



Feminismos midiáticos e representações negociadas na construção da personagem Elaine Benes, da *sitcom Seinfeld*¹

Media feminisms and negotiated representations in the construction of the character Elaine Benes, from the sitcom *Seinfeld*

Feminismos mediáticos y representaciones negociadas en la construcción del personaje Elaine Benes, de la sitcom *Seinfeld*

Francisco Gabriel Garcia – Universidade Anhembi Morumbi | São Paulo | SP | Brasil. E-mail: prokiko@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-1241-4035>

Nara Lya Cabral Scabin – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais | Belo Horizonte | MG | Brasil. E-mail: naralyacabral@yahoo.com.br | Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7121-1142>

Maria Ighes Carlos Magno – Universidade Anhembi Morumbi | São Paulo | SP | Brasil. E-mail: unsigster@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1520-9256>

Resumo: O artigo busca compreender as formas pelas quais se constroem representações de gênero na sitcom *Seinfeld*, com foco no caso de Elaine Benes, única mulher entre os personagens principais. Indaga-se sobre as possíveis articulações, tensionamentos e/ou negociações de imagens cristalizadas e discursos estabelecidos e/ou contestadores na série. O percurso metodológico parte de reflexões a partir de mediações na circulação recente da série; em seguida, passa à identificação e discussão de representações de gênero e sentidos de feminismo em episódios representativos da trajetória de Elaine. Como resultado, observa-se a dialogização de posições semântico-axiológicas que expressam expectativas quanto a *performances* de gênero tradicionais, em um processo que tanto potencializa quanto domestica sentidos de feminismo, evidenciando limites próprios aos chamados feminismos midiáticos.

Palavras-chave: feminismos midiáticos; *sitcom*; *Seinfeld*.

Abstract: The article seeks to understand the ways in which gender representations are constructed in the sitcom *Seinfeld*, focusing on the case of Elaine Benes, the only woman among the main characters. It inquires about the possible articulations, tensions and/or negotiations of crystallized images and established and/or contesting discourses in the series. The methodological route starts from reflections on mediations in the recent circulation of the series; then, it moves on to identifying and discussing gender representations and senses of feminism in representative episodes of Elaine's trajectory. As a result, we observe the dialogization of semantic-axiological positions that express expectations regarding traditional gender performances, in a process that both enhances and tames senses of feminism, highlighting the limits of media feminisms.

Keywords: media feminisms; *sitcom*; *Seinfeld*.

¹ Este artigo corresponde a versão expandida e atualizada de trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE, realizado entre 8 e 11 de novembro de 2022.



<https://doi.org/10.22484/2318-5694.2023v11id5274>





Resumen: El artículo busca comprender las formas en que se construyen las representaciones de género en la *sitcom Seinfeld*, centrándose en el caso de Elaine Benes, única mujer entre los personajes principales. Indaga sobre las posibles articulaciones, tensiones y/o negociaciones de imágenes cristalizadas y discursos establecidos y/o contestados en la serie. El recorrido metodológico parte de reflexiones sobre mediaciones en la circulación reciente de la serie; luego, pasa a discutir representaciones de género y sentidos de feminismo en episodios representativos de la trayectoria de Elaine. Como resultado, observamos la dialogización de posiciones semántico-axiológicas que expresan expectativas respecto a las actuaciones tradicionales de género, en un proceso que *potencia* y *domestica* sentidos del feminismo, destacando los límites de los llamados feminismos mediáticos.

Palavras claves: feminismos mediáticos; *sitcom*; *Seinfeld*.

Recebido em: 01/08/2023

Aprovado em: 05/12/2023

Revisado em: 29/12/2023



1 Introdução

O cenário é o de uma lanchonete “pé-sujo” em Manhattan, Nova York. Sobre as mesas, potes de ketchup e mostarda, copos altos com *milkshake* e pratos contendo refeições rápidas, que incluem saladas, omeletes e sanduíches. Os trajés e penteados dos ocupantes do espaço denunciam: a cena se passa no início dos anos 1990.

Em primeiro plano, uma mesa está ocupada por quatro amigos – três homens e uma mulher. O último rapaz a chegar relata embarçosamente que sua própria mãe teria acabado de flagrá-lo enquanto ele se masturbava na casa dela. Com o susto, a senhora teria caído de costas e ido parar no hospital. Consequências de maior gravidade à parte, entre risos e provocações, o rapaz avisa que jamais faria aquilo novamente – decreto que gera, instantaneamente, descrença entre todos os amigos. O desafio, então, é lançado: quem duvida que entre na aposta! Quem conseguiria ficar o maior tempo sem – nas palavras da mãe do personagem – “tratar o próprio corpo como um parque de diversões”? O grande motivo de consternação, porém, surge quando a única mulher do grupo – uma jovem branca, na casa dos 30 anos, de porte diminuto e longos cabelos encaracolados – avisa que também participaria da aposta. Os três homens presentes inicialmente indignam-se e negam que a amiga possa entrar na disputa, já que, com ela, a negociação seria diferente. Afinal de contas, ela é uma mulher.

A situação descrita é, na verdade, a cena de abertura do episódio *The Contest*² (Figura 1) – e, talvez, uma das mais famosas – da *sitcom*³ *Seinfeld*, que foi ao ar de 1989 a 1998 pelo canal NBC da televisão estadunidense. Após breve negociação, a única mulher do grupo de amigos, a personagem Elaine Marie Benes, interpretada pela atriz Julia Louis-Dreyfus, acabou entrando na aposta com os amigos – mas não ganhou. Ao menos, não ganhou essa aposta. Há outras duas apostas envolvidas na forma como a personagem Elaine entrou para a série e no modo como ela foi construída ao longo de nove temporadas.

² *The Contest* é o 11º episódio da quarta temporada da *sitcom Seinfeld*, exibido originalmente em novembro de 1992 pela emissora NBC, nos Estados Unidos (IMDb, 1992).

³ Usada para designar um tipo de produção audiovisual, seriada e cômica, destinada à televisão, a expressão “*sitcom*” deriva da aglutinação das palavras inglesas “sit(uation)” + “com(edy)” – ou, em tradução livre, “comédia de situação”.



