



A Desconstrução do Arquétipo da Donzela em Apuros no Seriado *Demolidor*¹

Ramon Vitor de Sousa FERNANDES²

Shemilla Rossana de Oliveira PAIVA³

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

RESUMO

Este artigo trata da desconstrução do arquétipo da donzela em apuros no gênero da superaventura, tendo a série *Demolidor* (2015) como foco. A análise se centra em Karen Page, coadjuvante feminina, e na forma como ela se desenvolve na trama, rompendo os parâmetros deste arquétipo, ao solucionar o mistério e derrotar o vilão sem o auxílio do herói. Seguindo conceitos pós-coloniais, refletimos sobre a relação entre identidades hegemônicas e periféricas neste tipo de produção cultural, considerando, sobretudo, como a identidade feminina se posiciona nas narrativas de super-herói. Para tanto, utilizamos, principalmente os conceitos de identidades fragmentadas, como proposto por Hall (2011), de dominação masculina, como proposto por Bordieu (2002), e os conceitos referentes à influência do patriarcal na representação da mulher no âmbito da mídia de massa, como proposto por Laura Mulvey (1983).

PALAVRAS-CHAVE: arquétipo; superaventura; narrativa seriada.

1 Introdução

A representação de identidades culturais no contexto de fragmentação e fluidez identitária do contemporâneo tornou-se uma problemática frequente dos estudos midiáticos sob a perspectiva dos estudos culturais, pois como aponta Hall, “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”. Assim, com o declínio do discurso colonial de sujeitos homogeneizados, no contexto pós-colonial da atualidade, torna-se necessário pensar as identidades muito além dos núcleos hegemônicos e, da mesma forma, também repensar o modo pelo qual essas identidades são representadas na cultura da mídia.

Para os estudos culturais, é a compreensão da cultura de uma determinada sociedade num tempo específico que torna possível apreender o pensamento, as ideias e

¹ Trabalho apresentado no DT 5 – Rádio, TV e Internet do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 2 a 4 de julho de 2015.

² Mestrando do Programa de pós-graduação de Ciências Sociais e Humanas da UERN, e-mail: ramonvitorf@gmail.com.

³ Mestranda do Programa de pós-graduação de Ciências Sociais e Humanas da UERN, e-mail: shemillarossana@hotmail.com.



o comportamento dos indivíduos dessa época (ESCOSTEGUY, 2001); pondo, portanto, as relações entre cultura, história e sociedade sempre em primeiro plano, pois considera-se que a produção cultural está condicionada a uma articulação entre sociedade e contexto.

Assim, se consideramos que a cultura da mídia se caracteriza como a forma de cultura dominante hoje em dia (KELLNER, 2001), é possível observar que é essa cultura midiática que fornece os modelos para a criação de identidades nessa sociedade globalizada; seus mitos e símbolos são tão amplamente difundidos que as mensagens inerentes a eles podem ser transmitidas e compreendidas praticamente em qualquer parte do globo.

O rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de “nós” e “eles”. Ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral (KELLNER, 2001, p. 9).

É, portanto, intuito deste trabalho compreender o modo pelo qual as representações midiáticas das identidades culturais se configuram e se relacionam com o atual contexto de sujeitos fragmentados e difusos, e com as consequentes disputas por visibilidade entre aquilo que entendemos como hegemônico e aquilo que entendemos como subalterno nas atuais relações sociais.

Considerando que a produção midiática é voltada para a obtenção do lucro e, portanto, de um público cada vez mais abrangente, é possível observar que as representações dos sujeitos têm se diversificado a medida que a cultura da mídia busca demonstrar potencial para a representação de identidades culturais complexas.

Dessa forma, embora as identidades hegemônicas permaneçam ocupando espaços mais centrais, frente a essas tendências homogeneizantes e no rastro dos movimentos sociais por direitos e visibilidade das classes menos privilegiadas, nota-se, como observa Hall (2011), uma proliferação subalterna da diferença, pois em contrapartida à visibilidade privilegiada do homem branco ocidental, outras identidades deverão se manifestar no contemporâneo, tendo em vista a já citada descentralização da



identidade do sujeito. Na atualidade, podemos perceber, então, disputas por visibilidade e compartilhamento de espaços no interior da cultura da mídia.

