

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
CAMPUS DO SERTÃO – DELMIRO GOUVEIA  
CURSO DE LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA

LARISSA SOUZA PASSOS CAVALCANTE

**PROTAGONISMO FEMININO: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO FEMININA NAS  
PERSONAGENS DE “THE 100”.**

LARISSA SOUZA PASSOS CAVALCANTE

**PROTAGONISMO FEMININO: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO FEMININA NAS  
PERSONAGENS DE “THE 100”.**

Trabalho de conclusão de curso de licenciatura em Letras, da Universidade Federal de Alagoas UFAL, como requisito parcial para obtenção do título de Graduação de Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa

Orientadora: Profa. Dra. Débora Massmann

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca do Campus Sertão**  
**Sede Delmiro Gouveia**

Bibliotecária responsável: Renata Oliveira de Souza CRB-4/2209

C376p Cavalcante, Larissa Souza Passos

Protagonismo feminino: uma análise da representação feminina nas personagens de “The 100” / Larissa Souza Passos Cavalcante. – 2019.

51 f. : il.

Orientação: Débora Raquel Hettwer Massmann.

Monografia (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal de Alagoas. Curso de Licenciatura em Letras. Delmiro Gouveia, 2022.

1. Análise de discurso. 2. Protagonismo feminino. 3. Representação feminina. 4. Feminismo. 5. The 100. 6. Série. I. Massmann, Débora Raquel Hettwer. II. Título.

CDU: 81'322.5

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como pré-requisito para a obtenção do título de Licenciado em Letras – Língua Portuguesa.

*Larissa Souza Passos Cavalcante*

**LARISSA SOUZA PASSOS CAVALCANTE**  
UFAL - Campus do Sertão

**DATA DE AVALIAÇÃO: 20/12/2022**

**BANCA EXAMINADORA**

*Débora Massmann*

---

Profa. Dra. Débora Massmann  
(Orientadora - UFAL)

*Fabia Perina da Silva*

---

Profa. Dra. Fabia Silva  
Examinadora Interna

**gov.br** Documento assinado digitalmente  
JESSICA DE JESUS SANTOS  
Data: 21/12/2022 11:34:42-0300  
Verifique em <https://verificador.itl.br>

---

Profa. Ms. Jéssica de Jesus Santos  
Examinadora Externa

Delmiro Gouveia, 20 de dezembro de 2022.

*Dedico este trabalho à minha mãe, que sempre me pergunta “e o diploma?”, aos demais familiares e amigos, com muito amor.*

## AGRADECIMENTOS

À Deus, pela vida, por todo o cuidado e amor incondicional, e por ter me dado paciência e discernimento para concluir essa etapa da minha vida.

À mim, por não ter desistido. Só quem viveu uma jornada acadêmica do início ao fim tem consciência de que é impossível romantiza-la. Só eu sei o quanto conflitei comigo mesma sempre exigindo o melhor de mim, e o quanto isso me levou diversas vezes a questionar a minha capacidade em muitos momentos ao longo desse percurso. Mas, apesar de tudo, no fim, a sensação de dever cumprido é indescritível.

Problemas pessoais à parte, agradeço a existência das universidades públicas, gratuitas e de qualidade, em especial a Universidade Federal de Alagoas, e as políticas públicas responsáveis por mantê-las de pé até aqui, mesmo com todas as dificuldades enfrentadas nos últimos anos.

À minha mãe, Cleide, o meu amor maior, por ser tudo em minha vida, o meu maior exemplo de ser humano, e quem sempre fez e faz tudo por mim. Ao meu irmão, Romário, por todo suporte afetivo e financeiro. Ao meu pai, avós, tios, tias, primas e primos, agradeço por todo amor, incentivo e apoio, eu amo cada um de vocês.

À minha bichinha de estimação, Laika, que foi a minha maior companheira durante essa fase, então, não poderia deixá-la de fora já que também faz parte da minha família e é muito amada por todos nós. Obrigada por todas as noites em que dormiu embaixo da minha escrivinha enquanto me dedicava a escrever este humilde trabalho.

Aos meus queridos amigos, Priscila e Weverton, que estiveram ao meu lado durante toda a graduação, e agora também fazem parte da minha vida pós-universidade. Obrigada por todo companheirismo nos momentos de aflição e nos momentos felizes, por todo conhecimento compartilhado, por todas as risadas, histórias, séries, filmes, músicas, por todo amor e amizade que compartilhamos ao longo de todos esses anos pelos quais estivemos juntos. Não poderia deixar de agradecer aos amigos Flávia, Érica, Norton e Danielle, que também fizeram parte desse ciclo, guardo sempre o melhor de todos vocês, e espero que levem consigo o melhor de mim.

À minha professora e orientadora, Débora Massmann, por aceitar conduzir este trabalho, pelo apoio e ideia do tema, pela paciência (que não foi pouca) e todas as contribuições, sou imensamente grata por tudo que me ensinou.

Familiares e todas as pessoas maravilhosas que cruzaram o meu caminho, do fundo do coração, sou grata por tê-los ao meu lado!

*“Todas nós seguimos em frente quando percebemos como são fortes e admiráveis as mulheres à nossa volta”*

*Rupi Kaur*

## RESUMO

Produções audiovisuais veiculam em seu discurso imagético-verbal representações do feminino que influenciam no processo de significação sobre o ser mulher. Historicamente, o imaginário social padroniza mulheres como frágeis, delicadas e/ou designadas a tarefas domésticas. Pensando nisso, analisamos quais os direcionamentos de sentido tomados pelo seriado *The 100* ao significar a figura feminina em sua narrativa, tendo como objeto de análise um pôster do seriado. Para isso, a metodologia adotada foram os pressupostos teórico-metodológicos da Análise de Discurso, campo teórico proposto por Michel Pêcheux e Eni P. Orlandi. A representação e o protagonismo feminino são aqui tratados como meios de subversão de padrões e estereótipos de gênero cristalizados no imaginário social, bem como, discursos atravessados ideologicamente pelo patriarcalismo, compreendendo que o espaço sócio-histórico é marcado pela luta crescente e conquistas dos movimentos feministas. Isso implica pensarmos na importância do protagonismo feminino nas produções audiovisuais, uma vez que, trata-se de um cenário marcado historicamente pela ideologia patriarcal. Ainda que submetidos à ideologia de dominação masculina vigente, podemos notar o crescimento de mulheres em posição de destaque/protagonismo em produções audiovisuais.

**Palavras-chave:** Análise de discurso; Representação feminina; Protagonismo Feminino; Audiovisual.

## **ABSTRACT**

Audiovisual productions convey in their imagery-verbal discourse representations of the feminine that influence the process of meaning about being a woman. Historically, the social imaginary standardizes women as fragile, delicate and/or assigned to domestic tasks. With that in mind, the aim of this study was to analyze the direction taken by the series *The 100* to signify the female figure in its narrative. For that, the methodology adopted was the theoretical-methodological assumptions of Discourse Analysis, a theoretical field proposed by Michel Pêcheux and Eni P. Orlandi. Female representation and protagonism are treated here as means of subverting gender patterns and stereotypes crystallized in the social imaginary, as well as discourses ideologically crossed by patriarchy, understanding that the socio-historical space is marked by the growing struggle and achievements of feminist movements. That implies thinking about the importance of female protagonism in audiovisual productions, since it is a scenario historically marked by the ideology of patriarchy. Although submitted to the prevailing ideology of male domination, we can notice the growth of women in a prominent position/protagonism in audiovisual productions.

**Keywords:** Discourse Analysis, Female Representation, Female Leadership, Audiovisual.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Alex De Witt (Arco Lanterna Verde: Novo Amanhecer).....	22
FIGURA 2 – Green Lantern: A New Dawn (1994).....	22
FIGURA 3 – Comparação histórica de porcentagens de mulheres e homens como personagens protagonistas.....	24
FIGURA 4 – Comparação de mulheres e homens retratados como líderes.....	25
FIGURA 5 – Porcentagem de mulheres e homens como personagens principais.....	26
FIGURA 6 – Clarke Griffin em The 100, imagem da 6ª temporada.....	29
FIGURA 7 – Octavia Blake em The 100, imagem da 5ª temporada.....	30
FIGURA 8 – Raven Reyes em The 100, imagem da 1ª temporada.....	31
FIGURA 9 – Lexa (HEDA) em The 100, imagem da 2ª temporada.....	31
FIGURA 10 – Indra em The 100, imagem da 3ª temporada.....	32
FIGURA 11 – Pôster oficial: The 100 – 5ª temporada.....	34
FIGURA 12 – VMAs Vanguard Award – Beyoncé.....	35
FIGURA 13 – Recorte do pôster da quinta temporada de The 100.....	40

## SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	12
2. CONTEXTUALIZANDO A ANÁLISE DE DISCURSO.....	16
2.1 FORMAÇÕES IMAGINÁRIAS E MEMÓRIA DISCURSIVA .....	19
2.2 FORMAÇÕES DISCURSIVAS .....	21
3. REPRESENTAÇÃO FEMININA NO AUDIOVISUAL E SEUS ENTREMEIOS .....	22
3.1 A TELEVISÃO E A NARRATIVA SERIADA.....	22
3.2 PROTAGONISTAS OU APÊNDICE PARA O DESENVOLVIMENTO DE PERSONAGENS MASCULINOS? .....	23
3.3 O PAPEL DAS MULHERES NAS TELAS MARCADO PELO IDEAL PATRIARCAL .....	26
3.4 ENTRE O ENREDO E A ANÁLISE: SOBRE <i>THE 100</i> E AS PERSONAGENS BEM CONSTRUÍDAS QUE VALEM POR 100.....	29
4. “WELCOME TO THE NEW AGE”: ANÁLISE DISCURSIVA DAS PERSONAGENS CLARKE GRIFFIN E OCTAVIA BLAKE.....	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	45
REFERÊNCIAS .....	46

## 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O ano de 2014 marca a estreia do seriado distópico “*The 100*” (Os 100) no canal de televisão americano CW, a série tem como base os livros da autora e editora americana Kass Morgan. O *showrunner*<sup>1</sup> e produtor executivo de *The 100*, Jason Rothenberg, foi responsável pela adaptação da história dos livros para o formato de seriado, essa adaptação tornou-se o seu principal e mais conhecido trabalho. Em resumo, o enredo da série conta a história da Terra após ser devastada por um grande apocalipse nuclear. Contudo, passados quase cem anos do desastre, cem jovens sobreviventes de uma estação espacial são enviados à Terra para que possam testar as condições de habitação e sobrevivência no planeta. O seriado de ficção científica que mistura um universo pós-apocalíptico, conflitos “políticos” e dilemas sociais, traz em sua trama personagens femininas bem construídas, fortes e singulares.

O nicho de personagens principais da série é composto por jovens adolescentes e atinge espectadores de faixa etária semelhante, de modo que, em especial para o público feminino, não faltam exemplos de representação de força feminina nas telas. A produção do seriado ocorreu há cerca de 9 anos, em um momento em que pautas sociais como feminismo(s), machismo, misoginia, patriarcado, encontravam-se em destaque nos debates sociais. Dessa forma, uma produção audiovisual<sup>2</sup> que apresenta mulheres atuando como líderes, guerreiras, médicas, engenheiras, mecânicas, em papéis de protagonistas evidencia narrativas que não eram habitualmente abordadas nas telas, e nos faz refletir sobre os motivos pelos quais essas narrativas não eram inseridas antes.

