos dois filmes adotaram, em diversos momentos, comportamentos tidos como tipicamente masculinos, tendo estes sido superiores aos tipicamente femininos adotados pelas mesmas personagens.

Em *Women Talking*, as personagens femininas desempenharam comportamentos tipicamente masculinos um total de onze vezes, enquanto em *Poor Things* se verificou a adoção dos mesmos por sete vezes (Anexo H).

Apesar de não ser este o intuito principal da presente pesquisa, observou-se também o comportamento das personagens masculinas, permitindo perceber que também estas adotaram tanto comportamentos tipicamente masculinos, como tipicamente femininos.

Nesta categoria, analisando os comportamentos estereotipados masculinos, constatou-se que, em *Women Talking*, a única personagem masculina cumpridora do critério mínimo de dez minutos de tempo de ecrã, adotou este tipo de comportamentos por duas vezes. Em *Poor Things*, a sua totalidade foi seis vezes (Anexo I).

À semelhança das personagens femininas, que adotaram comportamentos masculinos, também as masculinas adotaram comportamentos femininos. Nesta categoria, observou-se a repetição de comportamentos tipicamente femininos pelos homens representados nos filmes um total de oito vezes, em *Women Talking*, e apenas uma vez em *Poor Things* (Anexo J).

4.4. Violência

Neste âmbito, analisou-se o número de vezes em que as personagens femininas surgiram no ecrã, em ambos os filmes, sendo vítimas de violência de nível mínimo. Os resultados obtidos revelam que as mulheres foram, mais frequentemente, vítimas deste tipo de violência no filme *Poor Things* do que em *Women Talking*, tendo-se verificado quatro e uma aparições do mesmo, respetivamente (Anexo K).

Quanto às personagens femininas vítimas de violência de nível moderado, verificou-se o oposto. As mulheres surgiram como vítimas deste tipo de violência com maior frequência no filme *Women Talking*, do que em *Poor Things*. Os valores obtidos foram cinco e uma aparições, respetivamente (Anexo L). Nenhum dos filmes em análise registou aparições de personagens femininas sendo vítimas de violência letal (Anexo M).

Importa ainda mencionar que a presente pesquisa teve também em conta a violência implícita, pelo que, mesmo não sendo observável, se uma personagem afirmasse ter sido vítima de violência de qualquer tipo, por parte de outra, ou apenas se verificassem indícios do sucedido, a situação seria considerada. Assim, no filme *Women Talking*, foi possível compreender que todas as mulheres nele representadas, sem exceção, foram vítimas de violência de vários níveis por parte dos homens, uma vez que, em vários momentos se puderam observar diversas personagens femininas a referir e/ou relembrar os casos de violência sofridos por todas. Em *Poor Things* não se verificaram situações de violência implícita.

Analisando os filmes em questão à luz das personagens femininas como agressoras, em contexto de violência mínima, foi possível observar um número significativamente superior de ocorrências no filme *Poor Things* (quatro). *Women Talking* apresenta apenas uma aparição de uma personagem feminina sendo agressora, pelo menos no que ao nível mínimo diz respeito (Anexo N).

No filme *Poor Things*, registaram-se, mais uma vez, mais ocorrências de personagens femininas como agressoras, desta vez de violência de nível moderado. Enquanto este filme retrata cinco aparições, o filme *Women Talking* retrata apenas uma (Anexo O).

Mais uma vez, nenhum dos filmes em análise registou aparições de personagens femininas sendo agressoras em contexto de violência letal (Anexo P).

Os homens, por sua vez, também são retratados nos filmes em análise como vítimas de violência. Quanto a níveis mínimos de violência, estes são mais frequentemente vítimas no filme *Poor Things*, com três aparições, do que em *Women Talking* com apenas uma (Anexo Q).

Para efeitos de análise de personagens masculinas como vítimas de violência de nível moderado, observaram-se resultados idênticos para os dois filmes. Tanto em *Women Talking* como em *Poor Things*, os homens apenas são retratados como vítimas deste tipo de violência uma única vez (Anexo R).

À semelhança do observado na análise das personagens masculinas como vítimas de violência mínima, também a nível da violência letal se verificou maior frequência no filme *Poor Things* do que em *Women Talking*, uma vez que se registou uma ocorrência no primeiro e ausência de ocorrências no segundo (Anexo S).

Como se revelou recorrente, verificaram-se mais aparições de homens como agressores, em contexto de violência mínima, no filme *Poor Things* do que no filme *Women Talking*, sendo os valores obtidos quatro e um, respetivamente (Anexo T). Por oposição aos resultados obtidos no tópico imediatamente anterior, verificou-se um maior número de aparições de personagens masculinas como agressoras, em contexto de violência moderada, no filme *Women Talking*, que em *Poor Things*, tendo sido observadas quatro ocorrências no primeiro e nenhuma no segundo (Anexo U).

O número de aparições de homens agressores, neste caso de violência letal, volta a ser superior no caso do filme *Poor Things*, registando-se uma ocorrência. Apesar de mínimo, este valor foi superior ao observado no filme *Women Talking*, onde não se resgistaram quaisquer ocorrências (Anexo V).

CAPÍTULO 5

Discussão

A frequência de representação e a sexualização das personagens femininas, assim como as caraterísticas dos papéis de género e a violência, perpetuada tanto pelas mulheres como contra elas, foram abordadas nesta análise com o intuito principal de compreender como é representada a mulher no cinema contemporâneo, e de que modo essa representação permite desafiar possíveis estereótipos de género existentes ou, por outro lado, compactuar com os mesmos.

Pesquisas anteriores várias, indicam a mulher como marginalizada e ausente na indústria cinematográfica, hipersexualizada e constantemente alvo do olhar masculino, frequentemente associada a papéis sociais tidos como inferiores em relação aos do homem, e como vítima de violência de género nos *media* (Álvares, 2019; Broverman, 1972; Calderon-Sandoval e Jansson, 2022; Dowd et al., 2023; Gulic, 2017; Montiel, 2015; Sutherland e Feltey, 2016; Valderrama-Burgos, 2021). A pesquisa em questão revela-se de extrema importância, na medida em que aborda a influência da indústria cinematográfica sobre as perceções de masculinidade e feminilidade, identificando desigualdades existentes e promovendo narrativas e representações mais realistas e inclusivas.

5.1. Frequência de Representação

No que ao tempo de ecrã diz respeito, verificou-se, em ambos os filmes, uma predominância das personagens femininas – resultado que está em consonância com o objetivo declarado de recentrar a narrativa na experiência feminina, contrastando com o menor tempo de ecrã detido pelas personagens masculinas.

Em relação ao número de personagens, *Women Talking* apresenta maior frequência de personagens femininas (oito), existindo apenas uma personagem masculina, cumpridora do critério mínimo de dez minutos de tempo de ecrã e, por isso, relevante para a análise em questão. Por se tratar de um filme centrado na experiência feminina e no debate de um coletivo de mulheres sobre temáticas como a opressão e a autonomia, leva, naturalmente, a uma maior presença de personagens femininas no ecrã.

Em *Poor Things*, por outro lado, existe uma presença mais significativa de personagens masculinas. No entanto, tal não significa que a personagem feminina seja menos importante que as masculinas, nem volta o foco do filme para os homens. Pelo contrário, essa única personagem feminina domina toda a narrativa do filme, como se comprova pelo tempo de ecrã significativamente superior ao das personagens masculinas. Toda a história é construída em torno da evolução dessa personagem, enquanto as personagens masculinas surgem como secundárias, contribuindo apenas para o desenvolvimento da protagonista.

Pesquisas anteriores afirmam que, para avaliar o papel das personagens femininas em conteúdos cinematográficos, é necessário, em primeiro lugar, avaliar a força narrativa das mesmas – o que torna particularmente relevante o resultado aqui encontrado. A presença de personagens femininas fortes é indicativa de um filme em que a mulher desempenha um papel central na rede de personagens, enquanto papéis considerados mais fracos, isto é, secundários, tendem a funcionar apenas como adereços para o desenvolvimento da personagem principal: a masculina (Fogel e Criscione, 2020).

Ao retratar o oposto do mencionado por estes autores, o filme procura desafiar a representação estereotipada da mulher no cinema, na tentativa de incentivar uma reconfiguração das dinâmicas tradicionais de género e a valorização de protagonistas femininos complexos e emancipatórios.

Na categoria das personagens com falas, os resultados revelam que, em ambos os filmes, todas as personagens cumpridoras do critério de tempo de ecrã mínimo detêm falas, reforçando o seu papel ativo na narrativa.

Por não se observar uma total exclusão da mulher ou a sua representação como inferior, os filmes em análise podem vir a contribuir para a ideia de que o cinema caminha, atualmente, no sentido da igualdade de género, e funcionar como catalisadores para a criação de mais obras com a mesma abordagem. A oferta de personagens femininas protagonistas com complexidade e autonomia, revela a possibilidade de construção de histórias centradas em mulheres que não evidenciem a tradicional objetificação e subordinação.