Assim, o presente trabalho procura abordar a representação feminina nas séries de televisão baseadas em quadrinhos do gênero da superaventura, tendo como foco de análise a personagem Karen Page, do seriado *Demolidor*, produzido pela rede de transmissão via streaming *Netflix* e pela *Marvel Studios*, procurando identificar na trama a desconstrução do arquétipo da mocinha em apuros, comumente atribuído às coadjuvantes femininas nas histórias de super-heróis.

2 A donzela em apuros

Em seu artigo *Prazer visual e cinema narrativo*, Laura Mulvey (1983) explora o modo como os produtos da cultura midiática têm suas formas estruturadas pelo sistema social patriarcal e como esse sistema reside numa necessidade masculina de dar significado ao mundo a partir da representação do sujeito feminino como complementar. Embora a autora em seu artigo dê ênfase aos produtos cinematográficos, sua análise pode, por associação, enquadrar outras formas de produção midiática, como as séries de TV e o próprio gênero da superaventura.

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como **portadora de significado e não produtora de significado** (MULVEY, 1983, p. 438, ênfase nossa).

Para a autora, por firmarem seus alicerces em estruturas hegemônicas, a construção dos produtos midiáticos se dá em torno da noção do masculino como agente produtor de significados e de um feminino que só significa em relação a um outro masculino, mas nunca em relação a si.

Como corrobora Bourdieu (2002) em sua obra *A dominação masculina*, ao afirmar que a constituição histórica da identidade feminina busca uma dependência simbólica, tomando a mulher e suas subjetividades como complemento de necessidades masculinas sempre mais prementes e de valor privilegiado. As mulheres “existem primeiro pelo e para o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis” (BOURDIEU, 2002, p. 82).



Nessa obra, o autor analisa a hierarquia das aparências dos corpos ocidentais em função de seu gênero, tendo como parâmetro a sociedade Cabila, na qual há um antagonismo latente entre o que se define por masculino e o que se define por feminino, estando o primeiro associado ao mundo público, à cultura, ao mais alto, ao mais forte e proeminente, e o segundo, à vida privada, a natureza, ao mais baixo e obscuro, sendo que, se um indivíduo manifestar uma contradição corporal destes atributos, deverá ser punido com o estigma. Ele afirma que

a divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cuja as partes são todas “sexuadas”), em todo mundo social e, em estado incorporado, nos *corpus* e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistema de esquemas de percepção, de pensamento e de ação (BOURDIEU, 2002, p. 17).

Essas estruturas patriarcais que tão naturalmente moldam as relações entre os sujeitos no interior das sociedades estão também notadamente presentes no modo como nos relacionamos com os meios e produtos da mídia, pois são esses esquemas de percepção que irão potencializar a construção das identidades de gênero no meio midiático, determinando que o sujeito feminino seja representado desta maneira e não de outro, isto é, de acordo com os parâmetros das instituições hegemônicas: o masculino no centro da ação, o feminino como seu complemento.

No gênero da superaventura⁴, a problemática do feminino como complementar de uma figura masculina de destaque se desenvolve de maneiras variadas.

Como uma forma midiática dominada pela priorização do masculino e carente de protagonismo feminino, a superaventura – que nasce nas histórias em quadrinhos, mas que logo também se torna abundante no cinema e na TV – torna-se assim um espaço fértil para o desenvolvimento de arquétipos limitadores que procuram concretizar a mulher como imagem direcionada ao olhar do homem (MULVEY, 1983).