Considerando o exposto, o imaginário social<sup>3</sup> acerca da figura feminina idealiza e padroniza mulheres como frágeis, bondosas, delicadas e designadas à tarefas domésticas, ao mesmo tempo que colocam o homem única e exclusivamente no papel de chefe, forte, provedor e protetor da família. Esse modelo de hierarquização de gênero vem sendo cada vez mais questionado e desconstruído, essa ótica biológica de papéis de gênero definidos pela sociedade é, segundo Saffioti (1987 p.8), um ideal construído historicamente:

A identidade social da mulher, assim como a do homem, é construída através da distribuição de distintos papéis, que a sociedade espera ver cumpridos pelas diferentes categorias de sexo. A sociedade delimita, com bastante precisão, os campos em que pode operar a mulher, da mesma forma como escolhe os terrenos em que pode atuar o homem. (SAFFIOTI, 1987, p.8).

---

<sup>1</sup> O termo em inglês não possui uma tradução direta para o português, o *showrunner* é o chefe de uma série de televisão, o responsável pela equipe técnica, orçamentos, edição, figurinos, trilhas sonoras, fotografia, som e direção criativa da narrativa através da equipe de roteiristas.

<sup>2</sup> Mídias audiovisuais como televisão, cinema ou vídeos para a internet são meios de comunicação que unem elementos visuais e sonoros, que podem ser vistas e ouvidas ao mesmo tempo. Saiba mais em <<https://www.aicinema.com.br/o-que-e-audiovisual>>. Acesso em 10.out.2022.

<sup>3</sup> Será discutido na próxima seção.

Nos personagens de *The 100*, esses campos de operação citados por Saffioti (1987), tem seus preceitos<sup>4</sup> subvertidos<sup>5</sup> na distribuição desses distintos papéis sociais cumpridos por homens e mulheres, tais como, espaço doméstico, força física ou atividades bélicas. Na trama do seriado, essa subversão é perceptível do início ao fim, uma vez que, encontramos personagens femininas atuando regularmente em papéis de liderança com estratégias de combate que demandam força e inteligência. Todavia, essa ruptura com os papéis de gênero pré-estabelecidos socialmente que delimitam aquilo que as mulheres podem ou não fazer, seja dentro ou fora das telas, é ainda um processo que demanda maiores ações na formação de uma sociedade que assegure para homens e mulheres igualdade de direitos. Para Saffioti (2011) ainda há um longo caminho a percorrer e é absolutamente imprescindível que esta trajetória vivenciada pelas mulheres seja descrita para que haja empoderamento, não de mulheres, mas da categoria social por elas constituída.

Mediante tais considerações, essa pesquisa tem como base os princípios da Análise de Discurso que, em outras palavras é, conforme Tafuri (2016), uma área do saber que tem como objetivo analisar e interpretar os objetos simbólicos (enunciados, textos, pinturas, músicas, filmes, etc.). O objeto de estudo que possibilita tais análises é o discurso: “A análise de discurso, como o seu próprio nome indica, não trata da língua, não trata da gramática, embora todas essas coisas lhe interessem, ela trata do discurso” Orlandi (2012, p.15). Isto é, a análise de discurso trabalha com o homem falando, com a língua no mundo, funcionando como efeito de sentidos entre os locutores. Considerando que o material de análise trata-se de um seriado de televisão, o discurso imagético materializado no seriado estará em pauta aqui, ou seja, atentamos para o visual enquanto materialidade.

Desse modo, algumas categorias e pressupostos da análise de discurso serão mobilizadas no dispositivo teórico e analítico, são elas: Condições de Produção, Formações Imaginárias e Formações Discursivas. As categorias que serão mobilizadas no gesto de análise condizem com o objetivo do estudo, que se propõe a compreender quais os direcionamentos de sentido que o seriado *The 100* toma ao significar a figura feminina, e como, discursivamente, a série (re)produz esses sentidos. Para isso, realizaremos uma análise discursiva da representação das personagens Clarke Griffin e Octavia Blake, por meio do pôster oficial da quinta temporada do seriado.

Diante do exposto, a escolha do seriado como objeto de análise partiu justamente das características da narrativa construída em torno da força feminina, que se sobressai como um

---

<sup>4</sup> Aquilo que é tido como regra, norma, ordem.

<sup>5</sup> Sentido de revolucionar, desordenar comportamentos pré-estabelecidos

dos aspectos mais interessantes da série. Em *The 100*, as mulheres governam e dominam todos os postos de maior importância para a sobrevivência humana, que se apresenta como a chave principal da história contada. A necessidade de assertividade e confiança, de uma conduta confrontadora e desafiadora, quando necessário são características presentes nas trajetórias das personagens, e dialogam diretamente com condutas dos movimentos feministas. *The 100*, apresenta uma temática necessária e contemporânea, visto que papéis de líderes, comandantes/guerreiras, cientistas, engenheiros, mecânicos, antes atribuídos majoritariamente ao gênero masculino, são atribuídos às mulheres.

O presente estudo se mostra relevante para despertar e engajar a nossa geração de mulheres na busca pelo protagonismo de suas próprias histórias, por esse motivo se faz necessário ter como inspiração exemplos de mulheres protagonistas em todos os espaços da sociedade. Pretende-se também contribuir com a demanda de debates sociais importantes, tais como: a representação midiática acerca do gênero feminino, a (re)construções de imaginários, e as relações sociais/de gênero, bem como, contribuir para a análise de discurso e futuras pesquisas voltadas ao tema proposto.

A pesquisa também apresenta relevância pedagógica, pois, principalmente entre os jovens, seriados de televisão são bastante frequentes, assim sendo, tratar de temas/gêneros que fazem parte da realidade dos estudantes traz maior engajamento e uma aprendizagem mais significativa, promovendo reflexões e desenvolvimento do senso crítico. Desse modo, agregar pautas importantes de estudos por intermédio de mídias audiovisuais (neste caso o seriado) significa acompanhar a maneira como a sociedade funciona hoje, ou seja, no mundo tecnológico em que vivemos. Assim, esse trabalho primeiramente foi norteado por pesquisas bibliográficas, visto que o embasamento em outros autores amplia a discussão proposta e promove maior relevância à pesquisa.

Inscrito nas ciências da linguagem, o trabalho que se apresenta filia-se à abordagem discursiva, tal como proposta por Michel Pêcheux e Eni P. Orlandi. É a partir desta posição teórico-analítica que refletiremos sobre os direcionamentos de sentidos que a série *The 100* toma ao significar a figura feminina em sua narrativa.

Nosso estudo está organizado em quatro seções, assim distribuídas: Capítulo 1: Considerações iniciais; Capítulo 2: Contextualização da Análise de Discurso e as categorias de análise mobilizadas no dispositivo teórico e analítico; Capítulo 3: Um breve percurso sobre a representação feminina no audiovisual; Capítulo 4: Análise discursiva das personagens Clarke Griffin e Octavia Blake; e, por fim, Considerações finais.

Nossa análise foi desenvolvida a partir da relação entre as características atribuídas às personagens, as condições de produção na qual o seriado se insere, o interdiscurso acionado a

partir dessas condições, o imaginário social acerca da figura feminina, e a formação discursiva presente no slogan do nosso *corpus* de análise.

## 2. CONTEXTUALIZANDO A ANÁLISE DE DISCURSO

Para a realização das análises utilizaremos como base teórico-metodológica a Análise de Discurso, cuja origem se deu na França na década de 60, fundada pelo filósofo francês Michel Pêcheux (1938-1983). A partir das críticas empreendidas ao Estruturalismo<sup>6</sup> e da sua atuação política marxista, Pêcheux promove importantes reflexões dentro da conjuntura teórico-política, e propõe o discurso como objeto de estudo em um quadro teórico bastante inovador para a época.

Na articulação entre o linguístico e o histórico, o discurso é tomado como objeto próprio, onde lhe interessa o funcionamento da língua para a produção de sentidos que analisa unidades além do texto. Para Orlandi (2012, p.15), “a análise de discurso procura compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história”.

Como referido acima, a Análise de Discurso surgiu na França e posteriormente foi trazida ao Brasil por Eni Orlandi, pesquisadora responsável por ampliar e desenvolver tal campo de pesquisa no país. Na Análise de Discurso, a linguagem funciona como mediação necessária entre o homem e o mundo, é como a base da produção da existência humana.

Assim sendo, trabalhar a língua na Análise de Discurso estritamente enquanto um sistema abstrato é algo fora de cogitação, pois, como destaca Orlandi (2012, p.16), “a análise de discurso trabalha com a língua no mundo, com maneiras de significar, com homens falando, considerando a produção de sentidos enquanto parte de suas vidas”. Em outras palavras, o analista de discurso relaciona a linguagem à sua exterioridade, levando em conta fatores como o homem na sua história.

Em suma, a Análise de Discurso se faz entre a linguística e as ciências sociais, porém tece críticas e interroga à linguística que exclui o contexto histórico-social, bem como as ciências sociais, que não liga o dizer à sua exterioridade, e toma a linguagem como sendo transparente. Entre as controvérsias citadas, a Análise de Discurso questiona os conhecimentos de ambos os campos (linguística e ciências sociais) e opera na articulação entre o linguístico e o histórico, de maneira que une as duas teorias para atestar que o discurso é indissociável do sócio-histórico, e implica exterioridade da linguagem em torno da ideologia e do social, e a partir disso constitui-se um novo campo.

Outro campo de conhecimento que também fundamentou a Análise de Discurso foi a psicanálise. A psicanálise contribuiu no entendimento da não separação da forma e do conteúdo,

---

<sup>6</sup> No campo da linguística, trata-se de um método de estudos em que a língua é considerada um conjunto estruturado.

situando o sujeito como o ser que fala e representa o mundo simbolicamente. Como ressalta Orlandi (2012, p. 34), “procura-se compreender a língua não só como uma estrutura, mas sobretudo como um acontecimento. Reunindo estrutura e acontecimento a forma material é vista como o acontecimento do significante (língua) em um sujeito afetado pela história.” (Orlandi, 2012, p. 19). A autora ainda acrescenta:

A análise de discurso trabalhando na confluência desses três campos de conhecimento, irrompe em suas fronteiras e produz um novo recorte de disciplinas, constituindo um novo objeto que vai afetar essas formas de conhecimento em seu conjunto: este novo objeto é o discurso. (ORLANDI, 2012, p.20).

A noção de discurso, definida como “efeito de sentido entre locutores” por Pêcheux (1997), determina que as relações de linguagem são relações de sujeitos e de sentidos e seus efeitos são múltiplos e variados. O autor mostra a diferença entre o que é discurso para a análise de discurso e a definição do que seria o conceito de mensagem dentro do esquema elementar da comunicação. No esquema elementar<sup>7</sup>, temos o emissor que transmite uma mensagem ao receptor por meio de um código (a língua). Já na análise de discurso, saímos desse esquema elementar da comunicação e entramos no processo de significação, em que a língua não se trata apenas de um código, e não há separação entre emissor e receptor, na qual um fala, e depois o outro decodifica. Na análise de discurso, o que acontece é a transmissão em que há efeitos de sentidos entre locutores, desse modo, não se trata apenas de transmissão de mensagens, é realizado ao mesmo tempo um processo de significação complexo entre a constituição de sujeitos e as produções de sentidos afetados historicamente.

A análise de discurso trabalha os seus limites e os seus mecanismos indo além de uma mera interpretação, para Orlandi (2012, p.26) não há procura por um sentido verdadeiro no texto, pois não há uma “chave” para isso, o que de fato existe é “[...] método, construção de um dispositivo teórico. Não há uma verdade oculta atrás do texto. Há gestos de interpretação que o constituem e o analista de discurso, com o seu dispositivo, deve ser capaz de compreender” Orlandi (2012, p.26). Isto é, não existem coisas escondidas no discurso, a análise de discurso não existe para revelar algo, mas para significar formações discursivas.

Em suma, a análise de discurso visa, conforme afirma Orlandi (2012, p. 26-27):

A compreensão de como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para e pôr sujeitos. Essa compreensão, por sua vez, implica em explicitar como o texto organiza os gestos de interpretação que relacionam sujeito e sentido. Produzem-se assim, novas práticas de leitura. (ORLANDI, 2012, p.26-27).