Figura 1 – Cena de abertura do episódio *The Contest*



Fonte: Captura de tela realizada pelos autores.

Uma dessas apostas foi feita pela emissora NBC. Jerry Seinfeld, comediante que protagoniza e dá nome ao programa, relatou, em um discurso realizado em formato de *stand-up comedy* durante a entrega do *Prêmio Mark Twain*⁴ a Julia Louis-Dreyfus, a maneira como a personagem Elaine teria sido integrada à narrativa da *sitcom*⁵. Lembrando que o episódio piloto fora ao ar sem conquistar grande sucesso de audiência, Seinfeld contou que uma das notas da emissora teria sido, justamente, a de que o conjunto precisava de uma presença feminina. Mais adiante, retomaremos a primeira aparição da personagem na produção; neste momento, gostaríamos de ressaltar a aposta da emissora na presença de uma personagem feminina – ainda que não seja possível atestar qual representação feminina os executivos tivessem em mente. Como brincou Jerry ao final de seu *stand-up* durante a referida premiação, Julia

⁴ No dia 21 de outubro de 2018, Jerry Seinfeld homenageou Julia Louis-Dreyfus em seu discurso durante o 21º Prêmio Anual Mark Twain de Humor Americano no Kennedy Center. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4USDQ3pYfJk&t=344s>. Acesso em: 25 fev. 2023.

⁵ A origem da *sitcom* – do inglês, *situation comedy*, ou “comédia de situação” –, um dos formatos mais populares na televisão estadunidense, remete a apresentações cômicas teatrais realizadas no século XIX, tais como *vaudevilles*, das quais deriva a exploração da serialização na comédia, recurso por meio do qual um número pequeno de personagens fixos participam de histórias curtas e independentes, colocando em cena as atividades e acontecimentos transcorridos em um determinado grupo, como uma família, um núcleo profissional, um grupo de amigos etc. (Duarte, 2008). Do ponto de vista de seus recursos técnicos, o formato consagrado da *sitcom* pressupõe gravações realizadas em estúdio, com a priorização de planos gerais fixos e planos fechados para captar ações/reações dos atores/atrizes; além disso, no corte final, o espectador ouve reações do público, sobretudo risadas (as chamadas *laugh tracks*), recurso que remete às origens teatrais do formato, com espectadores assistindo às gravações. Quando as gravações são feitas sem presença de plateia, podem ser adotados recursos de pós-produção para a inserção das *laugh tracks* (Ceretta, 2014).



seria uma “nota da emissora” – mas uma nota que soube deslanchar uma carreira de sucesso no humor.

A outra “aposta” diz respeito às representações de gênero mobilizadas/tensionadas a partir da forma como a personagem foi construída. Escrita por homens e também por mulheres – incluindo a comediantes Carol Leifer, provável inspiração para a personagem interpretada por Julia Louis-Dreyfus, cuja amizade com Jerry Seinfeld seria a sobra de um relacionamento dos dois no passado⁶ –, Elaine parece destoar de estereótipos⁷ femininos recorrentes em *sitcoms* dos anos 1980 e 1990, a exemplo de Kelly Bundy, personagem interpretada por Christina Applegate em *Married... with Children*, que personifica a imagem da mulher loura, de notável beleza, porém pouco inteligente; e as três personagens femininas de *Cheers*: Carla Tortelli (Rhea Perlman), uma garçonne chata e pouco atraente, Diane Chambers (Shelley Long) e Rebecca Howe (Kirstie Alley), as duas últimas belas, porém arrogantes e instáveis emocionalmente.

2 Não há aposta sem negociação

Para compreender a forma como (e se) *Seinfeld* aposta, a partir da personagem Elaine, em representações de gênero destoantes de estereótipos femininos recorrentes em programas coetâneos do mesmo tipo, é preciso lembrar que o próprio formato “*sitcom*” tem sido considerado, salvo algumas exceções⁸, como um formato conservador, do ponto de vista de aspectos formais e dos valores e dinâmicas sociais representados; é sob esta chave que temáticas relacionadas às diferenças de gênero desempenham papel central à caracterização de personagens e à construção de roteiros na maioria das *sitcoms*, ao mesmo tempo em que, ao menos até a década de 1970, *sitcoms* de sucesso quase sempre visibilizavam protagonistas masculinos. Por outro lado, quando se considera especificamente o cenário das *sitcoms* nos Estados Unidos, chama a atenção o protagonismo desempenhado por algumas comediantes

⁶ Carol Leifer foi nomeada ao Emmy em 1996 pelo seu trabalho em *Seinfeld*. A escritora – responsável pelo roteiro de diversos episódios analisados neste artigo – confirmou ter tido um relacionamento amoroso com Jerry nos anos 1980, tendo os dois permanecido amigos desde então (Lusk, 2020).

⁷ Diferentemente da *tipificação*, que diz respeito à compreensão do particular a partir de categorias classificatórias gerais, a *estereotipagem* se baseia na redução de diferentes características de uma pessoa ou grupo a alguns poucos traços facilmente apreensíveis e marcantes, que se tornam simplificados e exagerados. Assim, tendendo a ocorrer onde existem maiores desigualdades de poder, a produção de estereótipos “reduz, essencializa, naturaliza e fixa a diferença”, ao mesmo tempo em que “implanta uma estratégia de ‘cisão’, que divide o normal e aceitável do anormal e inaceitável” (Hall, 2016, p. 191).

⁸ Como exemplos de *sitcoms* que assumiram abordagens mais radicais de temas considerados tabus, Stafford (2004) destaca os casos das inglesas *One Foot in the Grave*, da BBC, exibida entre os anos 1990 e 2000, e *Father Ted* e *Book Group*, exibidas pelo Channel Four de 1995 a 1998 e de 2002 a 2003, respectivamente.



mulheres, como é o caso de Lucille Ball, estrela de *I Love Lucy*, exibida entre 1951 e 1957 pela CBS, além de Mary Tyler Moore e Roseanne Barr – as três responsáveis também pela criação das próprias produtoras (Stafford, 2004).