Um exemplo disso é o arquétipo da super-heroína ultra sexualizada, de roupas provocantes que direcionam o olhar masculino, mas não procuram identificação com identidades de gênero mais coerentes e complexas. O autor Iuri Andréas Reblin (2008), um dos principais pesquisadores da superaventura no Brasil, aponta que as super-

⁴ O gênero da superaventura se destaca da aventura convencional pela ocorrência de seres superpoderosos no interior de seus universos ficcionais, os super-heróis e supervilões (VIANA, 2005).



heroínas são em geral construídas a partir de um olhar masculino sobre a mulher, de maneira que seus corpos irão assumir padrões fetiches ditados por homens. “Assim como os super-heróis, as super-heroínas possuem corpos expostos e idealizados, mas, diferente de sua versão masculina, elas usam frequentemente poucas roupas, as quais são caracterizadas sobretudo pelo corte sensual” (REBLIN, 2008, p. 49). Do que podemos deduzir que por trás de um falso protagonismo feminino, a instituição do patriarcal persiste na medida que essas personagens são construções de ideais masculinos e apresentam o sujeito feminino como objeto exposto e direcionado ao olhar do homem.

De acordo com Campbell (1997), o arquétipo é uma repetição ou padrão que se normatiza historicamente, é um tipo comum que se inscreve junto ao inconsciente coletivo. Baseando-se na perspectiva de Jung, Campbell pensa os arquétipos como a matéria comum para a construção dos mitos. Mesmo que as especificidades de cada contexto e sociedade ao longo da história deva trazer roupagens e elementos mais específicos para atribuir a cada mito, o autor argumenta que existe uma estrutura primordial na elaboração mitológica, um monomito, tendo os arquétipos como elementos de permanência.

É nesse sentido que o arquétipo da donzela em apuros se insere no gênero da superaventura como um dos padrões mais constantes na representação da mulher. Frequentemente incorporado à namorada do herói, esse arquétipo é geralmente descrito como a expressão mais concreta da fraqueza dele. O homem como sujeito da ação, produtor dos significados dentro da trama, e a mulher como mera portadora desses significados, não agindo em suas elaborações.

O que importa é o que a heroína provoca, ou melhor, o que ela representa. É ela que, ou melhor, é o amor ou o medo que ela desperta no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir assim dessa maneira. Em si mesma, a mulher não tem a menor importância (BOETTICHER *apud* MULVEY, 1983, p. 444).

Largamente utilizado nas histórias de super-herói, esse arquétipo tende a desenvolver o sujeito feminino em torno do que ela pode significar na história de um personagem masculino de destaque, não no que ela representa para sua própria história. Os quadrinhos de super-herói, como material de origem do gênero da superaventura,



estabelecem os modelos que esse gênero deverá seguir em suas adaptações para o cinema ou para a TV.

Centrados majoritariamente na figura de um super-herói masculino, munido de força e coragem muito acima da média, os quadrinhos de super-herói em geral atribuem a seus protagonistas deveres morais atrelados a própria identidade masculina nas sociedades ocidentais. Como aponta Bourdieu (2002), ao homem cabe a força e o dever de proteção de sua companheira, o feminino é seu complementar.

A virilidade, em seu aspecto ético mesmo, isto é, enquanto qualidade do *vir*, *virtus*, questão de honra (*nif*), princípio da conservação e do aumento da honra, mantém-se indissociável, pelo menos tacitamente, da virilidade física, através, sobretudo, das provas de potência sexual – defloração da noiva, progenitura masculina abundante etc. – que são esperadas de um homem que seja realmente um homem (BOURDIEU, 2002, p. 20).

Desse modo, se considerarmos que coragem, força, dever de proteção e, sobretudo, uma noção de honra relacionada ao viril, já são termos associados ao homem comum, no que se refere a um super-herói esses fatores são ampliados. O corpo do homem carrega em sua virilidade, portanto, uma obrigatoriedade com a manutenção da honra a partir de demonstrações de força, pois como afirma o autor, o corpo é um espaço para trocas simbólicas e expressa sentidos culturais que são arbitrários, vinculados à organização da sociedade e a estruturas econômicas e hierárquicas.

O corpo dos super-heróis reflete uma construção normatizada do que a sociedade contemporânea entende por masculino, para se caracterizar como homem em seu meio, o indivíduo deve passar a se orientar por essas concepções, pois é a partir da naturalização desses conceitos que se formam os padrões de inclusão e exclusão (BOURDIEU, 2002).