---

<sup>7</sup> Fluxo da comunicação desde a emissão de determinada mensagem até a recepção, seja pela escrita, oralidade ou linguagem não verbal.

Diante do exposto, nota-se que os dizeres não são apenas mensagens a serem decodificadas, são efeitos de sentido produzidos dentro de condições de produção dadas. Os conceitos de ‘condições de produção’ e ‘memória’ fazem parte da produção do discurso e podem ser definidos como função que “compreende fundamentalmente os sujeitos e a situação. Assim, a maneira como a memória “aciona”, faz valer, as condições de produção é fundamental”, de acordo com Orlandi (2012, p. 30). As condições de produção podem ser consideradas no sentido estrito e no sentido amplo. No sentido estrito referem-se ao contexto imediato, ou seja, as circunstâncias em que os sujeitos se encontram. Já as condições de produção consideradas no sentido amplo levam em conta o contexto sócio-histórico, ideológico, e a memória, que é tratada, nessa perspectiva, como interdiscurso que chamamos de memória discursiva. Ainda, segundo a autora, os sentidos estrito e amplo são indissociáveis.

A Análise de Discurso, enquanto ciência da área da linguística, contribui, segundo Orlandi (2012), para a articulação do linguístico ao sócio histórico e ao ideológico, colocando a linguagem na relação com os modos de produção social. Não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia. Há, entre os diferentes modos de produção social, um modo de produção social específico que é o simbólico<sup>8</sup>. Nessa perspectiva, cabe a análise de discurso compreender como os objetos simbólicos produzem sentidos, sendo responsabilidade do analista a formulação da questão que desencadeia a análise de determinado objeto simbólico, mobilizando conceitos para a construção do seu dispositivo analítico.

Tendo em vista que o objeto de análise de nossa pesquisa trata-se de um pôster do seriado *The 100*, os discursos aqui escolhidos vão além da análise textual, abordando assim, o significante visual para a análise. Orlandi (1996) explica que existem muitos sistemas de signos:

Porque há muitos modos de significar e a matéria significante tem plasticidade, é plural. Como os sentidos não são indiferentes à matéria significante, a relação do homem com os sentidos se exerce em diferentes materialidades, em processos de significação diversos: pintura, imagem, música, escultura, escrita, etc. A matéria significante – e ou a sua percepção – afeta o geste de interpretação, dá forma a ele. (ORLANDI, 1996, p12).

A partir da citação, podemos observar as diferentes maneiras de significar abordadas pela análise de discurso, e a sua influência na maneira como interpretamos um discurso. Nesse estudo, o discurso materializado no seriado *The 100* não será apenas linguístico ou textual, mas também imagético, pois, são formas possíveis de textualização de um discurso. Remetidos a exterioridade que os constitui, os discursos encontram-se sujeitos à interpretação, de maneira

---

<sup>8</sup> O simbólico é o meio para a compreensão do sujeito e do discurso, é pelo simbólico que a prática de leitura discursiva busca essa compreensão entre sujeito e discurso.

que, a interpelação ideológica<sup>9</sup> presente no imagético torna os discursos ainda mais intensos e impactantes, como dito por Fernandes (2008, p. 101-102)

Devemos considerar as particularidades dos diferentes materiais simbólicos. Seria o que confere as diferenças no modo de formular um discurso [...] no caso das capas de revista, a imagem produz um impacto maior no leitor que a palavra. As cores, as formas, tornam a imagem mais sedutora, mais atraente aos olhos. (FERNANDES, 2008, p. 101-102).

Compreendendo que a análise de discurso não se ocupa apenas da linguagem verbal, pois as imagens também são uma forma possível de textualização de um discurso, o seriado *The 100* é tomado neste estudo como um material simbólico, que dá forma aos discursos passíveis de produzirem diversos gestos de interpretação. Sobre este aspecto “importam as imagens em seus vários elementos constitutivos, tais como as cores, a relação luz e sombra, a perspectiva, os traços no caso da materialidade visual [...] importam a sonoridade e a musicalidade em casos de vídeos” (LAGAZZI, 2011, p.499).

## 2.1 FORMAÇÕES IMAGINÁRIAS E MEMÓRIA DISCURSIVA

Passamos agora à noção de formações imaginárias, definidas como um fator que “produz o efeito de evidência, de transparência da linguagem, a ilusão referencial em que a linguagem é diretamente relacionada ao mundo” (ORLANDI, 1996, p. 39). Como sabemos, a relação linguagem e mundo não é direta, no entanto, o imaginário nos faz agir como se fosse. O imaginário é necessário para o processo de produção do discurso, pois é por meio dele que a relação sujeito e realidade é construída. Em relação a isso, Fernandes (2008, p. 40-41) assevera que “para simbolizar o real, discursivizá-lo, é preciso portanto passar pelo imaginário, o imaginário seria a fatia resultante do recorte feito no real”.

O imaginário é então afetado pela ideologia a qual o sujeito se filia, e com isso ele simboliza o real através de sua constituição ideológica. Segundo Pêcheux (1990, p. 36), “o discurso produzido por um sujeito pressupõe um destinatário que se encontra num lugar determinado na estrutura de uma formação social”. No discurso, esse lugar citado por Pêcheux constitui justamente as formações imaginárias que marcam mutuamente o papel social de cada sujeito na sociedade. No seriado *The 100*, refletiremos acerca da noção de imaginário social sobre o ser mulher e o seu papel na sociedade, de acordo com a narrativa construída para as personagens femininas.

---

<sup>9</sup> Ideologia e sujeito se acham mutuamente implicados, ao longo da vida somos interpelados por ideologias.

A noção de memória discursiva é também uma questão fundamental a ser considerada na pesquisa. É importante destacar que na análise de discurso a noção de memória em nada coincide com a memória na psicologia, que é entendida no sentido da ‘memória individual’, ou como recordações de fatos medidos cronologicamente. Pêcheux ([1983]/1999, p. 50) nos esclarece que a memória na análise de discurso deve ser entendida no sentido da memória mítica, da memória social inscrita em práticas e da memória construída do historiador”, portanto, na análise de discurso, a memória é concebida com um caráter mais social.

Assim, a memória quando pensada em relação ao discurso é tratada como interdiscurso e diz respeito a recorrência de dizeres que emergem a partir de determinadas condições de produção. Orlandi (2012, p. 31) certifica que “O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam todo o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada”. A memória fala sempre em outro lugar, por alguém, em algum lugar, em outros momentos, independentemente, conforme nos assegura Orlandi (2012, p.31) quando diz “é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra.”. Desse modo, são as redes de memória que possibilitam as retomadas de já ditos.

A memória discursiva é um conceito central na análise de discurso, pois nos permite compreender como a memória do dizer funciona na linguagem, é como um saber discursivo indispensável para que se produza e se compreenda o sentido, os dizeres associados a uma memória, à historicidade, à significância, aos efeitos ideológicos.

Articulado ao interdiscurso, temos o intradiscurso, e para diferenciá-los Courtine (1984) explica que:

O que estamos chamando de interdiscurso – representada como um eixo vertical onde teríamos todos os dizeres já ditos – e esquecidos – em uma estratificação de enunciados que, em seu conjunto, representa o dizível. E teríamos o eixo horizontal – o intradiscurso – que seria o eixo da formulação, isto é, aquilo que estamos dizendo naquele momento dado, em condições dadas. (COURTINE, 1984, p. 68).

Assim, compreendemos que a memória atua no eixo interdiscursivo e no eixo intradiscursivo como especificado na citação acima.

## 2.2 FORMAÇÕES DISCURSIVAS

Outro conceito importante a ser mobilizado na pesquisa são as formações discursivas, a fim de compreendermos os direcionamentos de sentidos que a série *The 100* toma em sua narrativa. Pêcheux, define as formações discursivas da seguinte maneira: “Chamaremos, então, formação discursiva aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado de luta de classes, determina o que pode e deve ser dito” (Pêcheux, 1988, p. 160).

Segundo o autor, as formações discursivas representam no discurso as formações ideológicas. Pêcheux ([1975] 1988, p. 101) assegura que a ideologia é o princípio regulador das formações discursivas quando afirma que “os indivíduos são interpelados em sujeitos de seu discurso pelas formações discursivas que representam ‘na linguagem’ as formações ideológicas que lhes são correspondentes”. Desse modo, as formações discursivas são aquilo que regula o que pode ser dito pelo sujeito, no lugar ideológico que o sujeito ocupa, onde sua fala é regulada por esse lugar.

Incorporado a isso, temos o que chamamos de interpelação<sup>10</sup> ou assujeitamento<sup>11</sup> do sujeito, ou seja, o sujeito interpelado pela ideologia. Essa relação de sujeito ideológico com as formações discursivas se dá por meio de três modalidades de posicionamento. A primeira modalidade corresponde ao sujeito plenamente identificado com a formação discursiva que o interpela, esse seria o “bom sujeito” do discurso, por se tratar daquele que reproduz cegamente, sem questionamentos, formações discursivas que concordam plenamente com a ideologia que o interpela.

A segunda modalidade é denominada de contra-identificação, mostrando o sujeito parcialmente identificado com a ideologia, existindo pontos de conflitos. Este sujeito não concorda plenamente com determinado discurso e por este motivo se opõe a alguns saberes regulados pela ideologia que o interpela, sendo chamado de “mau sujeito” do discurso, mesmo não ocorrendo um rompimento efetivo. A terceira modalidade diz respeito a desidentificação do sujeito, este, por sua vez, não se identifica em sua totalidade e rompe com determinado discurso ideológico para se dirigir a outro, e essa próxima ideologia interpelará o sujeito de agora em diante, uma vez que, não existe lugar fora da ideologia. O interpelamento funciona como um efeito de recrutamento e não há modos de recusa desse efeito, pois estamos sujeitos a esse mecanismo, essa é a nossa condição de existência no mundo.

---

<sup>10</sup> Sujeitos atravessados pela ideologia, ideologia e sujeito se acham mutualmente implicados.

<sup>11</sup> Sujeição ao sujeito: se sujeita aos saberes de determinada ideologia, e se reconhece nela.

### 3. REPRESENTAÇÃO FEMININA NO AUDIOVISUAL E SEUS ENTREMEIOS

#### 3.1 A TELEVISÃO E A NARRATIVA SERIADA

No universo do entretenimento, os seriados passaram a ser mais consumidos a partir da década de 90 como um programa feito para a televisão. Em sua produção, os seriados de televisão são regulados por apresentações semanais e em dias específicos, contando, assim, uma história seriada dividida por partes. Trata-se de uma ferramenta elaborada inicialmente visando lucros a curto, médio ou longo prazo, como nos explica Silva (2014):

Ferramenta utilizada pela indústria cultural, também, para gerar mais lucro para as produtoras e canais de televisão, uma vez que, enquanto um filme, de forma individual, tem um prazo de vida limitado em um ou dois anos, as séries, se obtiverem resultado, tem uma continuidade que passa de temporada em temporada e que permite sua reprodução, sendo a ignição de um sistema lucrativo. (SILVA, 2014, p. 24)

Seriados como *Friends*, *Supernatural*, *Two and Half Man*, *The Walking Dead*, *Greys Anatomy*, são exemplos de narrativas seriadas que tiveram ou ainda tem um prazo de produção extenso, e fazem com que a indústria do audiovisual tenha seu foco voltado cada vez mais para a televisão do que para o cinema. O seriado *Greys Anatomy*, por exemplo, teve seu início no ano de 2005 e, até os dias atuais, se encontra em renovação, contando com mais de 17 temporadas estando no ar há quase 20 anos.