Não obstante, mesmo *sitcoms* com personagens femininas inteligentes e independentes costumam apresentar contradições narrativas que, no plano discursivo, apontam para a manutenção de relações de gênero opressivas. Walsh, Fürsich e Jefferson (2008) identificam essa tendência em *sitcoms* recentes que propõem representações da mulher enquanto física e intelectualmente superior ao homem, ao mesmo tempo em que reafirmam a dominação masculina ao mostrarem essas mesmas mulheres presas em casamentos com homens “inferiores”, em uma espécie de atualização do mito da “bela e a fera”. Constatação similar é feita por Staricek (2011), que, estudando a série *Modern Family*, observa que, apesar da aparente modernidade e renovação de costumes, cada uma das famílias da *sitcom* doméstica contribui para o reforço da representação da família nuclear tradicional.

Em relação a *Seinfeld*, este trabalho propõe a hipótese de que a personagem Elaine emerge da negociação entre diferentes discursividades e representações de gênero. Isso porque, ao dialogizar⁹ posições semântico-axiológicas que expressam expectativas quanto a *performances* de gênero tradicionais, a série parece tanto desafiar essas expectativas – uma vez que Elaine recusa-se a adequar-se a elas – quanto possivelmente reiterá-las, na medida em que parte da dimensão cômica da personagem parece advir justamente de um “desvio” ou “desajuste” – como assinala Stafford (2004), personagens cômicos são, quase por definição, “falhos”, de modo que a comicidade costuma surgir de sua incapacidade de desempenhar certas funções normativizadas. Ao lado dessa ambiguidade fundamental – o que é, aliás, característico de muitos discursos humorísticos, como nos lembra Eagleton (2020) –, Elaine coloca em cena representações que tanto potencializam quanto domesticam sentidos de feminismo: por um lado, falas e situações vividas pela personagem ao longo da *sitcom* estabelecem pontos de contato com importantes demandas feministas, sobretudo a partir de questões relacionadas à sexualidade, (não) maternidade e autonomia sobre o próprio corpo, como veremos adiante; por outro lado, a série ilustra de forma exemplar alguns limites próprios aos assim chamados “feminismos midiáticos” (Gill,

⁹ Referimo-nos aqui à concepção dialógica da linguagem, tal como formulada em trabalhos de pensadores ligados ao chamado “Círculo de Bakhtin”. Segundo essa perspectiva, o dialogismo constitui a própria “condição do sentido do discurso” (Barros, 2003, p. 2), abarcando tanto seu caráter sociointerativo quanto sua dimensão polifônica, já que, neste último caso, “as palavras dos sujeitos estão repletas de palavras dos outros discursos que as precederam” (Grillo, 2005, p. 81). Correlata deste último sentido, a face mais explorada do conceito de dialogismo na obra de Bakhtin é a que diz respeito ao “diálogo entre os muitos textos da cultura, que se instala no interior de cada texto e o define”, de modo que a intertextualidade se converte em “condição primeira de que o texto deriva” (Barros, 2003, p. 4).



2007; Prudencio, 2020), antecipando, por exemplo, estratégias representacionais que mais tarde seriam enquadradas sob a chave do empoderamento individual.

Tendo em vista a importância de *Seinfeld* no panorama da cultura audiovisual¹⁰ e a recente movimentação discursiva em torno de novos arranjos nas mediações do consumo da série, por ocasião de sua disponibilização na plataforma de *streaming* Netflix, em 2021, este trabalho tem como objetivo identificar e discutir as representações de gênero e os sentidos de feminismo mobilizados em torno da personagem Elaine Benes. Para tanto, considerando a imbricação entre representação, cultura e subjetividade, como postulada por Hall (2016)¹¹, procuramos construir uma observação não exaustiva de passagens extraídas de episódios específicos da *sitcom*¹², de forma a compreender como a trajetória de Elaine, suas falas e ações articulam, tensionam e/ou negociam imagens cristalizadas, construções estereotípicas e discursos estabelecidos e/ou contestadores.

3 A grande salada midiática

Antes de passar ao exame da materialidade audiovisual de *Seinfeld*, consideramos pertinente fazer algumas considerações acerca de elementos concernentes às mediações da/sobre a série em espaços midiáticos – entendidas como processos multidirecionais de negociação/transformação de sentidos a partir de/entre textos de mídia primários e secundários (Silverstone, 2002) –, especialmente aquelas encontradas entre 2021 e 2022, após a incorporação da *sitcom* ao catálogo da

¹⁰ Dentre os indícios da relevância de *Seinfeld* não só para o campo da comédia, como para a cultura audiovisual ocidental das últimas três décadas, é possível citar o fato de o último episódio da série ter sido o mais visto na história da televisão, à frente inclusive do final de *Friends*, com 76 milhões de espectadores. Pode-se destacar também a transação que fez com que *Seinfeld* entrasse para o catálogo da Netflix em outubro de 2021: para conseguir os direitos de distribuição da série, a gigante do *streaming* pagou nada menos mais de 500 milhões de dólares – ou 2,74 bilhões de reais (López, 2021).

¹¹ Referimo-nos ao entendimento de que a subjetividade se constrói a partir de posições socialmente difundidas e culturalmente ancoradas, que a precedem – daí entender as representações e sentidos providos midiaticamente aos sujeitos como elementos de engendramento de subjetividades. Assim, “o discurso”, lembra-nos Stuart Hall (2016, p. 10), “produz um lugar para o sujeito (ou seja, o leitor ou espectador, que também está “sujeito” ao discurso), onde seus significados e entendimentos específicos fazem sentido”.

¹² A seleção dos episódios citados ao longo deste artigo não procura construir um recorte exaustivo das representações de gênero em *Seinfeld*, mas sim, propor um breve panorama indicativo das principais formas pelas quais tais representações se articulam em diferentes momentos da produção. Nesse sentido, a fim de alcançar o objetivo proposto no trabalho, foram considerados dez episódios frequentemente destacados por críticos e comentaristas especializados como emblemáticos da trajetória de Elaine e/ou representativos de seu caráter disruptivo no contexto da comédia televisiva dos anos 1990, quais sejam: *The Stake Out*; *The Contest*; *The Pool Guy*; *The Couch*; *The Sponge*; *The Virgin*; *The Abstinence*; *The Rye*; *The Mango*; e *The Shoes*.



plataforma de *streaming* Netflix. Por meio de tal movimento reflexivo, além de observar a articulação entre diferentes momentos do circuito cultural no estudo de objetos de mídia (Escosteguy, 2007), esperamos cotejar as relações entre *Seinfeld* e a emergência de feminismos midiáticos (Gill, 2007; Prudencio, 2020), que ganham força nos últimos anos, mas parecem ser antecipados pelas representações e discursos acionados na construção da personagem Elaine.