Tal como definida por Crenshaw (1988) a interseccionalidade auxilia na compreensão do domínio masculino sobre as mulheres, e da forma como certos tipos de subordinação as colocam em situações de opressão social, racismo e patriarcado (Cunha e Gomes, 2022). Este enquadramento revela-se consistente com os resultados encontrados, especialmente no modo como ambos os filmes articulam múltiplas formas de subordinação nas experiências femininas, refletindo os princípios da interseccionalidade e evidenciando como género, classe, corpo, literacia ou pertença comunitária se cruzam na construção dessas experiências. Em *Women Talking*, combinam-se o género, o analfabetismo, o isolamento comunitário e o controlo religioso, com o intuito de restringir a liberdade das personagens femininas, revelando uma opressão que vai para além do género isolado. Em *Poor Things*, por outro lado, existe uma presença mais significativa de personagens masculinas; sublinhe-se, no entanto, que a centralidade narrativa permanece com a protagonista feminina, cujas experiências se articulam com questões de género, classe, corpo, desejo e condições físicas e mentais.

Ademais, os filmes em análise permanecem ancorados a uma perspetiva de feminilidade branca, ocidental e normativa, o que, apesar destes poderem contribuir para a desconstrução de estereótipos de género existentes, vem alertar para a necessidade de uma representação mais ampla e inclusiva da pluralidade de ser mulher.

Síntese

A análise da frequência de representação revela que ambos os filmes desafiam, à sua maneira, a lógica tradicional da marginalização feminina no cinema, contribuindo para a valorização de personagens femininas complexas e abrindo espaço para narrativas centradas na experiência da mulher – embora ainda ancoradas numa perspetiva normativamente branca e ocidental.

5.2. Sexualização

Pesquisas anteriores, revelam a mulher como um mero objeto erótico tanto para as personagens presentes na narrativa, como para os espetadores em frente aos grandes ecrãs. Diversos autores argumentam que a sua presença é indispensável, contudo esta constitui apenas um elemento secundário, não detendo em si qualquer valor, nem outro objetivo para além da satisfação de fantasias e da contribuição para o desenvolvimento da narrativa das personagens masculinas (Cooper, 2000; Cunha e Gomes, 2022; Dowd et al., 2023; Gulic, 2017; Mulvey, 1975; Valderrama-Burgos, 2021).

Em *Women Talking*, não se observaram quaisquer aparições de vestuário sexualmente revelador/provocador, enquanto que, em *Poor Things*, a única personagem feminina analisada, aparece no ecrã a utilizar este tipo de vestuário em dez momentos diferentes. Esta discrepância, deve-se ao facto de os filmes em questão serem portadores de intenções e atmosferas diferentes.

No primeiro filme, as mulheres vivem num ambiente conservador e opressor, onde a sexualização feminina não tem lugar. O segundo, explora a descoberta da identidade e liberdade (também ela sexual), da protagonista, pelo que esta é, com frequência, observada a envergar figurinos mais reveladores.

Quanto a comportamentos sexualmente sugestivos, tanto os leves como os fortes foram observados, na sua totalidade, no filme *Poor Things*, não se verificando, mais uma vez, a sua expressão em *Women Talking*.

Poor Things apresenta uma protagonista que explora abertamente a sua sexualidade, como parte do seu crescimento e libertação das estruturas patriarcais que a rodeiam. Assim, os comportamentos sexualmente sugestivos da personagem não refletem a objetificação da mesma, mas constituem elementos cruciais da sua narrativa emancipatória. *Women Talking*, pelas razões já referidas, opta por não retratar a sexualidade feminina. Procura, por outro lado, reforçar a seriedade do assunto discutido ao longo de todo o filme, recusando tornar as personagens femininas num alvo do olhar masculino.

Tanto *Women Talking* como *Poor Things* vêm contrapor as teorias defendidas anteriormente pelos mais variados autores, afastando-se da lógica clássica da sexualização e objetificação femininas no cinema. No primeiro filme, as personagens femininas, por não serem apresentadas com vestuário revelador, nem estarem envolvidas em comportamentos sexualmente sugestivos, voltando a atenção do espetador para a sua voz e atitude coletivas, são afastadas de uma possível visualização do filme segundo uma perspetiva objetificadora.

Em *Poor Things*, embora a protagonista surja algumas vezes a utilizar vestuário revelador e adote comportamentos sexualmente sugestivos, estes não se manifestam com o intuito de satisfazer uma visão ou capricho masculinos, e muito menos para servir a narrativa de uma das personagens masculinas. Pelo contrário, estes elementos procuram contribuir para o desenvolvimento da protagonista, funcionando como expressão do livre arbítrio que esta vai adquirindo ao longo de todo o filme.

Síntese

A análise da sexualização demonstra que, apesar de adotarem estratégias narrativas contrastantes, ambos os filmes recusam enquadrar as suas protagonistas na lógica clássica da

objetificação feminina, privilegiando antes representações que reforçam a autonomia, a voz e o desejo das personagens como expressão de emancipação.

5.3. Caraterísticas dos Papéis de Género

Após serem analisados os comportamentos estereotipados detidos pelas personagens femininas, observou-se uma maior frequência dos mesmos no filme *Women Talking* do que em *Poor Things*. Essa diferença pode ser justificada pelo contexto em que cada um dos filmes se insere.

Women Talking retrata um grupo de mulheres pertencentes a uma comunidade conservadora, onde os papéis de género tradicionais ainda se encontram fortemente enraizados. Mesmo que essas personagens expressem comportamentos que desafiem os valores tradicionais da colónia onde vivem, existem momentos onde comportamentos tipicamente associados à feminilidade, tais como, empatia, maternalidade e submissão, são observados. Em *Poor Things*, a personagem principal rompe, de forma drástica, com os estereótipos femininos tradicionais, razão pela qual estes ocorrem com menor frequência.

Por outro lado, ao analisar a frequência dos comportamentos não estereotipados das personagens femininas, pôde verificar-se que estes ocorreram mais vezes que os estereotipados, o que reflete e reforça a essência das mulheres representadas nos filmes em análise. No filme *Women Talking*, as mulheres desafiam ativamente a estrutura patriarcal que as envolve e assumem posturas tradicionalmente associadas ao papel masculino, sendo corajosas, confiantes, racionais e inteligentes. Também a protagonista de *Poor Things*, desempenha comportamentos associados à masculinidade, ao ser ambiciosa, aventureira e autónoma, recusando muitas vezes submeter-se às expetativas impostas à feminilidade.

Em pesquisas anteriores, afirmou-se que as mulheres têm vindo a assumir papéis menos tradicionais. Estas surgem, cada vez mais, em posições de liderança, por exemplo e, por isso, associadas a caraterísticas ditas tipicamente masculinas, tais como a racionalidade, capacidade de decisão e autoridade (Álvares, 2019). Os resultados obtidos após a análise dos dois filmes vêm, não só confirmar essa teoria, como também chamar à atenção para o oposto, isto é, a expressão de caraterísticas tradicionalmente associadas à mulher em personagens masculinas.

Apesar de não constituir o objetivo principal da presente análise, não foi possível ignorar o facto de, em ambos os filmes, também as personagens masculinas adotarem caraterísticas opostas às que, tradicionalmente, lhes são atribuídas, ou seja, caraterísticas tipicamente femininas. Em *Women Talking*, a única personagem masculina cumpridora dos critérios estabelecidos para análise, expressou mais caraterísticas e comportamentos tipicamente femininos, do que tipicamente masculinos. Em variados momentos, esta personagem demonstrou ser afetiva, empática, atenciosa, emocional, útil, sensível e, por vezes, até submissa. Em contrapartida, as únicas caraterísticas tradicionalmente associadas à masculinidade que a mesma expressou, foram a inteligência e a racionalidade. Em *Poor Things*, ainda que com menos expressão, as três personagens masculinas cumpridoras dos critérios estabelecidos para análise, demonstraram ser bastante emotivas.

Em todo o caso, ambos os filmes, desafiam as caraterísticas associadas aos papéis de género tradicionais, ainda que o façam de maneira distinta: *Women Talking* através da resistência coletiva e da rejeição das normas patriarcais que lhes eram impostas; e *Poor Things*, ao seguir a viagem de autodescoberta de uma mulher que constrói a sua identidade sem se prender às normas sociais que a tentam moldar à luz do socialmente aceite.

Síntese

A análise dos papéis de género revela que tanto *Women Talking* como *Poor Things* desafiam os modelos tradicionais de feminilidade e masculinidade, oferecendo narrativas onde as personagens transcendem as normatividades de género e assumem identidades mais complexas, fluídas e subversivas, o que reforça o seu contributo para a desconstrução simbólica das hierarquias patriarcais no cinema.

5.4. Violência

Na presente secção foram revelados padrões distintos de representação da violência de género. A análise deste tópico permitiu compreender não só a frequência da violência retratada, mas também a forma como esta se distribui pelos géneros representados nos dois filmes, e a posição ocupada pelas personagens, como vítimas ou agressoras.

A violência de nível mínimo tendo as mulheres como vítimas, surgiu, com maior frequência, no filme *Poor Things*, resultado das interações da protagonista com as personagens masculinas que a rodeiam e tentam dominar. Quanto à violência moderada contra as mulheres, verificou-se o oposto, constatando-se um maior número de ocorrências no filme *Women Talking*.

Alguns estudos têm vindo a demonstrar que, apesar da violência apresentar, tradicionalmente, uma forma masculina, esta também pode assumir uma forma feminina, ainda que, quando tal acontece, se observe frequentemente a adoção de traços masculinos por parte das mulheres agressoras (Gilpatric, 2010).