Pensando no mercado das séries televisivas, a internet também se insere como uma ferramenta para a sua ascensão e sua consolidação. Desse modo, com o intermédio da internet, diversas plataformas de *streaming*<sup>12</sup> surgiram com os mais variados catálogos de filmes e séries, e os seus usuários pagantes possuem o acesso a todos os conteúdos disponíveis nas plataformas. De acordo com o site UOL (2021), em um ranking divulgado pelo site “JustWatch”, a *Netflix* é hoje a maior empresa do segmento com mais assinantes em sua plataforma. A *Netflix* é responsável pela produção de algumas séries originais que se popularizaram em escala global, e tem, adicionado em seu catálogo, o alvo de estudo desse trabalho, a saber o seriado *The 100*.

Devido a todo o alcance e massificação na distribuição das narrativas seriadas, as séries que tanto conhecemos e acompanhamos hoje encontram-se no *mainstream*<sup>13</sup>. Em meio a tantos

---

<sup>12</sup> Tecnologia de transmissão de conteúdo pela internet, através das plataformas de streaming consumimos séries, filmes, novelas, músicas etc.

<sup>13</sup> Termo originalmente inglês que refere-se ao gosto popular que está dominando, em outras palavras, diz respeito a cultura popular nos meios de comunicações em massa.

produtos no universo do entretenimento nosso estudo seleciona/destaca o seriado *The 100* como uma narrativa diferente e inovadora, que nos revela um caminho: a tentativa de rompimento do cenário audiovisual, historicamente marcado pelo não-protagonismo de mulheres nas telas. Apontar esse não-protagonismo feminino inicialmente pode causar estranhamento, se feito sem aprofundamento por meio de dados que comprovem essa realidade.

Se acessarmos em nossa memória individual lembranças de mulheres presentes em filmes ou séries não faltarão exemplos de personagens, mas o que de fato é importante observamos, são os modos como essas figuras femininas são representadas. Ter a presença de mulheres em produções audiovisuais não é uma garantia de papel de destaque, visto que muitas dessas produções oferecem uma representação superficial e/ou não há preocupação em entregar ao público desenvolvimentos e construções decentes de personagens femininas.

Nesse sentido, são esses tipos de representações rasas, presentes em narrativas hegemônicas norte-americanas, que abordaremos nas próximas sessões. Esse resgate de modos de representação, nos permitirá identificarmos alguns estereótipos atribuídos à figura feminina na indústria do entretenimento, e com isso será possível observarmos posteriormente, pontos e contrapontos desses tipos de representação com o seriado *The 100*.

### 3.2 PROTAGONISTAS OU APÊNDICE PARA O DESENVOLVIMENTO DE PERSONAGENS MASCULINOS?

A expressão “*Women in refrigerators*<sup>14</sup>” (mulheres na geladeira) foi criada pela escritora americana Gail Simone em 1999, quando notou um padrão perverso nas histórias em quadrinhos de super-heróis. Muitas personagens femininas eram brutalmente assassinadas, abusadas ou feridas apenas para motivar o combate entre os seus companheiros e os vilões dos arcos das histórias.

O termo surge a partir de um episódio na história em quadrinho (edição 54) do herói Lanterna Verde (Kyle Rayner), que tem a sua namorada (Alex DeWitt) morta e enfiada dentro da geladeira de sua casa. O assassinato de sua amada desperta em Kyle Rayner revolta e transtorno que motivam o herói a ir em busca de justiça ou simplesmente vingança contra o vilão assassino de sua amada.

---

<sup>14</sup> Leia mais e veja a lista completa das personagens em: <<https://www.lby3.com/wir/>> Acessado em 05 de julho de 2022.

Com “mulheres na geladeira”, Gail Simone levanta uma discussão muito importante no mundo dos quadrinhos sobre as personagens femininas que tem um trágico fim, e estão presentes nas histórias apenas para o desenvolvimento dos personagens masculinos. Para chamar atenção ao problema, Gail Simone criou um website intitulado *Women in Refrigerators*, que contém uma lista extensa das histórias em quadrinhos em que mulheres são frequentemente “colocadas na geladeira”. Dos listados, podemos citar aqui exemplos famosos como as histórias do Homem Aranha e Mary Jane Watson, Homem Aranha e Gwen Stacy, Superman e Lois Lane, Batman e Rachel Dawes, Wolverine e Jean Grey, entre outros. Para ilustrar o que foi dito trazemos duas imagens das cenas que originaram a ideia de Gail Simone:

FIGURA 1: Alex DeWitt (Recorte do quadrinho do arco Lanterna Verde: Novo Amanhecer)



FONTE: <https://admin.ultimatodobacon.com/wp-content/uploads/2020/08/Novo-Amanhecer.jpg>  
 LEGENDA: Alex DeWitt sendo esquarterada e depois colocada dentro da geladeira de Kyle Rayner em Entrada Forçada, um dos arcos de Novo Amanhecer.

FIGURA 2: Green Lantern: A New Dawn, (1994)



FONTE: <https://prometheanplayground.files.wordpress.com/2014/06/fridge.png>  
 LEGENDA: Kyle Rayner (Lanterna Verde) encontra Alex DeWitt morta dentro da geladeira

Assim sendo, é importante ressaltarmos que essa discussão não parou nos quadrinhos, uma vez que filmes e séries, desenvolvidos através de adaptações de livros ou HQ's, continuam perpetuando essa fórmula de motivação automática, que faz uso do sofrimento intenso de personagens femininas para iniciar e/ou desenvolver histórias de personagens masculinos. Por mais desagradável que seja, essa narrativa é naturalizada, e muitas vezes acaba passando despercebida pelos espectadores. Assim, a problemática levantada com o tropo narrativo das “mulheres na geladeira” compete a constante repetição dessa narrativa, que serve única e exclusivamente como um meio de motivação/evolução para as histórias protagonizadas por homens.

O tropo narrativo “mulheres na geladeira” não está presente apenas em filmes ou séries de super-heróis, podemos citar outros exemplos de produções audiovisuais como: *Gladiador* (2000) em que a motivação de Maximus (personagem principal) para virar um assassino acontece após a morte de sua esposa e de seu filho. Ao chegar em casa, Maximus se depara com ambos enforcados. Em *Rogue One – Uma história star wars* (2016), Galen Erso tem sua esposa e sua sogra mortas pelos agentes do império no início do filme, apenas para comprovar a crueldade dos agentes. Em *Amnésia* (2000), o personagem Leonard sofre de perda de memória, além de lidar com esse problema, o protagonista ainda precisa descobrir quem estuprou e assassinou brutalmente a sua esposa. Em *O Grande Truque* (2006) dois amigos ilusionistas acabam se tornando rivais, e devido a essa rivalidade, ambos tem as suas esposas mortas, como forma de simbolizar as tragédias que a competição entre eles acarretou para as suas vidas: uma das esposas dos ilusionistas é morta durante um truque de ilusionismo dentro de um tanque de água. Em *A Origem* (2010) Leonardo DiCaprio interpreta Dom Cobb que durante a trama lida com sonhos perturbadores em que a sua falecida esposa constantemente aparece para assustá-lo.

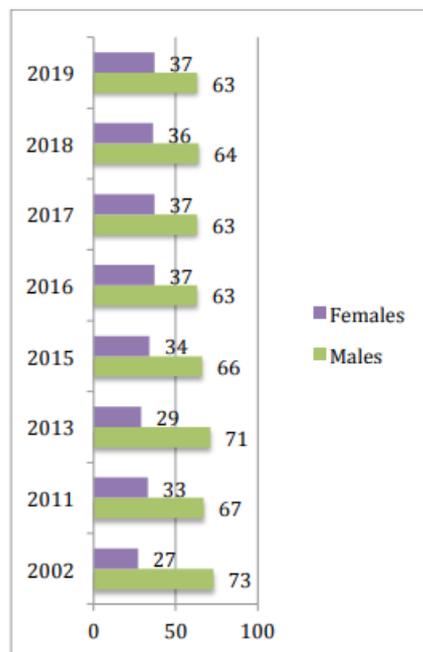
Todos os exemplos supracitados tratam-se de obras audiovisuais baseadas na narrativa de que personagens femininas são representadas como apêndices, isto é, um mero gancho ou “acessório” para as histórias de protagonistas masculinos. Quando articulamos este tópico a outro recurso raso e também bastante utilizado, como o da “Donzela em perigo” que coloca mulheres em determinadas posições de subserviência temos o resultado de narrativas que ainda subsistem no universo do entretenimento.

### 3.3 O PAPEL DAS MULHERES NAS TELAS MARCADO PELO IDEAL PATRIARCAL

Relacionado ao que foi exposto até este momento, temos alguns dados pertinentes para a reflexão acerca do protagonismo e da representação feminina nas telas, os dados referem-se ao desequilíbrio real nas produções de *Hollywood*. Trata-se de uma pesquisa recente, realizada pelo *Center for the Study of Women in Television & Film*<sup>15</sup> (Centro Para o Estudo da Mulher na Televisão e no Cinema) pela Universidade Estadual de San Diego no ano de 2019.

Segundo o artigo publicado “*It’s a Man (Celluloid) World*” (É um mundo (celuloide) dos homens), no decorrer do ano de 2018 e do ano de 2019, entre as produções hollywoodianas, no geral, as mulheres representaram 37% de personagens protagonistas em 2019, com isso tivemos 63% dos personagens principais representados pelos homens entre os anos de 2018 e 2019. No gráfico abaixo, temos uma comparação percentual realizada ao longo dos anos 2002 - 2019 entre personagens protagonistas femininos e masculinos.

FIGURA 3: Historical Comparison of Percentages of Females and Males as Major Characters (Comparação histórica de porcentagens de mulheres e homens como personagens protagonistas)

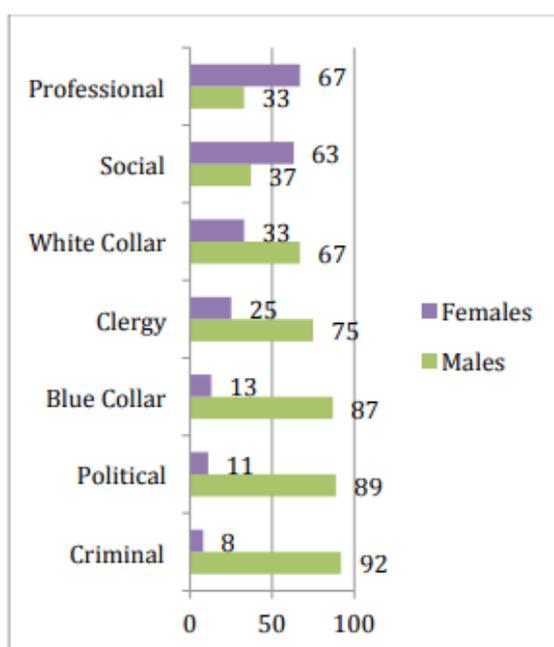


FONTE: Figure 5. *It’s a Man’s (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2019* by Dr. Martha M. Lauzen Copyright © 2020– All rights reserved.

<sup>15</sup> Veja todas as pesquisas e artigos publicados em: <<https://womenintvfilm.sdsu.edu/>> Acessado em 10 de julho de 2022.

Apesar de notarmos certo aumento percentual no espaço destinado às mulheres ao longo dos anos, a pesquisa destaca também a existência de personagens femininas representadas em papéis que reforçam o imaginário de estereótipos de gênero. O estudo aponta que homens são mais representados em personagens relacionados ao trabalho (60% vs. 40%) e as mulheres mais propensas a papéis relacionados a vida pessoal (52% vs. 34%). A situação fica ainda mais discrepante quando o estudo compara os papéis de protagonistas em função de liderança entre homens e mulheres. Atuando em papéis de líderes de colarinho branco e colarinho azul (executivos), líderes de clero, líderes políticos e líderes na criminalidade, as mulheres ficam muito atrás nesse setor, representando apenas 26% dos trabalhos no geral.