Para Hollanda (2019), os feminismos do século XXI atravessam um “momento particularmente intenso”, ganhando força, especialmente a partir dos anos 2010, entre as gerações mais jovens, em face de novas formas de ativismo nas mídias sociais digitais e nas ruas. Ao mesmo tempo, os últimos anos têm sido marcados pela crescente visibilidade de sentidos de feminismo em diferentes espaços na cultura midiática (Gill, 2007; Prudencio, 2020), na esteira de um contexto de feminismo difuso, isto é, fragmentado, que transita em diversas arenas, não possui um conjunto articulado de demandas em relação à vida privada e à vida pública, sendo defendido por mulheres e homens que não se identificam como feministas e manifestam-se de fora do escopo de organizações ou movimentos militantes (Pinto, 2003).

Não deixa de ser significativa, nesse sentido, a intensa mobilização de sentidos de feminismo que marca as mediações estabelecidas por ocasião da (re)circulação de *Seinfeld* na cultura midiática a partir de sua disponibilização na Netflix, em outubro de 2021. Entre veículos de imprensa brasileiros, por exemplo, reportagens e críticas especializadas destacaram a postura antirromântica e independente de Elaine como traços (proto) feministas (Martins, 2022) e atribuíram à personagem pioneirismo no tratamento de temas como aborto (López, 2021), descrevendo-a como referência para as mulheres que, no passado e no presente, fugiam/fogem da “norma segundo a qual precisavam ser agradáveis e simpáticas o tempo todo” (Alejandra Palés *apud* López, 2021, *online*). Luciana Coelho, colunista de séries da *Folha de S. Paulo*, chegou a afirmar, em depoimento para matéria do *Guia Folha*, que a forma como Elaine vive sua sexualidade “sem rodeios” faz dela “a melhor personagem feminista de todos os tempos” (Coelho *apud* Malta, 2021, *online*).

Também se destacam referências à significativa influência de *Seinfeld* sobre *sitcoms* posteriores (Malta, 2021; López, 2021; Martins, 2022). Um dos motivos por trás dessa influência é atribuído à forma como a personagem Elaine Benes é construída: em texto para o *El País Brasil*, López (2021, *online*) descreve-a como “a referência que precisa voltar”, já que se trata de uma mulher independente, trabalhadora, de caráter forte e que foge a normas de comportamento vigentes. Ao mesmo tempo, os qualificativos associados à personagem misturam-se, em textos midiáticos sobre a série, aos atributos de sua intérprete. De fato, antes mesmo da visibilidade decorrente da disponibilização de *Seinfeld* pelo catálogo da Netflix, em 2021, encontramos referências à produção em veículos de imprensa que destacam, principalmente, o impacto da personagem Elaine e o sucesso da atriz Julia Louis-Dreyfus. É o caso, por



exemplo, de reportagem intitulada “Julia Louis-Dreyfus sabia que era boa. Ela lutou para que o mundo também soubesse”¹³, publicada em 2019 pela revista *Time*. O texto destaca os desafios enfrentados por Julia ao longo de sua carreira, bem como a inspiração representada por sua trajetória para diferentes gerações de comediantes mulheres. Nesse sentido, sublinha o fato de a atriz ter precisado lutar e insistir para conseguir falas de destaque e cenas mais engraçadas em *Seinfeld*, deslocando-se do lugar secundário reservado às mulheres no humor televisivo e contribuindo para a ampliação do protagonismo feminino na comédia.

Trata-se de enquadramento discursivo relevante na medida em que encontra respaldo em uma perspectiva, recorrente em feminismos midiáticos contemporâneos, segundo a qual a superação da situação de opressão imposta às mulheres poderia se dar através da ascensão – profissional e/ou econômica – individual. Ainda sob essa perspectiva, a dimensão coletiva das lutas das mulheres estaria mais ligada a processos de inspiração e admiração entre mulheres – motivadas por exemplos pessoais notáveis – do que à construção de instâncias realmente articuladas ou institucionalizadas de ação na esfera política (Scabin, 2020). Não à toa, a reportagem da *Time* reúne relatos de comediantes mulheres a respeito da influência das personagens vividas por Julia Louis-Dreyfus em suas carreiras, vistas como “manuais de como se viver no mundo dos homens” (Ball, 2019, *online*).

Por outro lado, a repercussão gerada pela entrada de *Seinfeld* para o catálogo da Netflix também rendeu publicações midiáticas que destacam os limites das representações presentes na série, sobretudo do ponto de vista de construções hoje consideradas ofensivas a grupos minorizados. Entre os momentos de *Seinfeld* criticados por não terem “envelhecido bem”, destaca-se 16º episódio da sexta temporada, exibido originalmente em fevereiro de 1995 com o título *The Beard*: nele, Elaine se relaciona com um homem homossexual e, ao apaixonar-se por ele, tenta fazê-lo “mudar de time” (Cipriani, 2021). Situações como essa, ao lado da ausência de discussões sobre a intersecção entre diferentes formas de opressão – e a própria ausência de pessoas não-brancas, não-cisgêneras e não-heterossexuais entre os personagens principais –, constituem um significativo limite do ponto de vista do potencial politicamente contestador das representações presentes na série.