Olhando para as personagens femininas como agressoras, constatou-se uma presença significativa das mesmas em *Poor Things*, contrastando com o observado em *Women Talking*. Estes resultados podem ser interpretados como uma tentativa de reconfigurar os papéis tradicionais de género que, recorrentemente, alocam a mulher a papéis passivos e de vitimização, ao representá-la como agente ativa e detentora de controlo sobre a situação em que se encontra. Esta representação da mulher pode contribuir para desconstruir o estereótipo da mulher passiva, embora deva ser acompanhada de cuidado na forma como é desenvolvida, de modo a não resvalar para estereótipos da mulher excessivamente emocional e/ou irracional.

No cômputo geral, e considerando também os casos de violência implícita presentes no filme *Women Talking*, as mulheres surgem mais vezes como vítimas do que os homens – sobretudo devido ao peso da rememoração da violência neste último – o que contraria estudos anteriores que referem uma maior vitimização masculina em representações mediáticas (Dietz, 1998; Gilpatric, 2010; Eschholz e Bufkin, 2001). Ainda assim, em ambos os filmes, os homens continuam a constituir a maioria dos agressores, o que reforça representações estereotipadas da agressividade masculina e da submissão feminina (Buldeo, 2015).

Quanto aos homens como vítimas de violência, o filme *Poor Things* apresenta mais ocorrências, sendo estas provenientes tanto de personagens masculinas, como da protagonista feminina. Em *Women Talking*, também se verificaram exemplos de violência contra as personagens masculinas, contudo estes são mais limitados.

As diferentes dimensões analisadas ao longo desta investigação não operam de forma isolada, mas antes se entrecruzam na construção de representações complexas de género. Em *Poor Things*, a sexualização da protagonista não obedece ao padrão clássico de objetificação passiva, mas articula-se com traços tradicionalmente masculinos – como autonomia, ambição e assertividade – numa narrativa de libertação sexual e afirmação identitária. A sexualização, neste contexto, emerge como expressão de agência e não como submissão ao olhar masculino, desafiando os pressupostos da teoria do *male gaze*.

Já em *Women Talking*, a quase total ausência de sexualização ou exibição do corpo feminino reforça a centralidade da palavra e da deliberação coletiva, opondo-se à lógica visual dominante e sublinhando o poder simbólico do silêncio e da memória. Neste caso, a violência implícita evocada, mas raramente mostrada, intensifica a dimensão da aniquilação simbólica, ao remeter as agressões sofridas para fora do campo visível, evidenciando como a dor feminina é frequentemente excluída ou trivializada no espaço mediático. A convergência entre violência simbólica, papéis de género e ausência de representação física do trauma acentua, assim, a crítica feminista proposta pelo filme.

A constatação de que, no conjunto dos filmes analisados, as mulheres surgem mais frequentemente como vítimas do que os homens – em particular devido à rememoração da violência em *Women Talking* – contraria as tendências estatísticas apontadas por outros estudos. Esta divergência pode ser compreendida à luz da natureza específica das obras em análise: enquanto muitos desses estudos assentam em amostras amplas e generalistas do cinema comercial ou televisivo, os dois filmes aqui considerados inserem-se num universo restrito de produções autorais com preocupações explícitas em denunciar e problematizar a violência de género. *Women Talking*, em particular, utiliza a evocação da violência como motor narrativo, dando visibilidade a um tipo de agressão frequentemente silenciado – o que reforça o conceito de aniquilação simbólica e desafia os limites das metodologias que excluem experiências não visualmente representadas. A diferença, portanto, não nega a literatura existente, mas sublinha a importância do contexto narrativo e das escolhas estilísticas no modo como a violência de género é representada e quantificada.

Síntese

A análise das representações de violência nos dois filmes evidencia dinâmicas distintas, mas complementares na desconstrução de papéis tradicionais de género: *Women Talking* enfatiza a violência como experiência coletiva e silenciosa das mulheres, enquanto *Poor Things* explora formas de reatividade feminina perante a opressão. Em ambos os casos, as narrativas contribuem para questionar a naturalização da violência masculina e a vitimização passiva das mulheres, revelando a complexidade das relações de poder de género no cinema contemporâneo.

CAPÍTULO 6

Conclusões

A presente pesquisa teve como objetivo analisar a forma como as mulheres são representadas no cinema contemporâneo, com especial enfoque em quatro dimensões centrais: frequência de representação, sexualização, caraterísticas dos papéis de género e violência. Procurou-se, deste modo, compreender em que medida tais representações contribuem para reforçar estereótipos de género ou, pelo contrário, para os desafiar.

De um modo geral, os resultados obtidos sugerem a existência de mudanças significativas na representação feminina, ainda que inseridas num processo em curso. No que respeita à frequência de representação, observou-se uma presença expressiva de personagens femininas com tempo de ecrã relevante e protagonismo narrativo em ambos os filmes analisados – em contraste com a tendência frequentemente destacada na literatura para a marginalização ou secundarização das mulheres no cinema.

A sexualização, embora presente num dos filmes (*Poor Things*) foi enquadrada de forma crítica: ao invés de servir à lógica da objetificação, surge como expressão de agência e afirmação identitária. Já em *Women Talking*, a rejeição explícita da sexualização reforça a centralidade da voz, da memória e da deliberação coletiva.

No que toca aos papéis de género, ambos os filmes demonstram uma clara intenção de desconstruir as normatividades tradicionais. Através da exibição de traços como coragem, racionalidade ou empatia em personagens de ambos os sexos, as obras desestabilizam binarismos convencionais e abrem espaço à representação de subjetividades mais complexas e fluidas.

A análise da violência revelou que, embora os homens permaneçam maioritariamente como agressores – o que mantém certas estruturas simbólicas patriarcais –, também se assiste à presença de personagens femininas enquanto agentes da violência, sugerindo uma reconfiguração das possibilidades narrativas atribuídas às mulheres. Em *Women Talking*, a rememoração da violência implícita assume um papel central, contribuindo para a denúncia da sua invisibilização no espaço mediático.

Deste modo, pode concluir-se que ambos os filmes desafiam, à sua maneira, estereótipos de género dominantes, promovendo representações mais realistas, críticas e inclusivas. Ao colocar mulheres no centro da ação, dotadas de complexidade psicológica e autonomia, *Women Talking* e *Poor Things* revelam o potencial do cinema contemporâneo como espaço de reconfiguração simbólica das identidades de género.

Apesar da relevância dos dados obtidos, importa reconhecer algumas limitações do estudo. Desde logo, a reduzida dimensão da amostra – composta por apenas dois filmes – condiciona a generalização dos resultados, apesar de ambos terem sido criteriosamente escolhidos pela sua centralidade na temática em análise. A diversidade de estilos, géneros e contextos narrativos também representa um desafio interpretativo, ao mesmo tempo que enriquece a comparação.

Por outro lado, a metodologia qualitativa adotada, ainda que adequada à natureza simbólica dos objetos em estudo, implica um grau inevitável de subjetividade, sobretudo nas decisões relativas à categorização de comportamentos e à leitura da violência implícita. Acresce ainda a ausência de uma abordagem interseccional mais abrangente: fatores como raça, classe ou orientação sexual não foram considerados, o que poderá limitar a complexidade das conclusões alcançadas. Do mesmo modo, o foco exclusivo no conteúdo diegético impediu uma análise da dimensão produtiva e autoral das obras, nomeadamente o género e papel dos realizadores, argumentistas ou produtores – elementos que também influenciam a representação do feminino.

Face a estas limitações, futuras investigações poderão beneficiar de uma amostra mais vasta, que inclua filmes de diferentes géneros, origens culturais e períodos históricos, permitindo uma análise comparativa mais robusta. A incorporação de uma perspetiva interseccional – que integre dimensões como raça, classe e sexualidade – revela-se igualmente imprescindível para captar a complexidade das experiências femininas retratadas no cinema.

Seria ainda pertinente aprofundar o impacto da representação feminina no público espetador: de que forma estas imagens influenciam a perceção social do género, a construção de expectativas em relação ao papel das mulheres ou até a sua autoimagem? Por fim, uma linha promissora de investigação poderá incidir sobre os bastidores das produções – examinando como o género e a identidade dos autores se refletem na construção narrativa das personagens femininas. Comparar obras realizadas maioritariamente por mulheres com outras dominadas por equipas masculinas poderá revelar padrões significativos na representação do género.

Independentemente do caminho seguido, importa sublinhar que a análise crítica das representações femininas no cinema não é um exercício meramente académico. As narrativas audiovisuais contribuem decisivamente para moldar perceções sociais, reforçar ou questionar normas culturais e projetar modelos de identidade. A construção simbólica do feminino nos ecrãs tem consequências concretas na vida quotidiana das mulheres e dos homens. Por isso, impõe-se uma vigilância permanente e um compromisso coletivo com um cinema mais justo, plural e transformador.

Referências Bibliográficas

Alam, S., (2022). Media and Hegemonic Masculinity: (De) Construction and Representation. *South India Journal of Social Sciences, 20*(1), 122-131. https://journal.sijss.com/index.php/home/article/view/13

Álvares, C. (2019). Gendered Media Representations beyond Television: Charting Stereotypes Then and Now. *Quaderns del CAC, 22*(45), 5-12. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7074187/3.pdf

Antoniou, A., & Akrivos, D. (2020). Gender portrayals in advertising: stereotypes, inclusive marketing and regulation. *Journal of Media Law, 12*(1), 78-115. https://doi.org/10.1080/17577632.2020.1783125

Bardin, L. (2016). Análise de Conteúdo (Vol.1). Edições 70

Buldeo, P. (2015). Book Review: Sex, Gender and Society. *The Sociological Review, 63*(4), 950-952. https://doi.org/10.1111/1467-954X.12341

Butler, J. (1999). Gender Trouble: feminism and the subversion of identity. Routledge.