Assim, podemos deduzir que compete aos super-heróis uma transcendência dos limites humanos e de modo semelhante também uma transcendência da noção de virilidade e honra. Defender a donzela sendo fator essencial para essa manutenção.

O arquétipo da donzela em apuros irá, então, se desenvolver dentro dessa estrutura patriarcal definida. A namorada do herói, com vagas variações, irá se basear numa espécie de mulher idealizada, auxiliadora incansável do herói e complemento dele. A donzela em apuros não possui trama própria, tendo sua identidade vinculada ao homem e a missão deste. Ela move a história do herói para frente, mas não caminha em



uma história própria. Ela se depara com o perigo, mas não é capaz de sair dele sozinha. Ela precisa ser salva.

Vários são os exemplos desse arquétipo nas produções da superaventura, sendo provavelmente Lois Lane o mais representativo deles, sobretudo, por ser a namorada do primeiro super-herói. Lois Lane é uma repórter eficiente, trabalha em um dos maiores jornais do universo ficcional onde se passam as aventuras dos quadrinhos da editora *DC Comics*, tendo, na verdade, recebido uma série de prêmios por seus talentos como jornalista. No entanto, essa personagem que procura aparentar aspectos de uma mulher forte e emancipada só tem espaço para ser forte até o ponto em que as atribuições masculinas são necessárias (na ação, na aventura e no confronto com vilões). Durante décadas, a maioria dos roteiros envolvendo Lois Lane centravam-se nas suas tentativas de descobrir a identidade secreta do Superman, para poder se casar com ele. Superman e sua virilidade exacerbada que está aparente até mesmo em sua constituição física, é o herói masculino por excelência, tendo a honra estampada desde sua compleição até os seus atos heroicos, que naturalmente envolvem sucessivos resgates a sua donzela em apuros.

Um desdobramento relevante do arquétipo da donzela em apuros no gênero da superaventura é o conceito de mulheres na geladeira⁵, como expresso pela roteirista de quadrinhos Gail Simone (1999). Segundo Simone (1999), há uma abundância de personagens femininas assassinadas de forma violenta nas tramas de super-herói com o único intuito de dar andamento ao arco dramático do herói. São mulheres espancadas, estupradas e assassinadas para originar um arco no qual o herói recorrerá a vingança como forma de restabelecimento de sua honra.

O termo é uma referência à revista *Green Lantern* #54, de 1994, da editora *DC Comics*. Nela, Kyle Rayner, o alter ego do super-herói Lanterna Verde mais em evidência na época, encontra numa geladeira o corpo de sua namorada, Alexandra, brutalmente assassinada. A morte da personagem, como argumenta Simone (1999), não tem na verdade nenhuma relação com a própria Alexandra e sim com o que esse assassinato poderia causar para a história de Rayner. Com base nesse caso, muitos outros exemplos podem ser mencionados, como o assassinato de Gwen Stacy (*Spiderman*, 1999, *Marvel Comics*) ou o estupro seguido de assassinato de Sue Dibny (*Identity Crisis*, 2002, *DC Comics*).

⁵ Tradução nossa para o termo *Women in Refrigerators*.