Nada disso, porém, impediu que Elaine fosse reconhecida, em recentes textos midiáticos sobre *Seinfeld*, como um ícone feminista. De fato, ao mesmo tempo em que tornou possível que demandas feministas fossem incorporadas por largas parcelas da sociedade civil, em propostas econômicas e no âmbito do Estado (Matos, 2008), a forma difusa de feminismo representada pelos feminismos midiáticos, que conquista espaços crescentes na cultura audiovisual, tem sido apontada como fator de

¹³ Tradução nossa. No original: “Julia Louis-Dreyfus Knew She Was Good. She Fought to Make Sure the World Did Too”.



esvaziamento do potencial radical dos movimentos feministas. Tal crítica é feita por pensadoras feministas como Silvia Federici (2019) e Françoise Vergès (2019), que chamam a atenção para uma problemática conciliação entre parte dos feminismos contemporâneos e interesses neoliberais.

4 Rainha do castelo

Em *Seinfeld*, as narrativas dos episódios que compõem as nove temporadas da série giram em torno de acontecimentos cotidianos envolvendo um grupo de amigos. O protagonista é Jerry Seinfeld: interpretado pelo ator de mesmo nome, ele vive em um apartamento em Manhattan, na cidade de Nova York, e, assim como seu intérprete, ganha a vida com apresentações de *stand up comedy*. Jerry chegou a namorar Elaine, mas, quando a *sitcom* começa, os dois são apenas amigos. Vizinho do protagonista, Cosmo Kramer (Michael Richards) é excêntrico e parece viver eternamente em férias. Já o melhor amigo de Jerry é George Costanza (Jason Alexander), neurótico e inseguro, frequentemente apontado como “alter ego” de Lawrence Gene “Larry” David – cocriador, ao lado do próprio Jerry Seinfeld, da série. Elaine, por sua vez, é a única personagem que possui emprego estável e é mais bem-sucedida que seus amigos. Elaine é diferente no grupo por ser a única mulher entre homens; ao mesmo tempo, parece fugir à simplificada relação entre opostos binários, uma vez que transita com facilidade pelo universo masculino e, em diferentes situações, iguala-se a eles. Dessa forma, Elaine afasta-se de regimes representacionais que posicionam as mulheres como pertencentes à arena privada da casa e das relações pessoais (Woodward, 2014).

Grande parte das narrativas de *Seinfeld* diz respeito a conversas casuais entre os quatro amigos sobre os casos amorosos que vivenciam, discussões estas que ocorrem de maneira despreocupada, por vezes debochada e avessa ao “politicamente correto” – termo que, não obstante as múltiplas disputas e deslocamentos de sentido que têm marcado seus usos ao longo dos anos, associava-se, na década de 1990, a uma ideia vaga de “correção moral” e altruísmo (Scabin, 2018). Nesse sentido, os personagens afastam-se de manifestações de sentimentalismo, empatia e compaixão; seus comentários não poupam ninguém – nem mesmo a si próprios. Por vezes, mostram-se superficiais, buscando qualquer desculpa para dar fim a um relacionamento e pular, o quanto antes, para o próximo. Elaine não foge a essa dinâmica: ao longo das nove temporadas de *Seinfeld*, ela fala abertamente sobre seus casos, a partir de momentos felizes e situações um tanto trágicas. Não à toa, grande parte das passagens que procuraremos observar nesta seção do artigo diz respeito, justamente, às vivências amorosas e sexuais da personagem.



É o caso, por exemplo, do episódio *The Stake Out*¹⁴, que integra o que consideramos um primeiro eixo temático das representações de gênero negociadas em *Seinfeld*, relacionado à aproximação de Elaine em relação a práticas e discursos culturalmente codificados como masculinos, inclusive aqueles da masculinidade hegemônica¹⁵. No episódio, Elaine pede ao amigo Jerry que a acompanhe no aniversário de uma amiga – de quem ele sequer se recorda, embora a tivesse conhecido na época em que formava um casal com Elaine. Durante a festa, então, Jerry paquera outra mulher na frente de Elaine. Embora fuja aos objetivos deste artigo apresentar uma análise da narrativa do episódio, interessa observar que, quase ao seu final, Elaine faz Jerry entender que, se eles são amigos, ela também precisa poder falar sobre seus casos e paqueras, como os homens falam. Dessa forma, Elaine Benes, em sua primeira aparição em *Seinfeld*, já no segundo episódio da primeira temporada, assume uma *performance* de gênero baseada no tensionamento de diferenças entre homens e mulheres. Ao mesmo tempo, seu posicionamento reivindica a liberdade de, sendo mulher, poder falar – bem ou mal – de seus relacionamentos, questionando a postura machista e antiquada de seu ex-namorado, que fica constrangido diante do novo *status* da amizade.

Outra passagem que pode ser enquadrada no primeiro eixo temático das representações de gênero negociadas em *Seinfeld* acontece no célebre episódio *The Contest*, já citado no início deste artigo. Elaine entrou na famigerada aposta com Jerry, Kramer e George com uma probabilidade de 1,5 para 1. Essa medida, que os rapazes julgaram justa para uma mulher – supostamente em vantagem contra os homens no quesito “aguentar não se masturbar por mais tempo” –, mostrou-se desnecessária, pois ela foi a segunda pessoa a perder a disputa (Figura 2). Novamente aqui, Elaine tensiona as diferenças homem/mulher, desafiando as expectativas dos próprios personagens de seu entorno. A derrota acontece quando a moça conhece John F. Kennedy Jr. em uma aula de aeróbica: a “rainha do castelo” – como a personagem se referia a si própria enquanto resistia – sucumbia, enquanto sonhava em voz alta com o sobrenome “Benes Kennedy Jr”. Dessa forma, o efeito cômico da situação parece estar justamente na aparente incongruência gerada pela sobreposição entre satisfação sexual pelo ato masturbatório (conduta frequentemente codificada como masculina) e a fantasia projetada pela expectativa de um relacionamento romântico (mais comumente codificada como feminina). Elaine é como seus amigos – ou quase: ela certamente “falha” do ponto de vista das expectativas de uma feminilidade normativizada, embora não chegue a alcançar uma *performance* plena de masculinidade.

¹⁴ Segundo episódio da primeira temporada, exibido originalmente pela NBC em maio de 1990 (IMDb 31 maio 1990).

¹⁵ Dentre diferentes elementos que compõem a masculinidade hegemônica, destacamos, em relação à argumentação proposta no artigo, uma dimensão de rejeição e desvalorização de traços culturalmente codificados como femininos (Berdahl *et al.*, 2018).