Broverman, I. K., Vogel, S. R., Broverman, D. M., Clarkson, F. E., & Rosenkrantz, P. S. (1972). Sex-role stereotypes: A current appraisal. *Journal of Social Issues, 28*(2), 59–78. https://doi.org/10.1111/j.1540-4560.1972.tb00018.x

Calderon-Sandoval, O., & Jansson, M. (2022). Subverting technologies of gender in male-dominated gender regimes: (self) representations of Spanish and Swedish filmmakers. *Feminist Media Studies, 23*(7), 3599-3614. https://doi.org/10.1080/14680777.2022.2129413

Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society, 19*(6), 829-859. https://doi.org/10.1177/0891243205278639

Cooper, B. (200). "Chick Flicks" as Feminist Texts: The Appropriation of the Male Gaze in Thelma & Louise. *Women´s Studies in Communication, 23*(3), 277-306. https://doi.org/10.1080/07491409.2000.11735771

Cunha, J. D., & Gomes, C. L. (2022). Representation of women, intersectionality and cinema: an analysis of the Brazilian movie Aquarius. *Media Studies, 23*(7), 3566–3582. https://doi.org/10.1080/14680777.2022.2129411

Dietz, T. L. (1998). An examination of violence and gender role portrayals in video games: Implications for gender socialization and aggressive behavior. *Sex Roles, 38*(5-6), 425–442. https://doi.org/10.1023/A:1018709905920

Dowd, J., Crabtree, A. K., & Cannon, B. C. (2023). Movies, gender, and social change: the hollywood romance film. *Journal of Gender Studies, 32*(2), 201–214. https://doi.org/10.1080/09589236.2021.1979479

Downs, E. & Smith, S. L. (2010). Keeping abreast hypersexuality: A video game character content analysis. *Sex Roles, 62*, 721-733. https://doi.org/10.1007/s11199-009-9637-1

Ebadi, E., & Jamili, B. (2014). Hegemonic Masculinity in Virginia Woolf´s The Waves. *Journal of Novel Applied Sciences, 3*(8), 859-867. https://www.researchgate.net/publication/360207713

England, D.E., Descartes, L. & Collier-Meek. (2011). M.A. Gender Role Portrayal and the Disney Princesses. *Sex Roles 64*, 555–567. https://doi.org/10.1007/s11199-011-9930-7

Eschholz, S., & Bufkin, J. (2001). Crime in the movies: Investigating the efficacy of measures of both sex and gender for predicting victimization and offending in film. *Sociological Forum, 16*(4), 655–676. https://doi.org/10.1023/A:1012885912758

Fogel, J., & Criscione, K. (2020). Passing the bechdel test and the influence of internet and social media advertising on seeing a new movie release. *International Journal of Arts Management, 22*(3), 67-77. https://www.proquest.com/scholarly-journals/passing-bechdel-test-influence-internet-social/docview/2433294823/se-2

Geena Davis Institute on Gender and Media. (2016). The Reel Truth: Women Aren't Seen or Heard. An Automated Analysis of Gender Representation in Popular Films. https://seejane.org/research-informs-empowers/data/

Gilpatric, K. (2010). Violent Female Action Characters in Contemporary American Cinema. *Sex Roles, 62*, 734–746. https://doi.org/10.1007/s11199-010-9757-7

Grau, S. L., & Zotos, Y. C. (2016). Gender stereotypes in advertising: a review of current research. *International Journal of Advertising, 35*(5), 761–770. https://doi.org/10.1080/02650487.2016.1203556

Gulic, I. (2017). Sexual stereotypes and personality development in Federico Fellini's 8½ and Juliet of the Spirits. *Studies in European Cinema, 14*(3), 184–199. https://doi.org/10.1080/17411548.2017.1354144

Gürkan, H., & Serttas, A., (2022). The Representation of Masculinity in Cinema and on Television: An Analysis of Fictional Male Characters. *European Journal of Multidisciplinary Studies, 7*(1), 128-137. https://revistia.com/index.php/ejms/article/view/2471/2470

Hopkins, P., & Giazitzoglu, A. (2024). Hegemonic masculinity: new spaces, practices, and relations. *Progress in Human Geography, 49*(1), 84-98. https://doi.org/10.1177/03091325241307387

Irshad, S. (2023). Hegemonic Femininity: Negotiating the Stereotypes of Gender in the Indian Movies Fire (1996) and Shakuntala Devi (2020). *Media Watch, 15*(3), 345-366. https://doi.org/10.1177/09760911231180343

Kik, F. J. (2019). Women-led films: Different female representations in popular cinemas. *International Journal of Social Sciences, 8*(2), 88–107. DOI 10.20472/SS2019.8.2.006

McArthur, D., Peek-Asa, C., Webb, T., Fisher, K., Cook, B., Browne, N., Kraus, J. (2000). Violence and its injury consequences in American movies: A public health perspective. *Injury Prevention, 6*(2), 120-124. DOI 10.1136/ewjm.173.3.164

Montiel, A. V. (2015). News Media Coverage of Women. *Asia Pacific Media Educator, 25*(2), 182-193. https://doi.org/10.1177/1326365X15604260

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen, 16*(3), 6-18. https://web.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Mulvey_%20Visual%20Pleasure.pdf

Neuendorf et al. (2010). Shaken and Stirred: A Content Analysis of Women's Portrayals in James Bond Films. *Sex Roles, 62*, 747-761. DOI 10.1007/s11199-009-9644-2

O´Neil, B. S. (2016). Approved for All Audiences: A Longitudinal Content Analysis of Approved for All Audiences: A Longitudinal Content Analysis of the Portrayal of Women in Movie Trailers [Dissertação de Mestrado, Western Michigan University]. Masters Theses. https://scholarworks.wmich.edu/masters_theses/715

Paliwal, N. (2024). Exploring Feminist Themes in Film: A Comparative Analysis of Provoked and Mrs Chatterjee vs Norway. *Sydney Open Journals, 34*(1), 180-190. https://openjournals.library.sydney.edu.au/LA/article/view/19480

Priberam. (s.d.). Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. https://dicionario.priberam.org/

Ritchie, S., (2022). Hegemonic Masculinity. Em K. Strunk & S. Shelton (Eds.), Encyclopedia of queer studies in education (pp.238-243). Brill/Sense.

Smith, S. L., Choueiti, M., & Pieper, K. (2016). Inclusion or invisibility? Comprehensive Annenberg report on diversity in entertainment. Media, Diversity, & Social Change Initiative. Institute for Diversity and Empowerment at Annenberg, USC Annenberg School for Communication and Journalism.

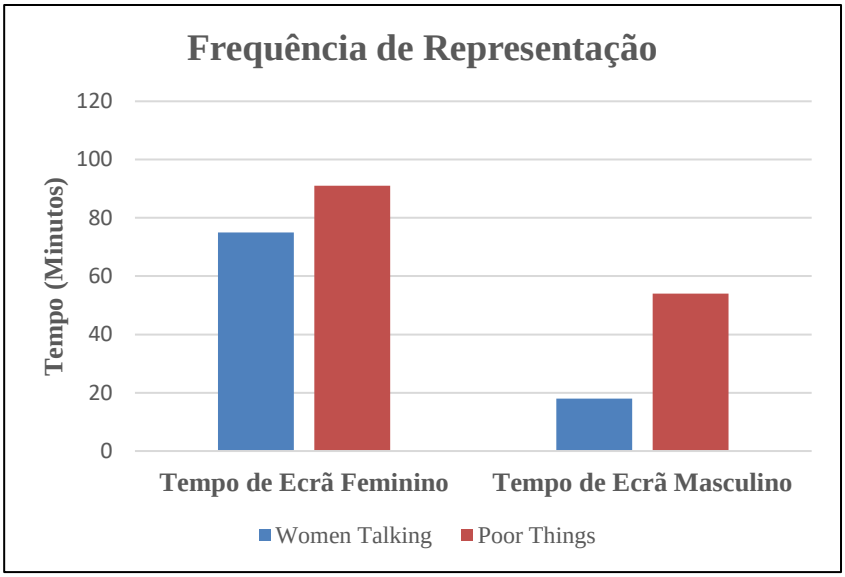
Sutherland, J. A., & Feltey, K. M. (2016). Here's looking at her: an intersectional analysis of women, power and feminism in film. *Journal of Gender Studies, 26*(6), 618–631. https://doi.org/10.1080/09589236.2016.1152956

Tuchman, G. (1978). Introduction: The symbolic annihilation of women by the mass media. In G. Tuchman, A. K. Daniels, & J. Benét (Org.), Hearth and home: Images of women in the mass media (pp. 3–38). New York: Oxford University Press.