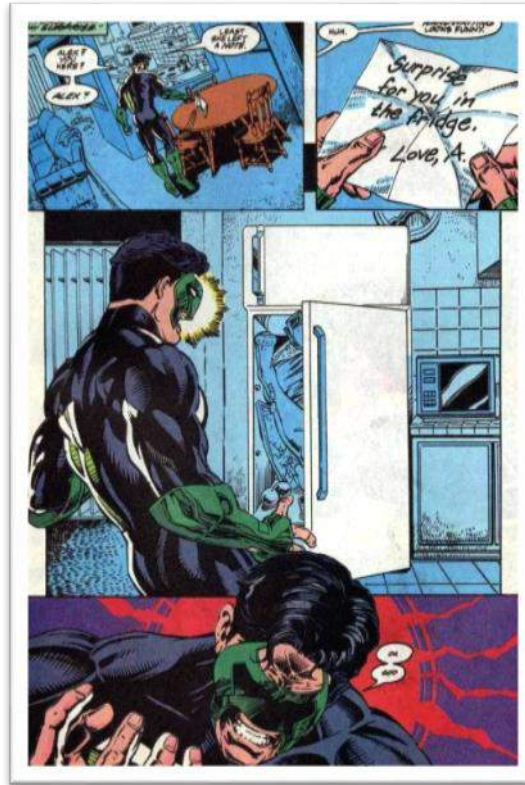


Figura 1. *Green Lantern vol. 3 #54, 1994, DC Comics.*

Para a autora, o status de complementar do sujeito feminino torna-se ainda mais evidente quando comparado às mortes de personagens masculinos, que geralmente se sacrificam de maneira heroica, salvando sua cidade ou mesmo o próprio universo. A roteirista argumenta ainda que quando um homem morre nesse tipo de produção, é apenas para ressurgir na sequência ainda mais forte, como são exemplos o próprio Lanterna Verde, o Capitão América e o Superman.

No contexto atual, onde as identidades se fragmentam e se dispersam, como argumentado anteriormente, na contramão dessas representações homogeneizadoras ditadas pelas identidades hegemônicas, é possível perceber uma manifestação periférica de identidades culturais mais complexas e emancipatórias. De acordo com Hall (2011a), apesar dos espaços conquistados pela diferença ainda serem limitados e regulados pelos padrões hegemônicos, é importante destacar que as identidades marginais nunca tiveram tanto espaço para produzir dentro da cultura dominante como no contemporâneo.

Assim, embora o arquétipo da donzela em apuros ainda permaneça central em relação a outras representações menos institucionalizadas pelas estruturas patriarcais, pode-se observar que uma desconstrução dessa mulher complementar tem se imposto cada vez mais frequentemente nos produtos midiáticos.



Como é o caso da própria Lois Lane, aqui citada, que nas tramas atuais, da linha dos *Novos 52*⁶, tem procurado se desvencilhar de seu status de “namorado do Superman” na busca de uma identidade própria. Sem o envolvimento romântico com o Superman, os roteiros têm investido em sua faceta de jornalista investigativa.

Para além dos quadrinhos, a popularidade da superaventura como gênero tem alcançado os mais variados públicos, por meio do conglomerado de produtos midiáticos a que está associada. De modo que esse gênero já não se limita às histórias em quadrinhos, tendo hoje alcançado grande sucesso com adaptações cinematográficas e também no formato seriado. Como observa Lipovetsky,

os conglomerados multimídia organizam-se de tal maneira que o crescimento de uma atividade beneficia as outras – um filme de sucesso conduz a um programa de televisão; de um livro tira-se um filme ou uma série; as histórias em quadrinhos dão origem a filmes. [...] Vê-se a multiplicação das operações de lançamento multimídia: trata-se de lançar simultaneamente um filme, um disco, um livro, um brinquedo da mesma família, cada um deles se beneficiando no sucesso dos outros (LIPOVETSKY, 2011, p. 242).

Nos quadrinhos, como no cinema e agora também nas séries, tem proliferado com cada vez mais frequência representações femininas que procuram romper os limites desses arquétipos previamente definidos. É nesse sentido que o presente trabalho busca analisar o seriado *Demolidor*, que adapta seu homônimo dos quadrinhos. Na série, produzida pela *Netflix* em parceria com os estúdios *Marvel*, a personagem Karen Page, secretária do protagonista, irá ser inicialmente construída dentro dos parâmetros do arquétipo da donzela em apuros, sendo salva pelo herói no início da temporada. No entanto, a série irá proporcionar desconstruções da superaventura a medida que o arco dramático se desenvolve, culminando numa personagem feminina que foge aos moldes aqui já apresentados, solucionando o mistério da trama e derrotando o vilão sem o auxílio do herói.