Figura 2 – Elaine honra o pagamento da aposta perdida, em *The Contest*



Fonte: Captura de tela realizada pelos autores.

Também é possível encontrar uma expressão de aproximação em relação a representações hegemônicas de gênero no episódio *The Pool Guy*¹⁶, no qual Elaine, em um encontro com os amigos homens no apartamento de Jerry, lamenta não possuir uma única amiga mulher com quem pudesse passear. Kramer, que sempre diz sem filtros o que lhe vem à mente, considera óbvia a razão por trás do insucesso de Elaine com amigas femininas, já que ela seria uma “mulher dos homens”. Segundo ele, a personagem odeia as outras mulheres – e elas também a odeiam –, leitura que se confirma no decorrer do episódio, já que Elaine tenta se aproximar de Susan, noiva de George, mas as duas acabam se detestando. Além de fundamentar-se em representações dicotômicas de gênero, assentadas sobre o binarismo homem *versus* mulher, o episódio se destaca por, ao mesmo tempo em que propõe uma construção pouco docilizada para Elaine, reiterar discursos, amplamente disseminados na cultura ocidental, a respeito da rivalidade feminina (Azevedo, 2017) – discursos estes que remetem, no limite, à figura da “outra”, a “amante”, isto é, da mulher que ameaça a estabilidade familiar por estar supostamente mais próxima do desejo masculino (Goldenberg, 2009).

Passando a um segundo eixo temático das representações de gênero em *Seinfeld*, é possível identificar um conjunto de passagens que abordam a autonomia da mulher sobre o próprio corpo. No episódio *The Couch*¹⁷, Elaine se gaba para Jerry de suas qualidades na hora do flerte com um homem atraente, enquanto os amigos se preparam para jantar no restaurante do imigrante italiano Poppie. Quando Jerry

¹⁶ Oitavo episódio da sétima temporada, exibido originalmente pela NBC em novembro de 1995 (IMDb, 16 nov. 1995).

¹⁷ Quinto episódio da sexta temporada, exibido originalmente pela NBC em outubro de 1994 (IMDb, 27 out. 1994).



confessa que preferia comer pizza em outro lugar, Elaine o alerta sobre o fato de o dono da pizzaria em questão ser um financiador de grupos antiaborto. Indagado por Jerry sobre sua posição em relação ao tema, Poppie também se diz antiaborto (“*pro-life*”), o que causa revolta imediata em Elaine, que deixa o restaurante. Ao longo do episódio, Jerry levanta a mesma dúvida sobre o homem com quem Elaine estava saindo. Tentando iludir-se, ela chega a prever que o rapaz seria a favor da liberdade de escolha pela mulher (“*pro-choice*”), mas decide tirar a prova. Quando o namorado também se mostra antiaborto, ela não demora a dispensá-lo. O episódio é o que talvez mostre, com mais clareza, o perfil politizado de Elaine Benes: ela não apenas discute com outros homens sobre seu direito de ser a favor da liberdade de escolha da mulher, como também está disposta a romper com parceiros amorosos, por mais atraentes que sejam, caso eles não compartilhem de suas convicções políticas, sobretudo se defenderem posições conservadoras. Novamente aqui, como no caso dos episódios anteriormente citados, a personagem assume posicionamentos disruptivos, mas não o faz fora da centralidade que os homens ocupam em sua vida.

No mesmo eixo temático, o episódio *The Sponge*¹⁸ gira em torno da descoberta por Elaine de que seu método contraceptivo favorito, a “esponja”, estaria saindo do mercado. Ela ama a esponja, não esconde isso de seus amigos e prontamente inicia uma busca por exemplares remanescentes à venda nas farmácias da região. Quando finalmente encontra um estabelecimento que ainda comercializa o contraceptivo, indaga quantas esponjas estavam disponíveis. Ao ser informada de que havia uma caixa completa no estoque, ela reage com uma alegria contida e rebate com outra pergunta: “há quantas esponjas numa caixa?”. Em um misto de espanto e felicidade casual, Elaine é informada de que haveria 60 esponjas em cada embalagem. Mantendo o controle, ela solicita ao farmacêutico três, 10, 20, 25 esponjas... Até finalmente pedir a caixa inteira. Ora, quem determinaria a quantidade de sexo que ela deveria fazer senão ela mesma? Ainda na sequência do episódio, Elaine entrevista seu atual caso amoroso para avaliar se ele seria “merecedor da esponja” – tradução livre de uma das expressões mais marcantes do universo da série: “*sponge-worthy*” (Figura 3). A personagem adora sexo, dá valor aos cuidados contraceptivos e não espera menos de seus parceiros sexuais: eles precisam provar, nas esferas física, social, intelectual e econômica, que são dignos da abertura do pacote de uma única esponja – já, que com apenas 60 unidades à disposição, não poderia haver desperdícios.

¹⁸ Nono episódio da sétima temporada, exibido originalmente pela NBC em dezembro de 1995 (IMDb, 7 dez. 1995).



Figura 3 – Elaine avalia se o atual namorado é merecedor da esponja, em *The Sponge*



Fonte: Captura de tela realizada pelos autores.

Indissociável dos dois primeiros eixos temáticos, é possível identificar um terceiro, relacionado à afirmação do prazer sexual feminino, o que se dá pela representação ora do exercício de uma sexualidade livre; ora da dependência física de sexo, em termos bastante próximos àqueles de discursividades da masculinidade hegemônica; ora ainda de certa depreciação das habilidades sexuais masculinas. São muitas as passagens que podem ser enquadradas nessa categoria: no episódio *The Virgin*¹⁹, por exemplo, Elaine conta para uma mulher virgem, sem constrangimento, que costuma carregar seu diafragma na bolsa e que, certa vez, o artefato teria ficado exposto aos olhares públicos ao cair sobre o chão, na rua; já em *The Abstinence*²⁰, a personagem experimenta um escrachado encolhimento intelectual ao ficar sem sexo durante um longo período para que seu namorado residente pudesse se dedicar aos estudos para uma prova da ordem médica; em *The Rye*²¹, Elaine namora um saxofonista, que prefere destinar suas habilidades labiais para o instrumento musical do que para o sexo oral, deixando a personagem sexualmente frustrada; finalmente, em *The Mango*²², Elaine se diverte ao contar a Jerry que fingiu orgasmos em todas as ocasiões em que os dois tiveram relações sexuais (Figura 4). Ainda, é possível citar a relação esporádica de Elaine com o mecânico David Puddy, que se desenrola em

¹⁹ Décimo episódio da quarta temporada, exibido originalmente pela NBC em novembro de 1992 (IMDb, 11 nov. 1992).