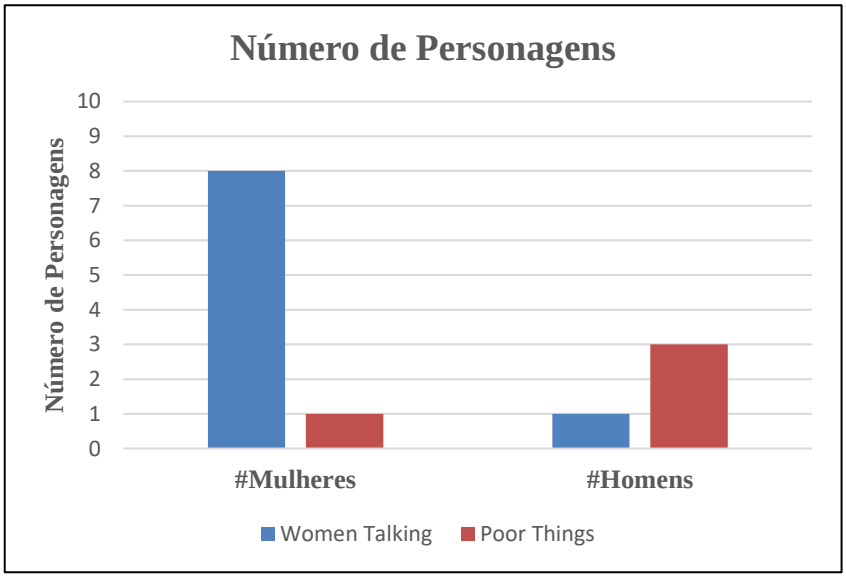
Valderrama-Burgos, K. (2021). Transgressive Female Sexuality and Desire in Contemporary Colombian Cinema Hermida's La luciérnaga and Rodríguez's Señoritas. *Latin American Perspectives*, *48*(2), 108-122. https://doi.org/10.1177/0094582X20988716

Anexos

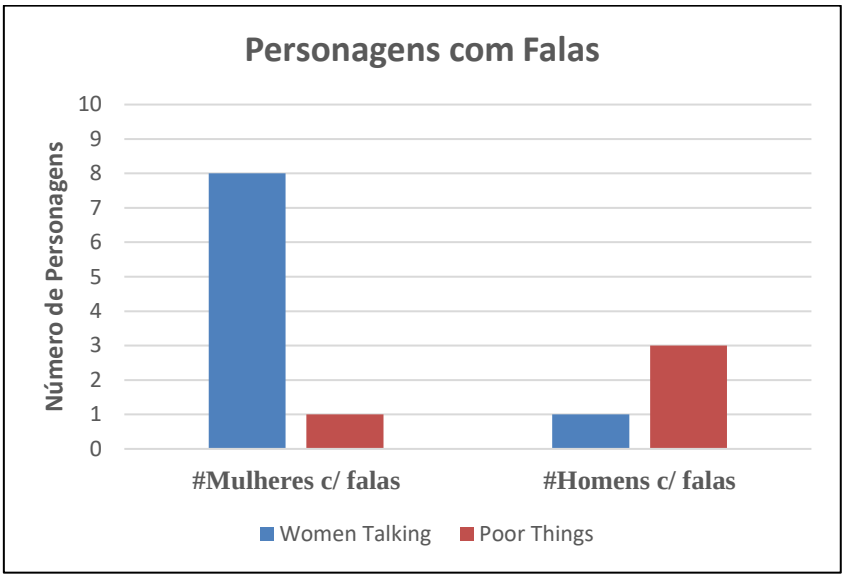
Anexo A: Frequência de Representação



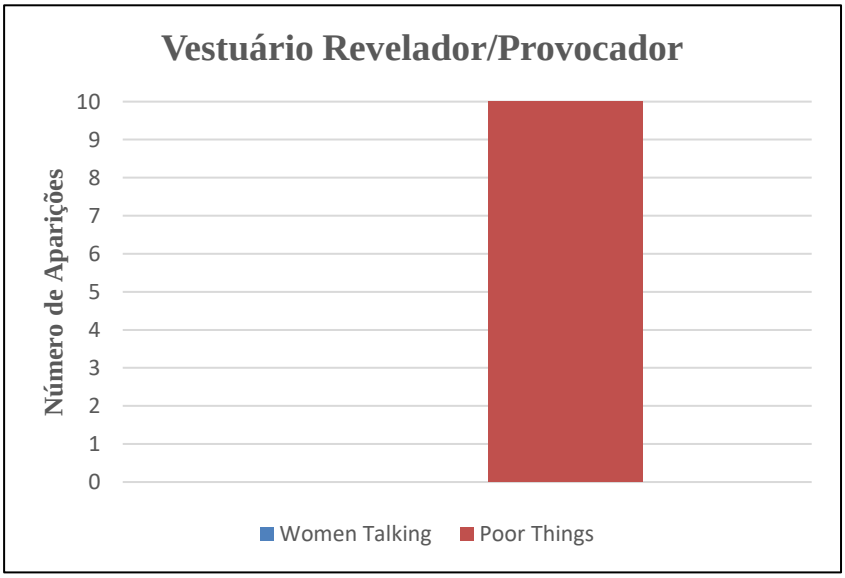
Anexo B: Número de Personagens



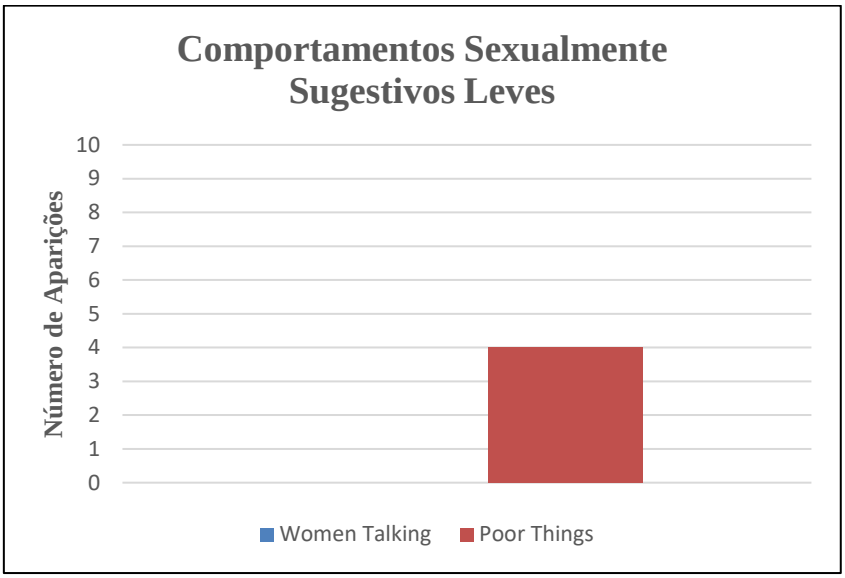
Anexo C: Personagens Com Falas



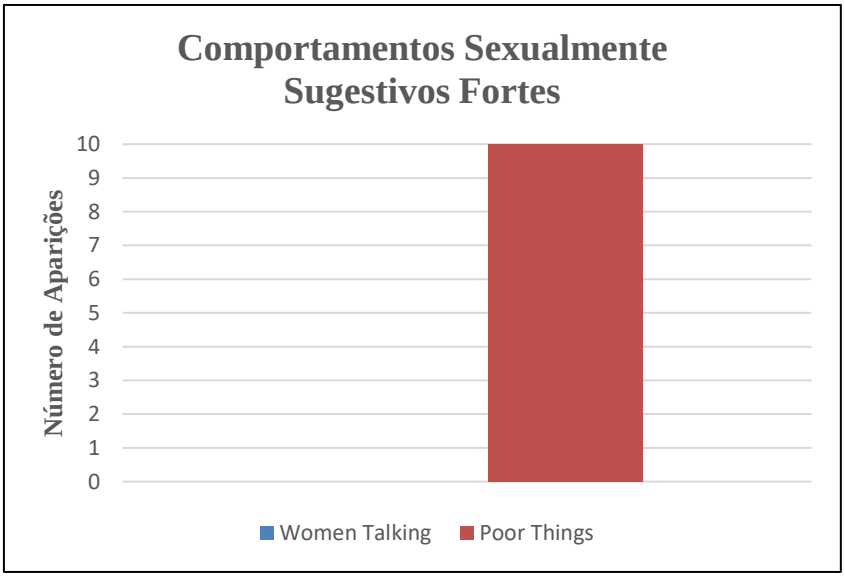
Anexo D: Vestuário Revelador/Provocador



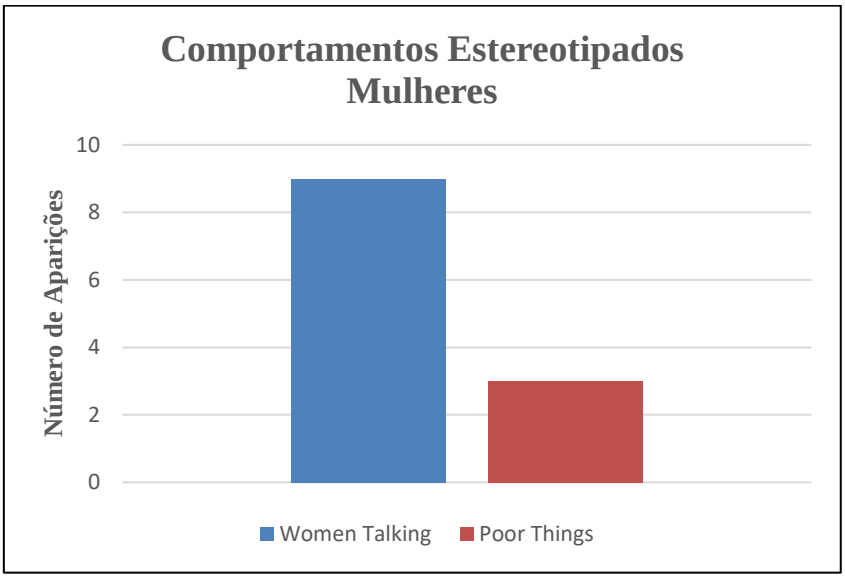
Anexo E: Comportamentos Sexualmente Sugestivos Leves