3 Abrindo a geladeira: a donzela emancipada

⁶ A editora americana de quadrinhos *DC Comics*, numa estratégia comercial, cancelou em 2011 toda sua linha editorial. A proposta era reinventar o seu universo criativo. Dessa forma, as revistas foram relançadas em seguida com a numeração zerada e personagens renovados e adaptados para um novo público, adaptações mais condizentes com as tendências multiculturais de então. Essas reformulações e reinvenções tiveram forte apelo aos novos leitores. Aos 52 títulos lançados em consequência dessa reinicialização (reboot) deu-se o nome de *Os Novos 52*.

De acordo com Sean Howe (2013), em seu livro *Marvel Comics, a história secreta*, o Demolidor (*Daredevil*, no original) foi criado em abril de 1964 por Stan Lee, Bill Everett e Jack Kirby, e tornou-se um dos mais importantes personagens urbanos do universo em quadrinhos da editora *Marvel Comics*. Seu alter ego, Matt Murdock, perdeu a visão aos nove anos de idade num acidente envolvendo produtos químicos, cresceu numa vizinhança pobre da cidade de Nova York e tornou-se advogado com a intenção de ajudar os menos favorecidos. O mesmo acidente que tira sua visão, também lhe concede uma série de habilidades, ampliando seus sentidos restantes e lhe fornecendo uma espécie de sonar. Os principais coadjuvantes dos quadrinhos do Demolidor são seu sócio e melhor amigo, Foggy Nelson, e sua secretária e interesse amoroso, Karen Page.

Sendo uma personagem recorrente nas histórias do Demolidor desde os anos 1960, Karen sofreu diversas reformulações ao longo das décadas. Em suas primeiras versões, como interesse amoroso do protagonista, Page enquadrava-se dentro do arquétipo da donzela em apuros, sequestrada pelos mais diversos vilões da galeria da Marvel para ser, no fim, resgatada pelo Demolidor. A personagem foi assassinada em 1999 pelo vilão Mercenário, encaixando-se, assim, entre as mulheres na geladeira, como descrito por Gail Simone (1999).

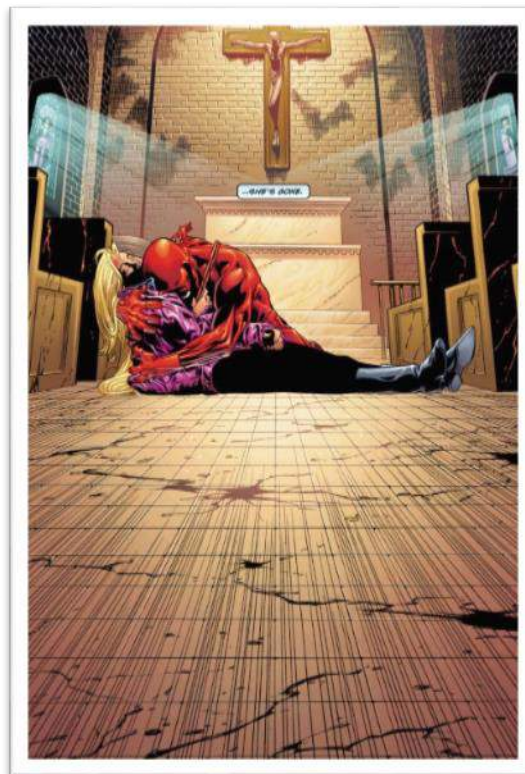


Figura 2. *Daredevil* vol. 2 #05, 1999, *Marvel Comics*.

Com o avanço da popularidade dos personagens Marvel devido a produção de grandes sagas cinematográficas baseadas nos quadrinhos da editora, o Demolidor, como parte desse grande conglomerado multimídia, viu o súbito interesse do público voltar-se novamente para ele quando a rede de transmissão via streaming *Netflix* disponibilizou, no início de 2015, a primeira temporada de um seriado baseado em suas aventuras.

A série nos apresenta um Demolidor em início de carreira, interpretado pelo ator britânico Charlie Cox, tentando se estabelecer tanto como vigilante quanto como advogado, para combater o domínio do vilão Wilson Fisk, o Rei do Crime (Vincent D'Onofrio), sobre o submundo da cidade de Nova York. Os caminhos de Murdock se cruzam com os de Karen Page (Deborah Ann Woll) ainda no primeiro episódio quando ela é injustamente acusada de um assassinato.