²⁰ Nono episódio da oitava temporada, exibido originalmente pela NBC em novembro de 1996 (IMDb, 10 nov. 1996).

²¹ 11º episódio da sétima temporada, exibido originalmente pela NBC em janeiro de 1996 (IMDb, 18 nov. 1992).

²² Primeiro episódio da quinta temporada, exibido originalmente pela NBC em setembro de 1996 (IMDb, 16 set. 1996).



diversos episódios: além de exercer domínio sobre o rapaz, a personagem o procura casualmente, em diversas vezes, em busca apenas de satisfação sexual.

Figura 4 – Elaine revela que fingia orgasmos com Jerry, em *The Mango*



Fonte: Captura de tela realizada pelos autores.

Finalmente, uma última dimensão das representações de gênero negociadas em *Seinfeld* que gostaríamos de destacar diz respeito à relação entre objetificação do corpo feminino e, para usar os termos de Mulvey (1983), satisfação do prazer visual masculino. O corpo de Elaine não se oferece como um corpo passivo na tela: sua condição não é a de “para-ser-olhada”, e tampouco sua posição é a da “eterna vítima” do cinema narrativo clássico (Mulvey, 1983). Além do fato de seu corpo não ser fragmentado pelo olhar da câmera, o figurino da personagem parece desempenhar papel decisivo: Elaine não se veste para “ser lida como sexy”. As escolhas da figurinista de *Seinfeld*, Charmaine Simmons, priorizam peças confortáveis, que deixam pouco do corpo à mostra, sendo frequentes, inclusive, itens típicos do guarda-roupa masculino: Elaine veste mocassins com meias, jaquetas largas, mochila apoiada sobre um ombro só e vestidos volumosos (Figura 5). A própria Julia Louis-Dreyfus, em entrevista para o *The New York Times*, definiu o estilo de sua personagem como “cômodo” e “atraente”, mas “sem que sua prioridade fosse parecer sexy” (Julia Louis-Dreyfus *apud* López, 2021, *online*).



Figura 5 – O figurino marcante da personagem Elaine Benes, na *sitcom Seinfeld*



Fonte: Montagem elaborada pelos autores.

Não à toa, há uma passagem em *Seinfeld* cuja função narrativa e eficácia cômica deve-se, justamente, ao caráter excepcional da caracterização de Elaine para ser lida – mais pelos outros personagens do que pelo olhar do espectador – como *sexy*: referimo-nos à ocasião, em *The Shoes*²³, na qual a personagem exibe um avantajado decote para ajudar os amigos Jerry e George a conseguirem emplacar, em uma emissora de TV, a série de humor que vinham escrevendo. Exemplo da metalinguagem vastamente explorada ao longo de toda a *sitcom*, a passagem parece comportar certa ambiguidade do ponto de vista da representação do corpo feminino: isso porque, ao mesmo tempo em que posiciona em primeiro plano o corpo de Elaine recortado pela câmera, objeto de desejo no contexto diegético, o decote não deixa de se apresentar, no sentido global do episódio, como um elemento “fora de lugar”.

²³ 16º episódio da quarta temporada, exibido originalmente pela NBC em fevereiro de 1993 (IMDb, 4 fev. 1993).



5 Considerações finais

No 19º episódio da oitava temporada, exibido originalmente em 1997, uma mulher com quem George está se relacionando usa a expressão “yada yada yada” – algo como “blá blá blá” – em quase todos os diálogos, ocultando parte de suas ações e pensamentos, o que deixa o namorado cada vez mais inseguro. Por isso, George e Jerry discutem se é possível que uma mulher use a expressão “yada yada yada” como um predicado de conotação sexual numa sentença cujo sujeito seja o ex-namorado da mulher, a quem ela teria encontrado na noite anterior. Nesse momento, Elaine Benes levanta a mão, como quem pede para ser ouvida (Figura 6). Em uma fração de segundos, toda a atenção se volta para ela, que está sentada de forma confortável, com os pés esticados sobre o encosto do sofá. A personagem, então, declara que ela própria já teria usado a expressão em um contexto sexual: segundo seu relato, ela teria conhecido um advogado, com quem, certa vez, saiu para jantar sopa de lagosta; em seguida, os dois voltaram para o apartamento dela, “yada yada yada”, e nunca mais ouviu falar dele. Os rapazes protestam sobre o fato de ela ter usado a expressão para encobrir a melhor parte – o sexo –, o que ela nega, uma vez que teria mencionado a melhor parte do relato: a sopa de lagosta.

Figura 6 – Elaine fala sobre um de encontro sexual decepcionante, em *The Yada Yada*



Fonte: Captura de tela realizada pelos autores.

O gesto de Elaine parece representar mera demonstração de presença de espírito, já que, desde sua primeira aparição, fica claro em que condições sua personagem feminina estaria presente na *sitcom*: como a de quem teria, sempre, algo a falar; a de quem deveria, sempre, ser ouvida, principalmente sobre sua posição em relação a assuntos polêmicos; a de quem romperia tabus sobre a discussão do prazer e desejo sexual femininos; a de quem jamais seria uma personagem secundária; a de



quem seria uma mulher independente, bem-sucedida, politizada e engajada; enfim, a de quem não seria uma “mulher dos homens”.

É precisamente sob esses sentidos que Elaine se configura como uma presença feminista – e, como vimos, é percebida dessa forma em textos sobre a série na cultura midiática –, destacando-se na história da comédia televisiva estadunidense e mundial. Ainda que a personagem não seja militante ou ativista e não integre movimentos ou organizações politicamente atuantes, ela se aproxima de uma identidade feminista constantemente reiterada em discursos midiáticos contemporâneos por sua conduta individual e sua trajetória de sucesso – que se mistura à trajetória da atriz Julia Louis-Dreyfus em manifestações sobre a série.