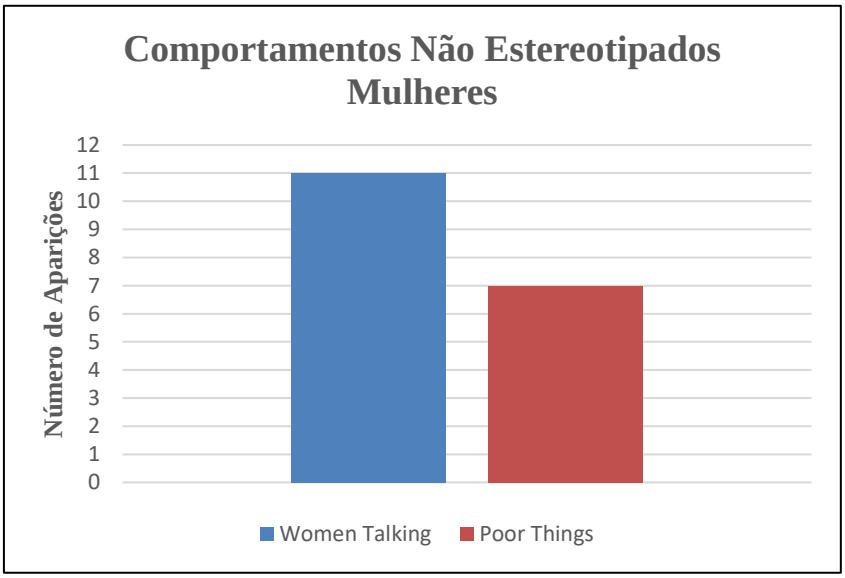
Anexo F: Comportamentos Sexualmente Sugestivos Fortes



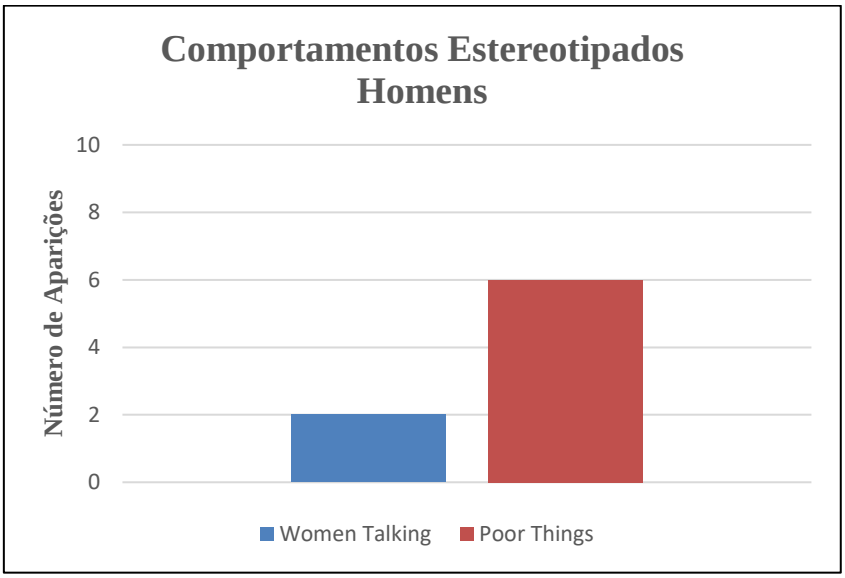
Anexo G: Comportamentos Estereotipados Mulheres



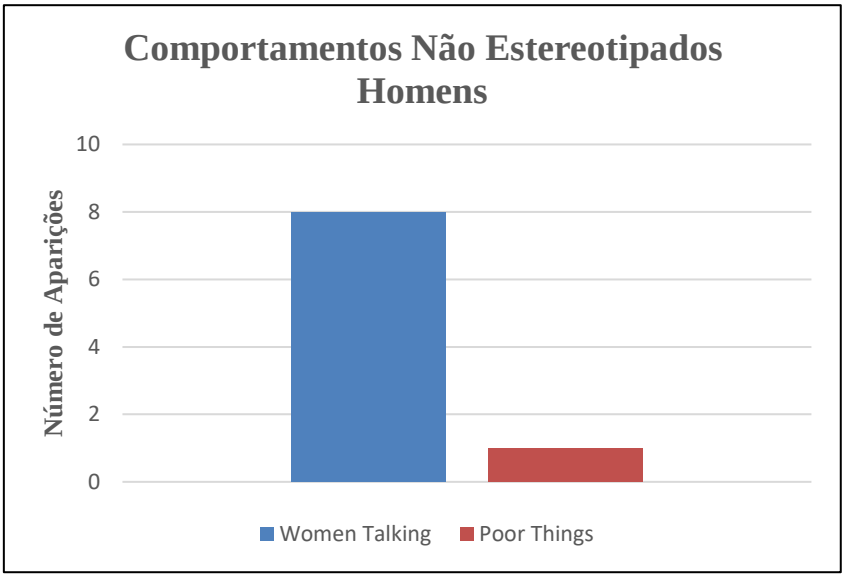
Anexo H: Comportamentos Não Estereotipados Mulheres



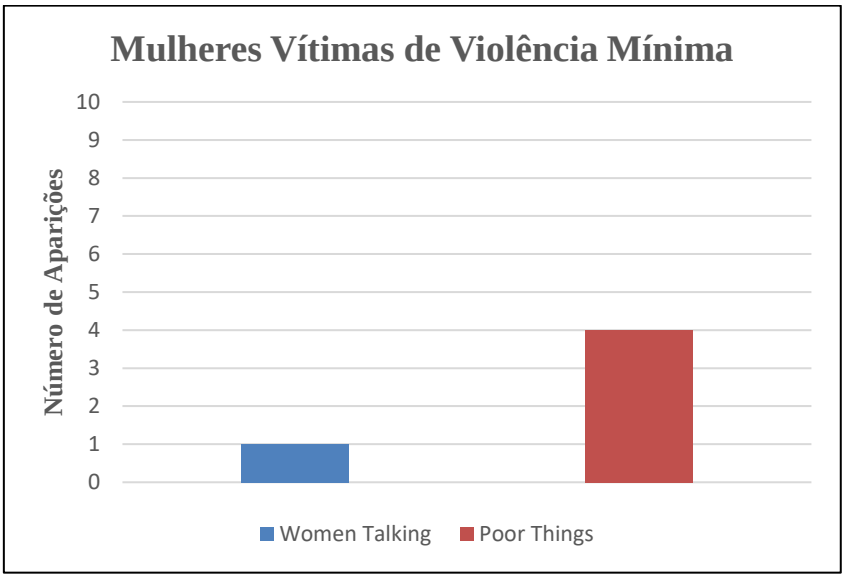
Anexo I: Comportamentos Estereotipados Homens



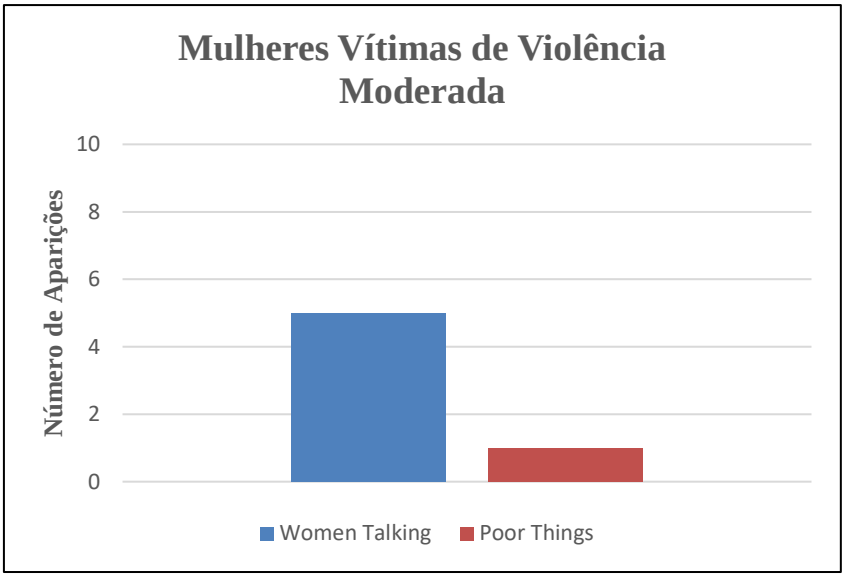
Anexo J: Comportamentos Não Estereotipados Homens