Nos 13 episódios dessa temporada de estreia, a série fará um percurso de construção e desconstrução do gênero a que está associada. Nesse primeiro momento, podemos observar o desenvolvimento gradual de Page como o típico interesse amoroso do herói. Embora na série, Murdock e Karen não cheguem a se tornar realmente um casal, a personagem feminina é introduzida na trama de maneira similar a sua contraparte nos quadrinhos: uma donzela em apuros a ser resgatada pela firma de advocacia dos iniciantes Murdock e Nelson.

É em cima da desfortuna de Karen – envolvida no brutal assassinato de um colega de trabalho e presa por esse crime mesmo sem tê-lo cometido – que a personalidade heroica de Murdock nos é apresentada. Desacredita por todos, sem ter realmente a quem recorrer, Karen será resgatada e defendida pelo herói apesar do descrédito geral da situação.

Além disso, já agindo em favor dela pelos meios legais, Murdock, como vigilante, irá ainda salvar a vida de Karen numa tentativa de assassinato. Tendo sua situação solucionada pelo herói, Page irá ao fim do episódio, grata pelo resgate, se juntar a firma de advocacia como secretária, assumindo o seu já esperado papel de auxiliadora na trama de um herói masculino, reafirmando assim a proposta de Bourdieu (2002) de que a relação sexual se apresenta como uma relação de dominação apenas porque está construída em cima do princípio da divisão fundamental entre o masculino como ativo e o feminino como passivo, relegando determinados papéis a um ou a outra de acordo com constituições arbitrárias daquilo que significa ser homem ou mulher

numa sociedade ocidental. À mulher, a casa, o interno, o seguro. Ao homem, o mundo, o externo, o viril.

No entanto, é a partir desse já esperado estabelecimento de arquétipos que o arco dramático do seriado irá começar realmente a se movimentar. Nos episódios seguintes, ao mesmo tempo que Matt Murdock se concretiza como herói/vigilante, Karen Page irá iniciar sua própria jornada por justiça, agindo por motivações que são próprias e não reflexos das intenções do herói, numa trama secundária que inicialmente aparenta ter pouco relevância para o arco principal (o da concretização do herói masculino), mas que irá demonstrar a importância da personagem como produtora e não apenas portadora de significados, subvertendo a instituição do patriarcal, como apresentado por Laura Mulvey (1983), e ultrapassando os limites de seu arquétipo do feminino como complementar.

Ao investigar os eventos que levaram ao assassinato de seu colega de trabalho e seu posterior envolvimento com Murdock, Karen irá descobrir que os braços do submundo de Nova York, e daquele que está no comando do crime organizado da cidade, Fisk, têm um alcance maior do que traficantes, contrabandistas e gangues, controlando também a própria polícia, políticos e o sistema legal.

Conduzindo sua investigação em paralelo com o herói, mas nem sempre realmente contando com o auxílio dele, Karen irá ao longo da segunda metade da temporada conectar pontos isolados da narrativa, chegando finalmente a desvendar o mistério que guiava a trama até então. O que irá culminar no ponto central desta análise, o momento em que a donzela produz seus próprios significados dentro da trama, ao se envolver em apuros e mostrar-se capaz de solucioná-los sozinha.

No capítulo 11, intitulado *O caminho dos bons*, as investigações de Karen irão levá-la às últimas consequências. Desmascarada por uma testemunha, Karen é drogada e sequestrada por Wesley, braço direito do Rei do Crime.

Ao longo do capítulo, Karen tenta entrar em contato com Murdock e Nelson, ambos indisponíveis para ajudá-la. Sozinha e sem condições de pedir ajuda ao protagonista, o que fica exposto é que a donzela não poderá ser resgatada desta vez. As escolhas na construção do roteiro parecem indicar um único desfecho para o episódio.

Confrontada por Wesley num galpão inóspito, Karen parece se encaminhar para um fim inevitável: alimentar o arco dramático do herói com uma morte violenta a ser vingada pelo herói na reconquista de sua virilidade, sua honra.