FIGURA 4: Comparison of Female and Male Characters Portrayed as Leaders  
(Comparação de mulheres e homens retratados como líderes)

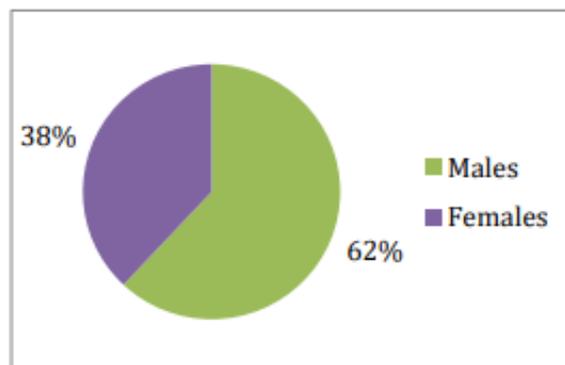


FONTE: Figure 10. It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2019 by Dr. Martha M. Lauzen Copyright © 2020– All rights reserved.

Em 2020, mais uma pesquisa, divulgada pelo *Center for the Study of Women in Television & Film* desenvolvida na situação pandêmica, apresenta dados desse cenário americano, e concluíram que os papéis protagonistas femininos tiveram aumento de 1%, indo de 37% em 2019 para 38% em 2020. Assim, os homens representaram 62% dos personagens principais. Ainda não foram divulgados dados oficiais dos estudos do ano 2021, porém, estima-se uma queda nos papéis de destaque feminino.

FIGURA 5: Porcentagens de mulheres e homens como personagens principais.

*Figure 2. Percentages of Females and Males as Major Characters*



FONTE: It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing U.S. Films of 2020 by Dr. Martha M. Lauzen Copyright © 2021– All rights reserved

Analisando esses dados discursivamente, por meio do seu papel não só de refletir a sociedade, mas também de (re)produzir imaginários, podemos notar que as produções audiovisuais necessitam promover oportunidades igualitárias nas relações de gênero, bem como narrativas mais condizentes com a realidade contemporânea em que vivemos em relação a representação feminina. Produções audiovisuais sejam as novelas, filmes, seriados, e outros, detêm um grande poder de influência na formação discursiva dos sujeitos, em razão de estarem presentes na vida e nos lares das pessoas, seja pela tradicional televisão, como também nos celulares, notebooks, tablets e outros meios de conectividade.

Dados levantados pela plataforma de streaming *Netflix*, em 2017, mostram o Brasil como o décimo país que mais faz maratonas de séries nessa plataforma. No mesmo ano, o número de maratonistas de seriados no Brasil chegou a marca de 5 milhões de pessoas. No ranking geral temos a lista liderada pelo Canadá, seguido pelos Estados Unidos, Dinamarca e Finlândia. Vale lembrar que as estatísticas dizem respeito ao ano de 2017, atualmente a *Netflix* conta com mais de 19 milhões de assinantes em sua plataforma com base nos dados da CADE<sup>16</sup> (Conselho administrativo de Defesa Econômica). Os dados acima comprovam a popularidade das séries de televisão e demonstram o interesse crescente do público por esse tipo de entretenimento.

Sob influência de tais programações, debates acerca de diversos temas disparam, como por exemplo: as relações/papéis de gênero. Práticas discursivas circulam nos seriados de televisão e (re)produzem efeitos de sentidos vinculados aos papéis sociais/de gênero,

<sup>16</sup> O conselho administrativo de defesa econômica é um órgão federal vinculado ao Ministério da Justiça e segurança pública.

imaginário social e movimentos de militância. Diante dos dados expostos, notamos que a construção das personagens femininas, historicamente, reforça a estrutura-social baseada na hierarquia patriarcal.

### 3.4 ENTRE O ENREDO E A ANÁLISE: SOBRE *THE 100* E AS PERSONAGENS BEM CONSTRUÍDAS QUE VALEM POR 100.

Neste subcapítulo, priorizamos o desenvolvimento de uma breve apresentação do enredo do seriado<sup>17</sup> para que possamos, minimamente, situar aqueles que não tenham assistido, para que compreendam a maneira como as personagens femininas são dispostas na produção.

A distopia<sup>18</sup> pós-apocalíptica permeia todo o cenário do seriado americano *The 100* (Os Cem), que em sua construção contém 7 temporadas que variam entre 13 e 16 episódios, no total foram produzidos 100 episódios ao longo dos 6 anos de exibição. O seriado foi transmitido e produzido originalmente pela emissora de televisão americana *The CW* e teve o seu início na data de 19 de março de 2014 e a sua última temporada exibida durante os dias 20 de maio de 2020 ao dia 30 de setembro de 2020. Atualmente o seriado encontra-se disponível no catálogo da plataforma de *streaming Netflix*, e conta com a aprovação positiva de 93% no *Rotten Tomatoes*<sup>19</sup>. *The 100* foi assistida por 2,7 milhões de espectadores, na exibição do seu primeiro episódio intitulado “piloto”, fazendo da série a maior estreia da emissora *The CW* no horário nobre às 21h, conforme aponta Faughnder (2014).

Em suas cinco primeiras temporadas, a série é ambientada em um cenário selvagem e hostil, por consequência de um apocalipse nuclear que dizimou a superfície terrestre deixando o planeta, supostamente, inabitável. Os sobreviventes restantes da raça humana até então, se unem para sobreviver em uma estação espacial chamada ‘Arca’, que fica em órbita da Terra e é formada por doze naves espaciais (nações) de países distintos. Passados quase cem anos da unificação das doze nações, a Arca começa a apresentar falência de recursos, e a principal escassez era o nível crítico do oxigênio. Na tentativa de salvar o que restou da raça humana, o Chanceler e o conselho da Arca decidem enviar à Terra adolescentes infratores que foram presos por terem cometido algum tipo de delito na estação espacial. Então, com jovens (origem

<sup>17</sup> Para ler sobre todas as 7 temporadas de *The 100* acesse a WIKI *THE 100* BRASIL. Disponível em: <[https://the-100-brasil.fandom.com/pt-br/wiki/Wiki\\_The\\_100\\_Brasil](https://the-100-brasil.fandom.com/pt-br/wiki/Wiki_The_100_Brasil)>. Acessado em 05 de novembro de 2022.

<sup>18</sup> Dentro do gênero distópico temos quatro subgêneros que são classificados em: 1. Inferno; 2. Mundo alterado externamente; 3. Transformação almejada; 4. Transformação tecnológica; *The 100* se encaixa na 2ª categoria. Segundo Raymond Willians (2011).

<sup>19</sup> Site americano voltado à críticas de cinema e televisão atribuindo selos na classificação e avaliação dessas produções.

do nome da série) são enviados em uma nave para testar as condições de sobrevivência no planeta.

Chegando à Terra, os jovens descobrem que além de habitável, existem pessoas vivendo nela. Sobreviventes do “Praimfaia”<sup>20</sup> (Fogo Primordial) são nomeados pelos jovens da Arca de “*grounders*” (Terra-Firmes). Os *grounders*, haviam reconstruído a civilização de forma primitiva, com culturas e leis peculiares, em que o instinto de sobrevivência estava acima de qualquer coisa. Os “*grounders*” se organizaram em uma coalizão formada por doze clãs residentes no leste dos Estados Unidos. Os clãs vivem sob as ordens e proteção de Lexa, também denominada de HEDA (comandante) na linguagem dos *grounders*<sup>21</sup>, Lexa mantém os doze clãs convivendo entre eles. O clã Trikru (*Tree Crew*), Azgeda (*Ice Nation*) e Skaikru (*Sky people*), nomes dados posteriormente às pessoas que viviam na Arca, são os três clãs mais abordados na série.

O encontro dos cem jovens da Arca com os *grounders* não acontece de forma pacífica, pois os *grounders* enxergam a chegada dos jovens como um perigo, e para proteger o seu povo iniciam um embate complexo, sendo um dos principais e mais duradouros conflitos da série. Os *grounders* são guerreiros, e as habilidades de luta e caça é tudo que lhes é ensinado, lemas como “Sangue se paga com sangue” são ensinamentos que ditam a maneira como eles vivem, para eles se a morte não tem custo, a vida não tem valor. Seguindo essa linha de pensamento, os *grounders* sempre procuram vingança pela morte das pessoas de seu povo, para eles a justiça funciona dessa forma. Nessa perspectiva, a luta por sobrevivência é o que norteia a narrativa em *The 100*, desde os embates entre os povos, bem como a escassez de recursos para a sobrevivência humana num mundo em condições pós-apocalípticas.

Em todos os núcleos do seriado, é possível observarmos a presença de personagens femininas em posição de liderança, elas protagonizam momentos emblemáticos na luta pela sobrevivência de seus povos. *The 100*, mostra situações extremas no quesito sobrevivência e todos os meios levam essa árdua tarefa a não ser em nada simples ou fácil. Repetidas vezes, para que alguns sobrevivam, outros precisam ser sacrificados, e essas decisões sempre acabam fazendo as personagens se questionarem sobre a sua humanidade diante das escolhas que tomam para sobreviver, o que acaba se tornando um paradoxo sobre heroísmo e anti-heroísmo, boas pessoas ou más pessoas. Ser herói significa encontrar meios de salvar todos os inocentes,

---

<sup>20</sup> Maneira como os Terrestres que sobreviveram no planeta Terra denominavam o apocalipse nuclear.

<sup>21</sup> Trigedasleng é o nome dado a língua falada pelos terráqueos sobreviventes do fogo primordial, a língua foi criada pela personagem Callie.

mas em *The 100*, o heroísmo é caracterizado por sacrificar pessoas, abdicando do seu lado humano, de valores e princípios em prol da sobrevivência daqueles que os personagens consideram o seu povo, para que depois, de alguma forma, eles consigam recuperar essa “humanidade” de volta.

Com diversas surpresas, reviravoltas e muito protagonismo feminino, os maiores exemplos de firmeza, força e bravura em *The 100* são as mulheres. Na série, o grupo de protagonistas femininas ditam os rumos da narrativa. Entre muitas “elas” nesse seriado, essencialmente formado por mulheres fortes, temos Clarke Griffin, apresentada na figura a seguir:

FIGURA 6: Clarke Griffin em *The 100*, imagem da 6ª temporada.



FONTE: The CW (2019).

É do clã “*Skaikru*” (Povo do céu) que vem a principal protagonista da série, Clarke Griffin, que vai dos apelidos “princesa” (como foi chamada no primeiro episódio) à “wanheda” (comandante da morte), como ficou conhecida no fim da segunda temporada. Longe de ser uma típica heroína, a personagem é marcada durante toda a série por sempre carregar o fardo de tomar decisões impossíveis para salvar àqueles que ama. Clarke Griffin faz parte dos “cem” que foram enviados à terra na missão de descobrir as condições do planeta. Antes de ser aprisionada e enviada à Terra com outros 99 jovens infratores, Clarke era aprendiz de medicina e buscava seguir os passos de sua mãe, Abigail Griffin<sup>22</sup>, uma médica brilhante e mais um exemplo de protagonismo e liderança feminina em *The 100*.

<sup>22</sup> Médica chefe e membro do conselho da Arca, Abigail Griffin é mais uma das mulheres protagonistas em *The 100*.

Clarke é tida como privilegiada entre os cem jovens por ser filha de uma médica e um engenheiro que faziam parte do conselho da Arca. Sendo favorecida pela condição de seus pais, a jovem chega à Terra e é imediatamente posta em evidência em relação aos demais personagens devido a sua personalidade forte e os seus conhecimentos e habilidades extremamente necessárias para garantir a sobrevivência de todos os “cem” na Terra. Por esses motivos, a jovem é considerada líder dos *Skaikru* logo nos primeiros episódios da série.