Anexo K: Mulheres Vítimas de Violência Mínima



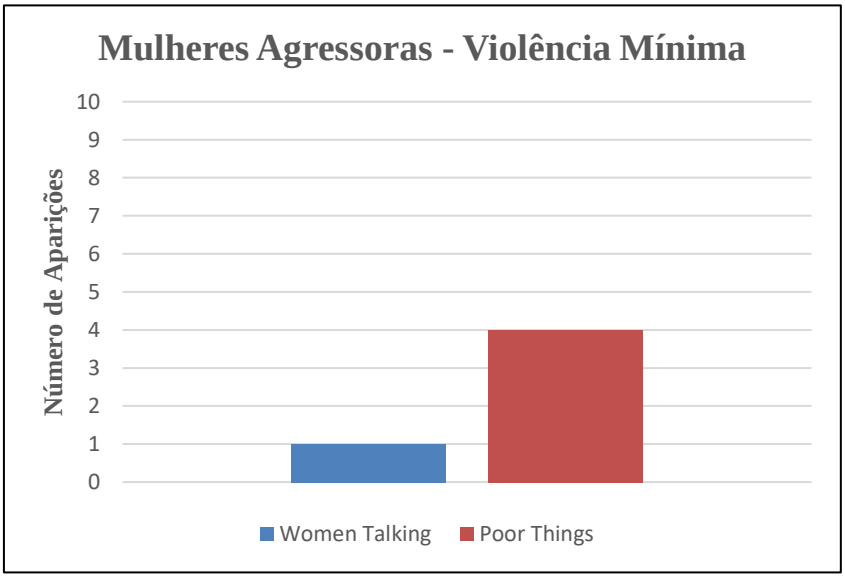
Anexo L: Mulheres Vítimas de Violência Moderada



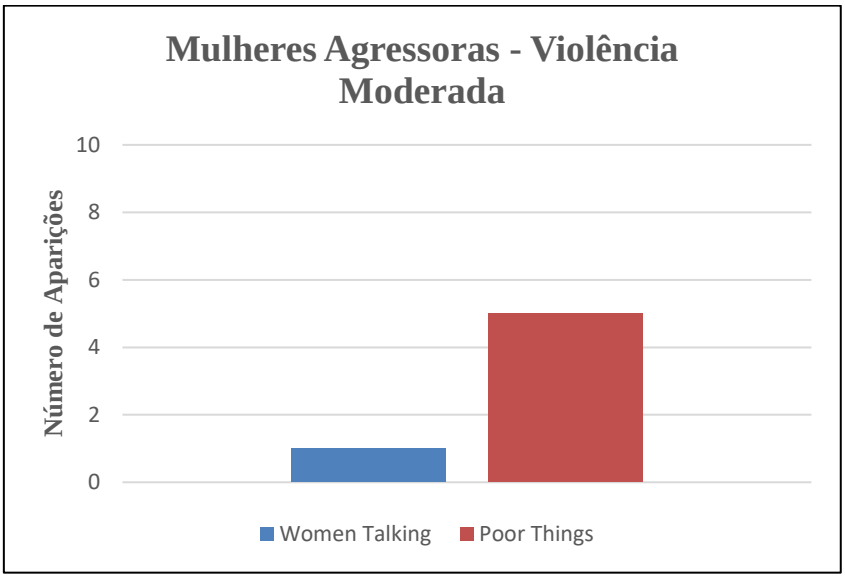
Anexo M: Mulheres Vítimas de Violência Letal



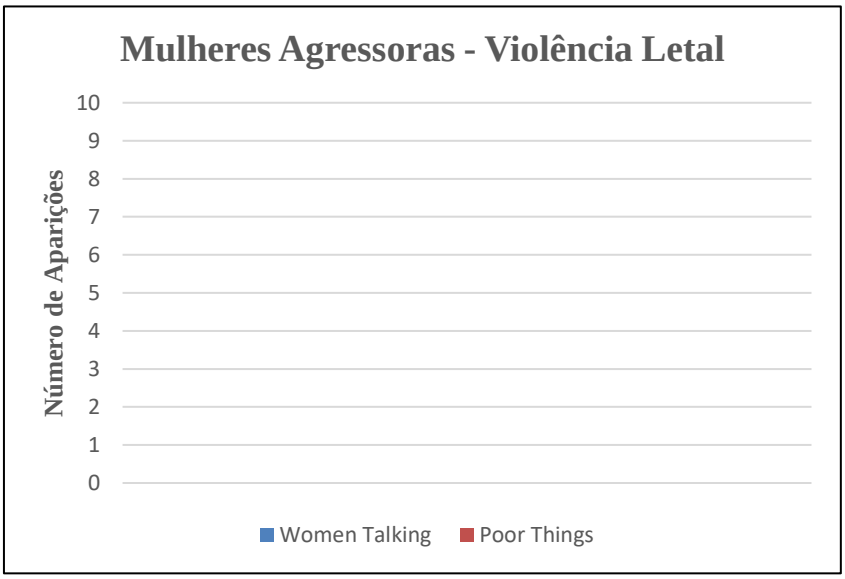
Anexo N: Mulheres Agressoras - Violência Mínima



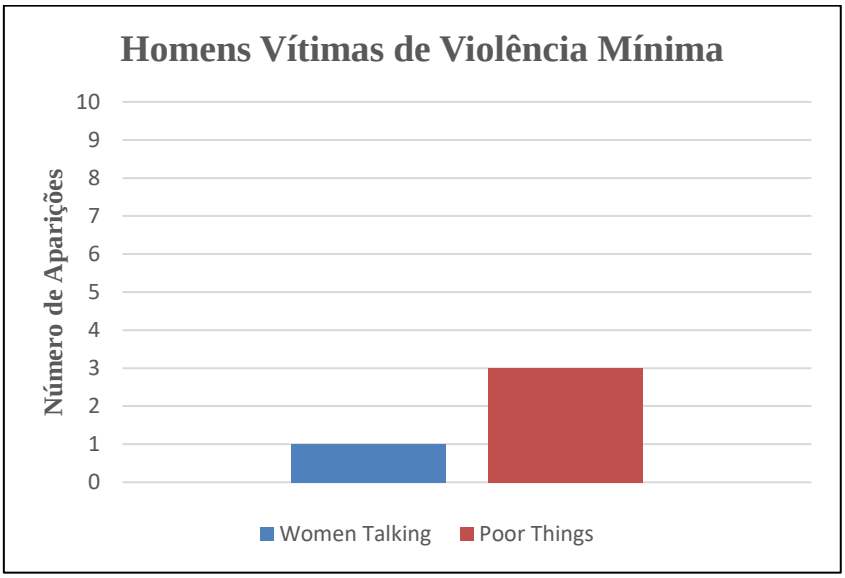
Anexo O: Mulheres Agressoras - Violência Moderada



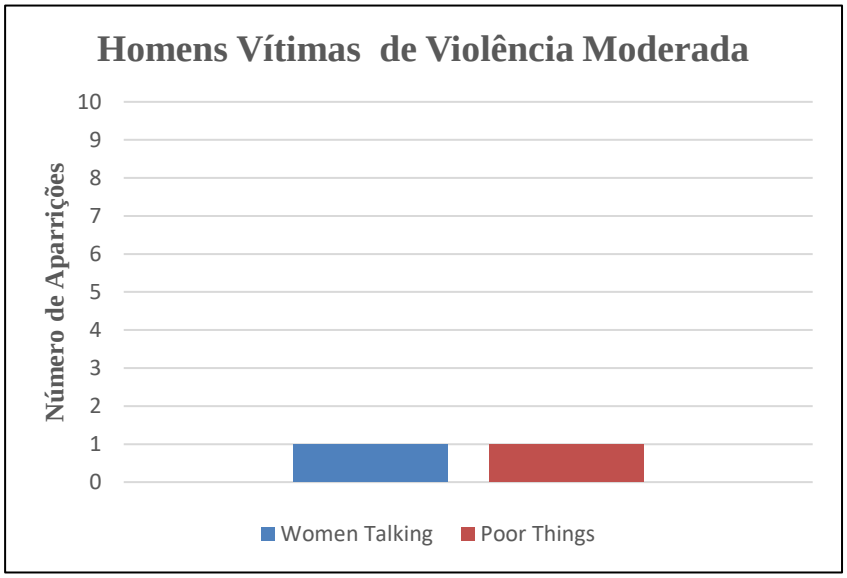
Anexo P: Mulheres Agressoras - Violência Letal



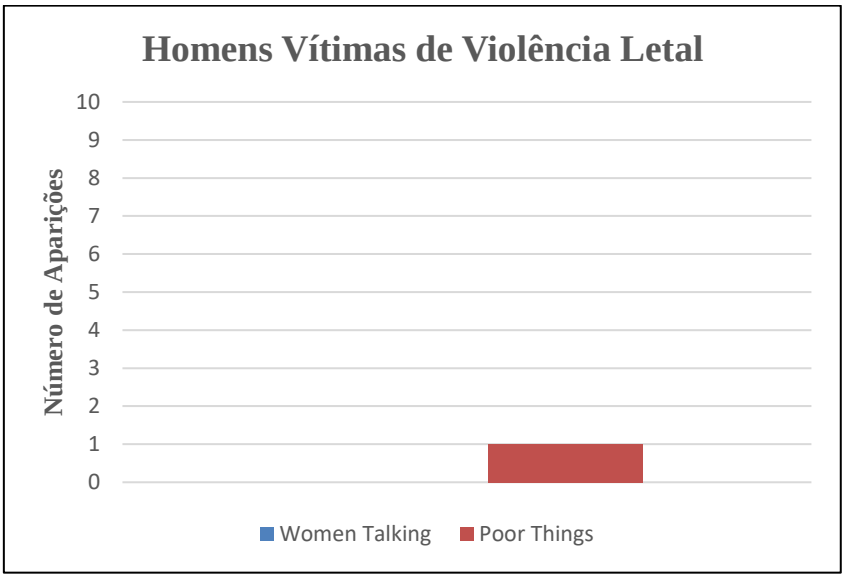
Anexo Q: Homens Vítimas de Violência Mínima