Com a intenção de ameaça-la, Wesley descansa uma arma sobre a mesa enquanto discursa sobre aquilo que Karen representou e aquilo que ela deveria representar dentro do arco desenvolvido nessa primeira temporada, desnudando o modo como o roteiro procurou construir e desconstruir o arquétipo a que a personagem se relaciona. “Você deveria ter ido embora, senhorita Page. Sumido de volta para onde gente como você some”⁷, ele diz, apontando o fato de que a personagem não agiu da forma esperada. Para Wesley, Karen deveria ter permanecido nas sombras, limitando-se ao seu papel de vítima, como visto no início da série.



Figura 3. *Daredevil*, 2015, *Netflix*.

O papel de vítima é subvertido na sequência quando Karen apanha a arma que estava sobre a mesa e a dispara contra seu sequestrador. O próprio descuido de colocar a arma ao alcance da mulher denota o inesperado da situação. Salvar a si mesma não faz parte do arquétipo proposto, de modo que essa subversão do papel de vítima é o que irá consolidar a desconstrução do arquétipo da donzela em apuros e do próprio gênero da superaventura, uma vez que os papéis se invertem e o herói, ausente no momento da ação, não é o sujeito participativo no clímax do roteiro.

Considerações finais

Neste trabalho, procuramos observar como as representações femininas nos produtos da cultura da mídia tem se transformado no contexto da modernidade tardia, tendo como objeto para essa análise a desconstrução do arquétipo da donzela em apuros

⁷ Tradução do diálogo como apresentado pelas legendas da própria Netflix.



no gênero da superaventura e o desenvolvimento de personagens femininas no seriado do Demolidor como foco. A partir da perspectiva dos estudos culturais, tornou-se possível relacionar a pertinência desses novos modelos de feminino na televisão com o contexto social em que estamos inseridos, como aponta Hall (2011), um contexto de constantes disputas e negociações de visibilidade no interior da cultura hegemônica, a cultura da mídia.

Para Blundell (apud ESCOTESGUY, 2001), os estudos culturais não dizem respeito apenas a um estudo da cultura, pois “nunca pretenderam dizer que a cultura poderia ser identificada e analisada de forma independente das realidades sociais concretas dentro das quais existem e a partir das quais se manifestam” (p. 33).

Desse modo, podemos considerar que é a partir desse jogo por posições culturais (HALL, 2011), que essas novas representações do sujeito feminino passam a conquistar cada vez mais frequentemente espaços e visibilidade frente às estruturas hegemônicas patriarcais que naturalizam a representação da mulher como complementar, pois os discursos coloniais que buscam legitimar a dominação de um sobre outro a partir da constatação da diferença têm perdido sua eficácia no contexto multicultural e de sujeitos fragmentados.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Edição Atualizada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011a.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais: uma versão latinoamericana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. São Paulo: EDUSC, 2001.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.
- MULVEY, Laura. Prazer Visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 435-453.
- REBLIN, Iuri Andréas. **Para o alto e avante: uma análise do universo criativo dos superheróis**. Porto Alegre: Asterisco, 2008.



REBLIN, Iuri Andréas. Os super-heróis e a jornada humana: uma incursão pela cultura e pela religião. In: VIANA, Nildo; REBLIN, Iuri Andréas (Org.). **Super-heróis, cultura e sociedade**. São Paulo: Editora Idéias e Letras, 2011, p. 55-91.

SIMONE, Gail. **Woman in Refrigerator**. 1999. Disponível em: <<http://lby3.com/wir/>>. Acesso em: 23 maio 2015.

VIANA, Nildo. Heróis e super-heróis no mundo dos quadrinhos. Rio de Janeiro: Achiamé, 2005.

Outras referências

GREEN LANTERN VOL. 3 #54 . New York: DC Comics, 1990-2004. Mensal.

DAREDEVIL VOL. 2 #05. New York: Marvel Comics, 1998-2009. Mensal.

DAREDEVIL SEASON 1. New York: Netflix, 2015-. Anual.