FIGURA 7: Octavia Blake em The 100, imagem da 5ª temporada.



FONTE: The CW (2018).

Octavia Blake, por sua vez, teve uma trajetória que se diferencia de Clarke Griffin. Inicialmente vista por todos como frágil e indefesa, Octavia acaba se tornando a personagem com a maior evolução entre todos os outros. A jovem surpreende se tornando a maior guerreira de toda a série, bem como a líder de seu povo no final da 4ª e de toda a 5ª temporada. Devido a forma em como vivia na Arca, sem que as pessoas pudessem saber de sua existência, Octavia foi presa pelo “crime” de apenas ter nascido. Em razão das condições de recursos racionados na Arca, só era permitido a cada família o nascimento de um único filho, por ser irmã de Bellamy Blake<sup>23</sup> e segunda filha de Aurora Blake, Octavia precisou viver escondida durante toda sua infância e adolescência, até ser descoberta e presa aos 16 anos.

Chegando à Terra com muita vontade de viver e de ser livre, a personagem tem algumas atitudes inconsequentes no início, mas as coisas mudam rapidamente quando ela começa a integrar-se e identificar-se cada vez mais com a cultura dos Terra-Firmes. Através de Lincoln (terra-firme), interesse romântico de Octavia na série, a jovem passa a descobrir a existência,

---

<sup>23</sup> Um dos personagens principais da série, Bellamy Blake se sente responsável por Octavia e acaba infiltrando-se entre os 100 jovens enviados a terra para cuidar de sua irmã.

costumes e tradições dos povos que já habitavam a Terra. Apesar de ser *Skaikru*, a personagem acaba desenvolvendo uma contra-identificação com o seu povo, devido ao modo de vida que levou enquanto vivia na Arca, e isso acaba sendo uma das principais motivações para o desenvolvimento da personagem.

FIGURA 8: Raven Reyes em *The 100*, imagem da 1ª temporada.



FONTE: The CW (2014).

Raven Reyes, a mente mais brilhante da série, é uma engenheira-mecânica, e, com um vasto conhecimento tecnológico e científico, a jovem é considerada o “cérebro” dos *Skaikru*. Raven não fazia parte dos cem jovens inicialmente enviados à Terra, a personagem fez sua aterrissagem no planeta 9 dias após a chegada dos cem. Depois de trabalhar sozinha no reparo de uma cápsula de lançamento, Raven é enviada à Terra com a missão de ajudar na retomada da comunicação que havia sido perdida entre os habitantes da Arca e os cem jovens enviados à terra. Sem Raven, seria praticamente impossível a sobrevivência dos *Skaikru* em meio ao caos de conflitos entre os *grounders*, e as ameaças de inteligências artificiais que assolavam a Terra. A personagem em questão está o tempo inteiro elaborando e executando planos geniais para salvar o seu povo, como sistemas de rádio, bombas, munições, reparos tecnológicos em naves e computadores e entre outras várias engenhosidades.

FIGURA 9: Lexa (HEDA) em *The 100*, imagem da 2ª temporada.



FONTE: The CW (2015).

Do time dos *grounders*, a Comandante Lexa é um dos grandes nomes de destaque da série. Dona de habilidades de luta singulares, inteligente e visionária, Lexa protege os doze clãs que formam a coalizão na Terra. Com o desenvolvimento da série, Lexa também passa a defender e proteger os *Skaikru* quando toma a decisão de fazer do “povo do céu” o 13º clã de sua coalizão. Além de toda a representação de empoderamento feminino, a personagem Lexa também é representatividade LGBTQIA+ nas telinhas. Na segunda temporada, a jovem passa a ser o interesse amoroso da protagonista Clarke Griffin. Herdeira de Bekka Pramheda<sup>24</sup>, Lexa é um marco na emissora CW por ser a primeira personagem em papel de destaque/liderança assumidamente parte do movimento LGBTQIA+.

FIGURA 10: Indra em The 100, imagem da 3ª temporada.



FONTE: The CW (2016).

Indra é uma guerreira nata, chefe de batalha do exército dos terrestres, e braço direito da Comandante Lexa. Suas habilidades de estratégias em batalhas, e sua lealdade são as principais características da personagem. No desenvolvimento da série, Indra “adota” Octavia para ser a sua “Second in Comand” (segunda no comando) um costume comum entre os *grounders* chefes de batalhas. Nesse caso, se algo acontecesse a Indra, Octavia assumiria o seu lugar. Enquanto mentora de Octavia, Indra ensina a jovem tudo o que ela precisa saber para se tornar uma grande guerreira, e assim o faz. Todos os seus movimentos, visão e estilo de batalha são ensinados a Octavia, transformando o arco da personagem Octavia em um dos mais simbólicos da série. Com a convivência constante, Indra e Octavia desenvolvem um importante laço afetivo.

---

<sup>24</sup> Também conhecida como Beca Franco, foi uma cientista extremamente importante para a série, a personagem é indiretamente responsável pelo apocalipse nuclear que destruiu o planeta pela primeira vez, mas também é responsável pelo desenvolvimento de tecnologias capazes de garantir a vida na terra após o desastre.

#### 4 “WELCOME TO THE NEW AGE”: ANÁLISE DISCURSIVA DAS PERSONAGENS CLARKE GRIFFIN E OCTAVIA BLAKE

Fundamentados na perspectiva teórica da análise de discurso, buscamos respostas para a seguinte questão de pesquisa: “Como o seriado *The 100* produz sentidos acerca da figura feminina em sua narrativa?” Isso implica mostrar como o protagonismo feminino é significado no seriado.

Na Análise de Discurso, para o entendimento do seriado enquanto espaço que produz sentidos acerca da figura feminina, é fundamental compreendermos as condições de produção do discurso e a memória discursiva acionada no processo de discursivização. Com as condições de produção dadas, os sujeitos se relacionam com a memória e (re)produzem a realidade em que estão inseridos.

Neste capítulo, para desenvolver a nossa reflexão, selecionamos um pôster do seriado que ilustra as personagens Clarke Griffin e Octavia Blake. Recorrendo ao pôster, pretendemos compreender os efeitos de sentido (re)produzidos e postos em funcionamento no seriado em torno da figura feminina. A delimitação do *corpus* de pesquisa marca o início do trabalho de análise, “delineando-se seus limites, fazendo recortes, retomando-se conceitos e noções que demandam um ir-e-vir constante entre teoria, consulta ao corpus e análise. Esse procedimento dá-se ao longo de todo o trabalho” (ORLANDI, 2013, p.66). Para a configuração do nosso corpus, selecionamos um material de divulgação e marketing digital do seriado: um pôster da quinta temporada que apresenta as personagens Clarke Griffin e Octavia Blake em evidência.

De composição simbólica e diversificada, um pôster de divulgação de uma nova temporada funciona como um primeiro contato do público com uma nova fase da narrativa do seriado. É a partir da fase de divulgação de pôsteres oficiais, imagens promocionais, *trailers* e *teasers* compartilhados nas mídias sociais ou no canal de televisão vinculado ao seriado que se constrói o marketing digital. Com a função de informar sobre datas de estreia ou revelar através da imagem pequenas prévias da história da temporada, os pôsteres aumentam o interesse e expectativas daqueles que já acompanham o seriado, como também gera curiosidade de novos espectadores.

O pôster oficial da quinta temporada de *The 100* traz em sua representação visual o slogan da temporada “Sem heróis. Apenas sobreviventes”, seus personagens principais, e alguns elementos de fundo que servem de referência para os acontecimentos dessa nova fase da narrativa.

Por meio da sequência discursiva imagética, observamos as personagens Clarke Griffin e Octavia Blake. Em posição de liderança, as duas protagonistas ocupam o centro da imagem (re)produzindo discursivamente o efeito de sentido de mulheres no comando. Veja:

FIGURA 11: Pôster oficial: The 100 - 5ª temporada.



FONTE: The CW (2018)

Os papéis de liderança exercidos por Clarke e Octavia consolidam ambas na condição de protagonistas do seriado. Desse modo, as habilidades de poder e comando podem ser definidas como as principais características atribuídas às personagens. Observaremos a partir das condições de produção, às quais o seriado se insere, os modos como o funcionamento dessas condições estão ligados à constituição das características e traços de personalidade das personagens supracitadas.

Nas palavras de Orlandi (2012, p. 30), as condições de produção compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação em que se inserem. É nesse entremeio que buscaremos verificar em nossa análise os jogos de sentidos em que estão inscritas as personagens, na construção visual (caracterização das personagens), nas relações de gênero,

bem como os efeitos de sentidos que ecoam no slogan utilizado no pôster sobre a significação entre ser herói e sobrevivente.

Em suas condições de produção amplas, *The 100* desponta em um cenário sócio-histórico e ideológico oportuno para sua criação e popularização no ano de 2014. A temática central de *The 100* está diretamente voltada à ficção científica, especificamente ao gênero de distopia. Além de *The 100* (2014-2020), outras produções distópicas estavam em evidência naquele ano.

No segmento da ficção científica de futuros distópicos, entre as séries e filmes americanos que estavam no auge em 2014, podemos destacar a tetralogia *The Hunger Games* (Jogos Vorazes: 2012, 2013, 2014, 2015) protagonizada pela personagem Katniss Everdeen (Jennifer Lawrence). Jogos Vorazes foi sucesso em todo o mundo, e considerada por críticos uma aposta do protagonismo feminino. Para Henry Bernardo<sup>25</sup>, um estudioso de histórias em quadrinhos e filmes de ação, a personagem é detentora de uma liderança nata e cumpre o seu papel na proteção de seus familiares com honradez, o estudioso ainda considera a personagem Katniss a cara do movimento feminista para os dias atuais.

A trilogia *Divergent* (Divergente 2014, Insurgente 2015 e Convergente 2016) traz a jovem Tris Prior (Shailene Woodley) como protagonista do próprio destino, passando de vítima a heroína com a seguinte missão: salvar a si própria e a vida das pessoas que ama.

Os seriados americanos *The Walking Dead* (2010 – presente), *Orphan Black* (2013 – 2017) são mais exemplos de narrativas distópicas que apresentam personagens femininas influentes, com posicionamentos ativos em suas ações nas tramas.

Com o protagonismo feminino no audiovisual reavendo valores feministas em suas narrativas, o ano de 2014 também ficou marcado como a era das feministas *pop* ou do feminismo ‘*pop*’. Nesse contexto, o empoderamento feminino estava em alta e invadiu todos os espaços da cultura do entretenimento, bem como, o espaço digital e as redes sociais em geral. Observando o cenário artístico do ano de 2014, artistas da indústria musical como Madonna, Beyoncé e Taylor Swift se declaravam abertamente feministas em seus trabalhos e apresentações daquele ano. No palco do *MTV Video Music Awards*, uma das maiores premiações americanas, Beyoncé recebia o prêmio de *Vanguard Award* da noite, e realizava uma apresentação de 17 minutos com a palavra “feminista” em destaque ao fundo do telão:

---

<sup>25</sup> Jogos Vorazes: aposta no protagonismo feminino. Disponível em: <[hojeemdia.com.br/entretenimento/jogos-vorazes-aposta-no-protagonismo-feminino-1.330760](http://hojeemdia.com.br/entretenimento/jogos-vorazes-aposta-no-protagonismo-feminino-1.330760)>. Acessado em: 05 de novembro de 2022.

FIGURA 12: VMAs Vanguard Award - Beyoncé



FONTE: MTV, 2014.