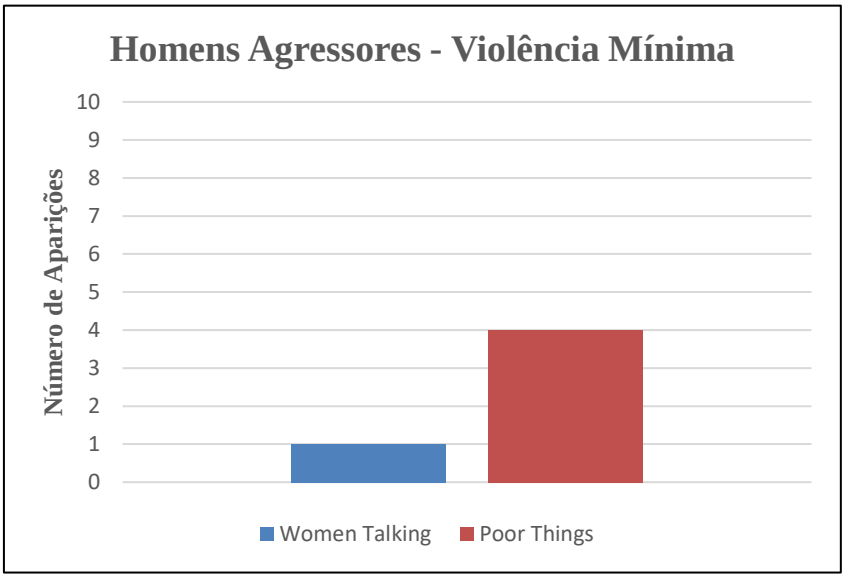
Anexo R: Homens Vítimas de Violência Moderada



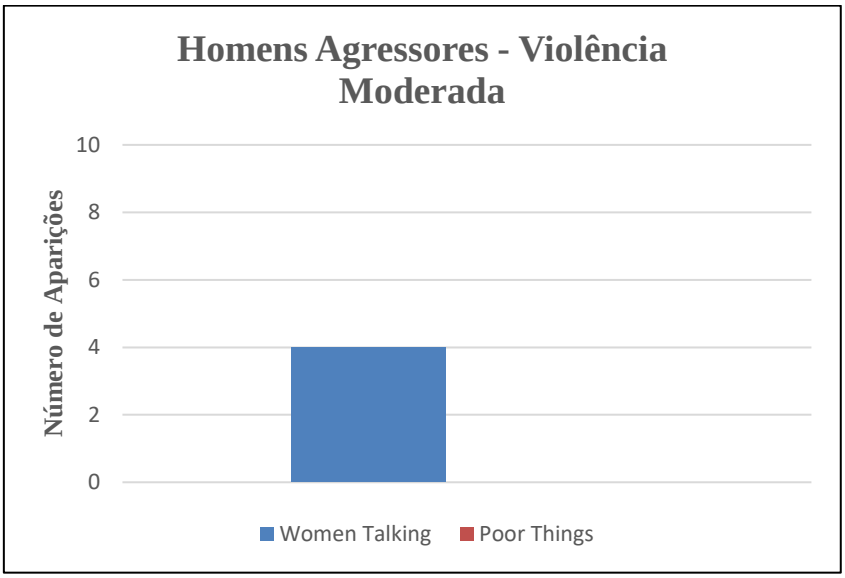
Anexo S: Homens Vítimas de Violência Letal



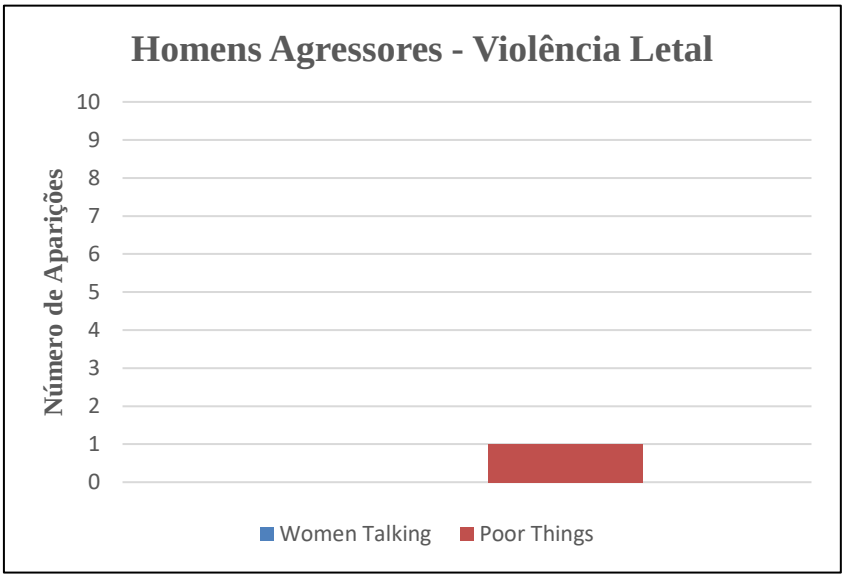
Anexo T: Homens Agressores - Violência Mínima



Anexo U: Homens Agressores - Violência Moderada



Anexo V: Homens Agressores - Violência Letal



Anexo W: Grelha de Análise

		Frequência de Representação						Sexualização			Caraterísticas dos Papéis de Género			
											Mulheres		Homens	
Título	Duração	Tempo de Ecrã Feminino	Tempo de Ecrã Masculino	#Mulheres	#Mulheres c/ falas	#Homens	#Homens c/ falas	#Provocador/ Revelador	#Leve	#Forte	Comportamentos Estereotipados	Comportamentos Não estreotipados	Comportamentos Estereotipados	Comportamentos Não estreotipados
Women Talking	-	75	18	8	8	1	1	0	0	0	9	11	2	8
Poor Things	-	91	54	1	1	3	3	10	4	10	3	7	6	1
Total		166	72	9	9	4	4	10	4	10	12	18	8	9

Violência											
Mínima				Moderada				Letal			
#M Agressora	#H Agressor	#M Vítima	#H Vítima	#M Agressora	#H Agressor	#M Vítima	#H Vítima	#M Agressora	#H Agressor	#M Vítima	#H Vítima
1	1	1	1	1	4	5	1	-	-	-	-
4	4	4	3	5	-	1	1	-	1	-	1
5	5	5	4	6	4	6	2	0	1	0	1

Anexo X: Caraterísticas dos Papéis de Género

Masculinas	Femininas
Agressivo: Que tem tendência para atacar ou provocar, (Priberam, s.d.).	**Afetiva:** Que mostra afeto ou afeição, (Priberam, s.d.).
Ambicioso: Desejo de alcançar os objetivos, (O´Neil, 2016)	**Atenciosa:** Que tem ou presta atenção, (Priberam, s.d.).
Assertivo: Que expressa algo de maneira segura, com frontalidade, sem hexitações, (Priberam, s.d.).	**Emocional:** Que ilustra emoção excessiva, (O´Neil, 2016).
Atlético: Que realiza ações que requerem aptidão fisica, (O´Neil, 2016)	**Empática:** Que tem sentimentos de respeito pelos outros e pelas situações em que se encontram, (O´Neil, 2016).
Autoritário: Que se impõe pela autoridade que tem ou julga ter, (Priberam, s.d.).	**Fraca**: Que carece de força fisica, (O´Neil, 2016).
Aventureiro: Que explora e procura algo novo e/ou desconhecido, (O´Neil, 2016).	**Humilde:** Que é simples, modesta, (Priberam, s.d.).
Competitivo: Desejo de competir com outros de modo a alcançar um objetivo, (O´Neil, 2016).	**Ingénua:** Sem malicia (Priberam, s.d.).
Confiante: Que tem confiança nas suas aptidões, (O´Neil, 2016)	**Maternal:** Que se assemelha a uma mãe, (Priberam, s.d.).
Corajoso: Que revela, força persistência perante uma dificuldade ou um obstáculo, (Priberam, s.d.).	**Medrosa:** Que tem medo facilmente, (Priberam, s.d.).
Descarado: Que não mostra pudor ou vergonha, (Priberam, s.d.).	**Passiva:** Que não atua, (Priberam, s.d.).
Egoista: Que trata só dos seus interesses, (Priberam, s.d.).	**Pede Ajuda:** Que pede auxilio com alguma coisa, (O´Neil, 2016).
Forte: Que tem força fisica, (Priberam, s.d.)	**Útil:** Que tem préstimo ou utilidade, (Priberam, s.d.).
Gabarola: Que exibe valentias falsas ou exageradas, (Priberam, s.d.).	**Sensível:** Que recebe facilmente as impressões ou sensações externas, (Priberam, s.d.)
Independente: Que tem autonomia, (Priberam, s.d.).	**Submissa:** Que é obediente, que se rende à autoridade de outro, (O´Neil, 2016).
Inteligente: Que tem inteligência, (Priberam, s.d.).	**Carinhosa:** Meiga, (Priberam, s.d.).
Racional: Que age conforme a razão, (Priberam, s.d.).	**Pede Desculpa:** Que expressa perdão por alguma coisa.
Sem Emoções: Que reprime as emoções, (O´Neil, 2016).	**Faladora:** Verbalmente comunicativa de maneira excessiva, (O´Neil, 2016).
	Vaidosa: Que tem grande cuidado com a aparência, (Priberam, s.d.).