A interprete de “*Flawless*” sampleia<sup>26</sup> na introdução de sua música um discurso da escritora nigeriana Chimamanda Adichie, que diz:

Nós ensinamos às meninas que elas não podem ser sujeitos sexuais da mesma maneira que os meninos são. Nós ensinamos às meninas a se diminuïrem, para que se tornem pequenas. Dizemos para as meninas: Você pode ter ambição, mas não muita. Você deve querer ser bem sucedida, mas não pode ter muito sucesso. Caso contrário, você vai ameaçar o homem. (ADICHIE, 2012, p. 33)

Ao fim da introdução da letra da canção “*Flawless*”, o discurso é complementado com a definição de Adichie (2014, p. 58), presente no livro “*Sejamos todos feministas*”, sobre o que é ser feminista: “uma pessoa que acredita na igualdade social, política e econômica entre os sexos”. Beyoncé utilizou de sua visibilidade para dar palco e destaque para ideias, discursos e simbolismos dos movimentos feministas, fazendo uso de sua voz e corpo para milhares de telespectadores ao redor do mundo. Ao fim da noite, o site oficial da MTV<sup>27</sup> classificou a performance como “Destemida, Feminista, Impecável”.

Em Nova York, um mês após a apresentação de Beyoncé, a atriz Emma Watson, conhecida principalmente pelo seu papel como *Hermione Granger* na série *Harry Potter*, subiu ao palco da sede central das Nações Unidas, e realizou um dos discursos de maior alcance nas redes sociais em 2014. Como embaixadora da boa vontade do direito das mulheres pela ONU<sup>28</sup>, Emma Watson lançou o movimento *HeForShe*<sup>29</sup> (Ele por ela) em prol de um esforço global que envolvesse toda a sociedade civil, incluindo homens, instituições e empresas para participação efetiva na luta pela igualdade de gênero. Ainda no mesmo ano, a ativista paquistanesa Malala Yousafzai, defensora dos direitos humanos das mulheres e da educação, entrava para a história

<sup>26</sup> Trechos sonoros retirados de gravações anteriores e reutilizados em uma nova obra musical.

<sup>27</sup> Disponível em: <<https://www.mtv.com/news/c96233/beyonce-2014-vma-performance>>. Acessado em: 05 de novembro de 2022.

<sup>28</sup> ONU: Organização das nações unidas, é uma organização intergovernamental criada com objetivo de promover a paz, desenvolvimento social em cooperação com países do mundo.

<sup>29</sup> Saiba mais em: <<https://www.heforshe.org/pt-br>>. Acessado em: 05 de novembro de 2022.

sendo laureada com um prêmio Nobel da paz, após ter sido vítima de uma tentativa de homicídio no Talibã.

São nessas condições de produção que o seriado *The 100* foi produzido, em um ano marcado pela luta de igualdade de gênero e pelos movimentos feministas<sup>30</sup>, perante a voz de tantas protagonistas nos meios de comunicação nacionais e internacionais. Ainda em 2014, ano em que o seriado se inscreve, os movimentos feministas ganham força com uma nova vertente favorecida pelo advento da internet, chamado de ativismo digital. Essa nova vertente, ampliou as áreas de atuação, de circulação de informações, e de alcance dos movimentos feministas e as suas reivindicações.

Para o jornalista da revista EL PAÍS Brasil<sup>31</sup>, Alex Vicente, o feminismo vai de palavra tabu a termo chave para entender o ano de 2014, no qual pautas feministas estavam na boca de todas as estrelas engajadas socialmente. Nesse cenário, com pautas dominantes ao longo de todo o ano, os movimentos feministas vivenciavam uma nova popularidade com o lançamento de campanhas, premiações importantes e apoio de celebridades ao redor do mundo por meio da arte.

Dentro desse contexto sócio-histórico das condições de produção dadas, os sentidos são trazidos para as considerações dos efeitos de sentido (ORLANDI, 2012), é possível compreendermos que os efeitos de sentido permeados pela construção discursiva do seriado derivam da forma que se constitui nossa sociedade, da história e de seus acontecimentos (relatados acima). Dessa forma, as condições de produção acionam a memória discursiva, definida por Orlandi (2012, p. 31) como interdiscurso, isto é, aquilo que já foi dito antes, em outro lugar. Nessa perspectiva, o protagonismo de personagens femininas em produções audiovisuais acompanha, certamente, o crescimento dessa nova onda de movimentos feministas e do ativismo digital. As pautas feministas incorporadas ao seriado são retomadas através da memória discursiva, e nesse enquadramento, os discursos de viés feministas estão presentificados nas protagonistas emblemáticas de *The 100*. O interdiscurso afeta o modo como as personagens do seriado significam em determinadas condições de produção e/ou situações discursivas dadas. A memória discursiva se inscreve numa formação discursiva que, dentro de

---

<sup>30</sup> Os movimentos feministas possuem diferentes vertentes e abarcam diversos grupos de mulheres, por isso não deve ser considerado um movimento único, no singular. Algumas das principais correntes dos movimentos feministas são: O feminismo liberal; O feminismo marxista; O feminismo interseccional; O feminismo negro; Ecofeminismo. Para saber mais acesse: <<https://www.politize.com.br/feminismo/>>. Acessado em 05 de novembro de 2022.

<sup>31</sup> Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2014/11/16/estilo/1416168482\\_772218.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2014/11/16/estilo/1416168482_772218.html)>. Acessado em: 05 de novembro de 2022.

uma formação ideológica dada, coloca a mulher em posição de protagonismo, de liderança, de poder, e percebemos isso justamente pela retomada das condições de produção supracitadas.

Prosseguindo com as análises, nos subcapítulos 3.2 e 3.3 da seção anterior, observamos exemplos de produções audiovisuais com narrativas vinculadas a discursos de subserviência nas representações do gênero feminino. Estruturados na base solidificada da sociedade patriarcal<sup>32</sup>, estereótipos de gênero como feminilidade, domesticidade eram/são reforçados nos meios de comunicação e entretenimento. Apesar de ainda manterem muitas representações do feminino de maneira limitada nas narrativas audiovisuais, destacaremos aqui, mudanças significativas pelas quais esse cenário tem passado. Para isso, nos atentaremos agora aos modos de redirecionamento de sentidos existentes na representação das protagonistas femininas do seriado *The 100*.

Nessa lógica, as personagens Clarke Griffin e Octavia Blake atuam nesses modos de redirecionamento de sentidos, mediante a luta crescente e difusão dos movimentos feministas, as personagens trazem em suas representações atuações mais responsivas ao contexto atual em que estão inseridas. As práticas discursivas (re)produzidas na narrativa de *The 100* ressignificam os sentidos acerca da figura feminina, e encontramos na trama personagens que promovem um marco feminista na televisão. No seriado elas são: líderes, guerreiras, engenheiras, cientistas, médicas, e as difíceis decisões que precisam tomar na trama só evidenciam a influência feminista, já que todo o poder de decisão está sempre nas mãos delas. As relações de poder desempenhadas pelas personagens podem ser observadas nos modos como Clarke e Octavia deliberam suas condutas e o seu instinto de sobrevivência para a proteção de seu povo (grupo).

Em suma, o seriado *The 100*, (re)significa a figura feminina através de discursos que remetem a contemporaneidade e aos discursos feministas contemporâneos, assim dizendo, as personagens de *The 100* podem ser encadeadas aos novos arranjos sociais e as novas formas de atuação feminina nestes arranjos (ARBOLEYA, 2021, p. 60). A atuação das personagens pode ser descrita como valorização e estratégia eficiente na ressignificação dos papéis da figura feminina. Acerca disto, Arboleya (2021) afirma que:

Cuja atuação – em um período em que as lutas pela valorização da condição da mulher na sociedade buscam criar consensos distintos daqueles impostos pela cultura patriarcal, – é uma estratégia eficiente de ressignificação da figura feminina. Além disso, personagens com tal poder no centro de atuação da narrativa acabam por se tornar elementos de identificação com o contexto social. (ARBOLEYA, 2021, p. 60).

---

<sup>32</sup> Sociedade patriarcal, patriarcado ou patriarcalismo é o domínio e poder social centrado no homem, essa construção ideológica é vigente em nossa sociedade, e é a raiz do discurso ideológico entre as relações de gênero, institucionalizado e estruturado na sociedade.

Posto isto, constatamos a maneira como *The 100* subverte os vícios narrativos acerca da figura feminina citados na seção anterior do nosso estudo, tais como: o tropo narrativo de mulheres na geladeira, da “mocinha em perigo” ou de personagens femininas recorrentemente secundarizadas. Conforme Arboleya (2021, p. 52), estudar o protagonismo feminino e seus modos de representação configura-se instigante e significativo, no sentido de haver revelações em diversos aspectos que vão desde as pesquisas sobre o objeto selecionado (filmes, seriados e outros) à construção das personagens e principalmente as discussões sobre representações sociais e papéis de gênero.

Para o autor supracitado, modelos de narrativas nesse sentido são os de gêneros distópicos, pois tratam-se de tramas que tendem a seguir direções que se aproximam de questionamentos à ideologia patriarcal, bem como à ideia do homem em posição de sujeito central. Ainda em concordância com o autor, Arboleya (2021, p. 52) contrapõe que:

Essas narrativas redimensionam o sentido de ser mulher ao apresentarem protagonistas femininas influentes no que se refere à atuação política e à capacidade de transformação e mobilização social justamente porque, enquanto produção artística, ressignificam aspectos importantes da vida social e cultural no plano simbólico, reconstruindo “o consensus acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social” (BOURDIEU, 1989, p. 10). [...] Rever a atuação da mulher em narrativas de teor marcadamente político e ideológico não é fruto de uma simples dívida histórica em termos de criação de personagens, mas uma forma de problematizar e desconstruir os discursos de submissão feminina da cultura patriarcal e de ressignificar o papel social da mulher. (ARBOLEYA, 2021, p. 52).

Ante a afirmação, é possível compreender que o imaginário social marca o papel de cada sujeito na sociedade, que é afetado pela ideologia. Isto é, no processo de discursivização a ideologia evidencia e trata com transparência e naturalidade aquilo que pode e deve ser dito pelo sujeito, os discursos são regulados pelo lugar ideológico que o sujeito ocupa.

Nesse sentido, o imaginário social acerca do “ser mulher” criado pela ideologia patriarcal, rejeita as mulheres nos espaços de poder e, conseqüentemente, das representações midiáticas. A anulação das mulheres nesses espaços de poder ocorrem, de acordo com Saffioti (1987) pela identidade socialmente construída de homens e mulheres, ou seja, discursos que reverberam naturalidade à ocupação dos espaços domésticos pelas mulheres estão cristalizados no imaginário social, e deixam livre para o homem os espaços públicos (de poder). Nessa conjuntura, ainda de acordo com Saffioti (1987, p. 11), “é de extrema importância compreender como a naturalização dos processos socioculturais de discriminação contra a mulher e outras categorias sociais constitui o caminho mais fácil e curto para legitimar a “superioridade” dos homens”.

O imaginário social, atravessado pela ideologia patriarcalista, é responsável por perpetuar o estigma de que mulheres devem ser responsáveis pelos cuidados domésticos e dos filhos, limitando a atuação feminina apenas a esses espaços domésticos, conforme Saffioti (1987).

Esse modelo de hierarquização de gênero é suprimido nas representações femininas na narrativa do seriado *The 100*, pois a série detém um olhar que ressignifica esses sentidos estruturantes nas relações de gênero. *The 100*, subverte representações tradicionais do imaginário social sobre o “ser mulher” e rompe com estereótipos condicionados pelos paradigmas do gênero masculino. A desconstrução desses modelos idealizados acerca da figura feminina mobiliza a memória discursiva e implicam na movimentação e reconfiguração de formações discursivas, pois, de acordo com Orlandi (1986.p. 123), há um espaço aberto para a reflexão na análise de discurso, cujas formações discursivas, estarão sempre passíveis de reconfiguração.

Na materialidade simbólica do pôster já destacamos acima as posições de protagonismo/liderança que as duas personagens ocupam, bem como os direcionamentos de sentido acerca da figura feminina, tendo como base os papéis de liderança desempenhados por Clarke e Octavia. Agora, atentaremos para a construção visual/física das personagens no construto discursivo imagético do pôster. Ao longo das temporadas da série, as caracterizações das personagens se modificam em consequência do desenvolvimento nos conflitos da trama. Na primeira temporada é possível ver os cem jovens enviados à Terra com cabelos arrumados, rostos limpos, roupas limpas, passando uma imagem singela, e até mesmo inocente aos jovens.

A partir da segunda temporada, já é possível observar mudanças nas caracterizações físicas e comportamentais das personagens. Os cabelos presos ou encurtados e as roupas condizentes ao ambiente de conflito em que se encontram, possuem a finalidade de facilitar o uso de armas presas ao corpo, bem como movimentos de luta. A caracterização das personagens se intensificam na medida em que a narrativa avança, como por exemplo, as mudanças de cabelo, pinturas no rosto, expressões faciais com dureza e seriedade, trajes que cobrem todo o corpo, ombreiras e botas para proteção e conforto, o uso de capa que funciona como indicador visual de heroísmo.

FIGURA 13: Recorte do pôster da quinta temporada de *The 100*



FONTE: The CW (2018).

Nos recortes do pôster, podemos reparar que a caracterização física de Octavia como *Blodreina* (rainha vermelha) na quinta temporada de *The 100*, é marcada pela pintura de sua testa e olhos com tinta vermelha, essa pintura faz alusão ao sangue vermelho da comandante. Octavia, foi a primeira Heda (comandante) de sangue vermelho a liderar os povos de todas as treze coalizões. Clarke, por sua vez, apresenta um traje comum e cabelos curtos (diferente da temporada anterior), a caracterização mais simples da protagonista tem relação com as condições de sobrevivência da personagem. Na quinta temporada de *The 100*, Octavia sobreviveu em condições adversas, presa em um bunker e liderando cerca de mil e duzentos terráqueos no subsolo, e Clarke, por sua vez, sobreviveu na superfície terrestre em um local capaz de abrigar vida na terra.

No geral, na caracterização das personagens de *The 100*, não se nota caráter apelativo, de sexualização<sup>33</sup> de seus corpos e/ou elementos de apreciação voltados ao público masculino, ou seja, repetições de estereótipos acerca de padrões estéticos e objetificação<sup>34</sup> do corpo feminino não são propagados na caracterização das personagens em *The 100*. Em contrapartida, a respeito desses tipos de representações femininas que sexualizam e objetificam os corpos das mulheres, Andrade e Vianna (2017) aferem que:

Historicamente, as personagens femininas no audiovisual apresentam um vício de narrativa, revisto e modificado apenas a partir da década de 1960 com a difusão dos feminismos. Essas obras apresentam a mulher como um objeto irrelevante à trama, porém com forte apelo sexual, voltado para agradar o olhar masculino. A personagem feminina é voltada para o desenvolvimento da história do herói, seu papel é motivar, seja por amor, medo ou resgate, o personagem masculino a cumprir sua jornada e alcançar seu objetivo. (ANDRADE e VIANNA, 2017, p. 37).

Se observarmos detalhadamente, tomamos conhecimento de que a imagem do pôster é dividida em duas partes. Na parte de cima encontra-se o grupo do espaço, onde temos Clarke e os demais personagens que sobreviveram na superfície terrestre e no espaço, ao fundo da

<sup>33</sup> Erotização do corpo feminino.

<sup>34</sup> Banalização da imagem feminina, transformando-a em objeto de satisfação para o olhar masculino.

imagem temos um espaço ambientado a céu aberto, com cores frias fazendo alusão a essas condições de sobrevivência. Na parte inferior do pôster, notamos que as imagens são separadas pelo solo, fazendo alusão a Octavia e ao grupo de sobreviventes do bunker no subsolo, ao fundo da imagem observamos um cenário com cores quentes e chão aparentemente sem vida, trazendo sentidos apocalípticos à imagem.

Em nosso próximo gesto analítico, observaremos na materialidade simbólica do pôster o slogan “NO HEROES, JUST SURVIVORS” (Sem heróis, apenas sobreviventes). A formação discursiva do slogan faz referência a forma como as personagens Clarke e Octavia estão ilustradas no pôster (a posição central que ocupam e o arquétipo de heroínas), e aos modos de atuação das personagens na temporada em questão, ou seja, nos papéis de liderança e heroísmo que ambas desempenham. O discurso imagético e o discurso verbal que compõem o pôster, se complementam e constituem efeitos de sentidos de um mesmo discurso: A jornada de liderança e, conseqüentemente, os atos de heroísmo e/ou anti-heroísmo assistidos nas ações das personagens na luta pela sobrevivência. Com isso, entendemos que os sentidos podem e são materializados no pôster em forma de imagens, bem como textualizados na forma verbal.

Por fim, em nossa análise, pretendemos abarcar até aqui, quais foram os direcionamentos de sentido tomados pelo seriado *The 100* (2014 - 2020) ao significar a figura feminina em sua narrativa, fazendo uma relação entre o contexto da narrativa do seriado, e os gestos de análise realizados por meio do pôster. Assim, compreendemos como a série é permeada pelas condições de produção em que se insere; como discursivamente a série (re)produz sentidos acerca da figura feminina; e observamos os modos como a narrativa corresponde às demandas de seu tempo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sob a perspectiva da Análise de Discurso materialista, definimos, nesse momento, as nossas principais considerações ao analisarmos quais foram os direcionamentos de sentido tomados pelo seriado *The 100* acerca da significação figura feminina em sua narrativa. Para isto, primeiramente nos dedicamos à fundamentação teórica, à base teórico-metodológica utilizada na movimentação das análises, para buscar respostas à nossa questão de pesquisa. Feito isso, estabelecemos de antemão, exemplos de tropos narrativos que são recorrentemente inseridos nas produções audiovisuais, com representações limitantes e rasas de personagens femininas, e que direcionam ao gênero feminino performances passivas e subservientes aos personagens masculinos e às histórias deles.

Para aprofundar nossas reflexões em relação ao protagonismo feminino no audiovisual, explanamos dados importantes no que tange a problemática da representação feminina nas telas, e sobre como essas representações são marcadas pelo ideal patriarcal. Os dados da pesquisa “*Its a man (celluloid) world*” concernem ao desequilíbrio real das relações de gênero nas produções audiovisuais em *Hollywood*.

Tais considerações prévias, contribuíram consideravelmente para realização das análises, as condições de produção do seriado *The 100*, bem como as formações discursivas e imaginárias que a série se inscreve, constituíram o nosso dispositivo teórico e analítico. Feito isto, desenvolvemos também um subcapítulo com o objetivo de guiar àqueles que não assistiram ao seriado para que tomem ciência do enredo.

A partir das análises, constatamos, portanto, que as protagonistas do seriado *The 100* Clarke Griffin e Octavia Blake, são personagens que desatam as “amarras sociais” a elas impostas. Ainda que se trate de personagens fictícias circunscritas à um seriado distópico de televisão, para a análise de discurso não há “corpo” que não esteja investido de sentidos.

Assim sendo, mesmo que ainda inseridas em um contexto sócio-histórico que as submetem a ideologia patriarcal e a cultura de dominação do homem, a representação do “ser mulher” dessas personagens são exemplos de resistência e enfrentamento às reais construções sociais do patriarcalismo. Desse modo, as relações de gênero e as representações femininas presentes na série não podem se separar das relações sociais que constituem a nossa realidade, apesar do seu contexto ficcional, as produções audiovisuais estão inscritas no contexto histórico, político e ideológico da sociedade.

Em vista disso, é que se efetiva o mérito de seriados como *The 100*, pois a narrativa do seriado é simbolizada por efeitos de sentidos que transgridem imaginários que reforçam opressões sistêmicas. Os sentidos no processo de discursivização em *The 100* influenciam no

rompimento de imaginários já cristalizados na memória histórico-social acerca da figura feminina e os reescrevem, o que faz da série um exemplo de renovação cultural desse cenário.

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.

ANDRADE, Bárbara; VIANNA, Bruna. *Yu Gonplei Nou Ste Odon: Uma análise da personagem Lexa de The 100*. Brasília DF, Novembro, 2017.

ARBOLEYA, Valdiney. Uma cidade banida e seus jogos vorazes: protagonismo feminino em sagas juvenis distópicas e formação do leitor literário. *E-scrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU Nilópolis*, v.12, Número 2, julho-dezembro, 2021.

FAUGHNDER, Ryan. TV ratings: CW's 'The 100' is strong in premiere. *Los Angeles Times*, 20 mar. 2014. Disponível em: <<https://www.latimes.com/entertainment/envelope/cotown/la-et-ct-tv-ratings-the-100-premiere-20140320-story.html>> Acesso em: 05 set. 2022.

FERNANDES, C. O Imaginário de Veja Sobre “Os Lulas Presidenciáveis”. 2008. 169 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2008.

GEEK FEMINISM. Woman in Refrigerators. Geek Feminism Wiki is a FANDOM Lifestyle Community. Disponível em <[https://geekfeminism.fandom.com/wiki/Women\\_in\\_refrigerators](https://geekfeminism.fandom.com/wiki/Women_in_refrigerators)> Acesso em: 21.03.2022.  
ISTOÉ. Demolidor de Negócios. Nº 2296. 14 de Nov de 2013.

LAGAZZI, S. A equivocidade na circulação do conhecimento científico. *Linguagem em (dis)curso*. Vol. 11, n.3, Tubarão, Set. Dez, 2011.

LAUZEN, M. *It's a Man's (Celluloid) World*. Center for the study of women in television & film. 2019. NYWIFT.

\_\_\_\_\_. *It's a Man's (Celluloid) World*. Center for the study of women in television & film. 2020. NYWIFT.

NÓ DE OITO. *Mulheres na Geladeira (e por que insistem em nos colocar lá)*. Disponível em <<http://nodeoito.com/mulheres-na-geladeira/>>. Acesso em: 21.03.2022.

ORLANDI, Eni P. *Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

\_\_\_\_\_. *A linguagem em seu funcionamento: as formas do discurso*. 4 ed. Campinas, São Paulo, Pontes: 1996.

\_\_\_\_\_. *Tralhas e troços: o flagrante urbano*. In: ORLANDI, E. (org.) *Cidade Atravessada*. Campinas, São Paulo: Pontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Análise de discurso: princípios e procedimentos – 10 edição – Campinas SP*. 2012.

PÊCHEUX, M. (1975). *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

\_\_\_\_\_. *Por uma análise automática do discurso*. Campinas: Unicamp, 1990.

\_\_\_\_\_; FUCHS, C. *A propósito da análise automática do discurso*. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Orgs.). *Por uma análise automática do discurso*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

SAFFIOTI, Heleieth. *O poder do Macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

\_\_\_\_\_. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004 – (Coleção Brasil Urgente) 2ª reimpressão: fevereiro 2011.

SILVA, Marcelo Viera Barreto. *A origem do Drama Seriado Contemporâneo*. ANAIS: XXIII Encontro da Compós. Universidade Federal do Pará: 2014.

TAFURI, Leandro. *Análise de discurso*. Ebook. 2016. p. 31.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. Tradução de André Glauber. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

WIKI *THE 100* BRASIL: Pagina de categoria HISTÓRIA (Nesta categoria estão os artigos que nos ajudam a conhecer mais da história da série). Disponível em <<https://the-100-brasil.fandom.com/pt-br/wiki/Categoria:Historia>>. Acesso em: 05.11.2022.