Se, por um lado, Elaine tensiona estereótipos sobre a mulher recorrentes na comédia televisiva dos anos 1980 e 1990, contribuindo para a atualização do formato *sitcom* ao antecipar tendências na construção de personagens femininas que se consolidariam em produções posteriores, é possível reconhecer, por outro lado, importantes limites políticos nas representações de gênero articuladas através da personagem – limites estes que remetem a arranjos discursivos próprios aos chamados feminismos midiáticos (Gill, 2007; Prudencio, 2020), com destaque para a perspectiva do “empoderamento” como chave para a transformação da condição de opressão imposta às mulheres.

Assim, com base no percurso do artigo, esperamos ter evidenciado as potencialidades disruptivas – mas também os limites – das representações de gênero presentes em *Seinfeld*. Como principal eixo passível de problematização, destacamos o fato de a série não tematizar ou discutir o papel desempenhado pela sobreposição de múltiplos marcadores de diferença: em outras palavras, a ausência de uma dimensão interseccional (Bilge; Collins, 2020) capaz de visibilizar as relações entre gênero, raça, classe e sexualidade como determinantes à construção de relações de poder pode ser apontada como importante fonte dos limites encontrados em formas difusas de feminismo, tais como aquelas materializadas em feminismos midiáticos na cultura audiovisual.

Referências

AZEVEDO, Maria da Glória de Castro. O discurso que habita os corpos. **Humanidades & Inovação**, Palmas, v. 4, n. 6, p. 188-194, 2017.

BALL, Molly. Julia Louis-Dreyfus Knew She Was Good. She Fought to Make Sure the World Did Too. **Time**, 28 fev. 2019. Disponível em: <https://time.com/5540861/julia-louis-dreyfus-interview/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. “Dialogismo, polifonia e enunciação”. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. p. 1-9.



BERDAHL, J. *et al.* Work as a Masculinity Contest. **Journal of Social Issues**, EUA, v. 74, n. 3, p. 422-448, 2018.

BILGE, Sirma; COLLINS, Patricia Hill. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2020.

CERETTA, Fernanda Manzo. **Novas modalidades de sitcom**: uma análise da comédia na era da realidade espetacularizada. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

CIPRIANI, Casey. Seinfeld Moments That Haven't Aged Well. **Looper**, 21 out. 2021. Disponível em: <https://www.looper.com/638948/seinfeld-moments-that-havent-aged-well/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Sitcom: novas tendências. **Animus – Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, Santa Maria, v. 7, n. 13, p. 24-42, jan./jun. 2008.

EAGLETON, Terry. **Humor**: o papel fundamental do riso na cultura. Rio de Janeiro: Record, 2020.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Circuitos de cultura/circuitos de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e da recepção. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 4, n. 11, p. 115-135, nov. 2007,

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. São Paulo: Elefante, 2019.

GILL, Rosalind. **Gender and the media**. Cambridge: Polity, 2007.

GOLDENBERG, Mirian. **A outra**: a amante do homem casado. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. "Discurso alheio: polifonia e apreensão". In: SILVA, Luiz Antônio da (org.). **A língua que falamos**. Português: história, variação e discurso. São Paulo: Globo, 2005. p. 73-104.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

IMDb. **The abstinence**. 21 nov. 1996. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0697646/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

IMDb. **The Contest**. 18 nov. 1992. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0697679/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

IMDb. **The couch**. 27 abr. 1994. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0697681/>. Acesso em: 25 fev. 2023.



IMDb. **The mango**. 16 set. 1996. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0697728/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

IMDb. **The pool guy**. 16 nov. 1995. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0697758/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

IMDb. **The rye**. 4 jan. 1996. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0697769/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

IMDb. **The shoes**. 4 fev. 1993. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0697775/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

IMDb. **The sponge**. 11 nov. 1992. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0697783/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

IMDb. **The stake out**. 31 maio 1990. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0697784/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

IMDb. **The virgin**. 11 nov. 1992. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0697804/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

LÓPEZ, Carmen. Da masturbação feminina ao aborto: por que Elaine Benes, da série 'Seinfeld', é a referência que precisa voltar? **El País**, Brasil, 15 out. 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/smoda/2021-10-15/da-masturbacao-feminina-ao-aborto-por-que-elaine-benes-da-serie-seinfeld-e-a-referencia-que-precisa-voltar.html>. Acesso em: 25 fev. 2023.

LUSK, Darian. The likely inspiration Behind Elaine on seinfeld. **Nicki Swift**, 02 dez. 2020. Disponível em: <https://www.nickiswift.com/287547/the-likely-inspiration-behind-elaine-on-seinfeld/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

MALTA, Jairo. Com a chegada de 'Seinfeld' à Netflix, conheça 21 episódios essenciais da série. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Guia Folha, 01 out. 2021. Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/streaming/2021/10/com-a-chegada-de-seinfeld-a-netflix-conheca-21-episodios-essenciais-da-serie.shtml>. Acesso em: 25 fev. 2023.

MARTINS, Maura. Por que Julia Louis-Dreyfus é a rainha absoluta do humor?. **Escotilha**, 25 mar. 2022. Disponível em: <https://escotilha.com.br/cinema-tv/olhar-em-serie/por-que-julia-louis-dreyfus-e-a-rainha-absoluta-do-humor>. Acesso em: 25 fev. 2023.

MATOS, Marlise. Teorias de gênero ou teorias e gênero? Se e como os estudos de gênero e feministas se transformaram em um campo novo para as ciências. **Estudos Feministas**, Trindade, v. 16, n. 2, p. 333-358, 2008.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-453.



PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Perseu Abramo, 2003.

PRUDENCIO, Natália Engler. Empoderamento e biopolítica nos feminismos midiáticos de *Mulher-Maravilha e Capitã Marvel*. **Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura**, Rio Branco, v. 9, n. 2, dez. 2020.

SCABIN, Nara Lya Cabral. **Mediação como gênese**: uma análise da conformação de discursos midiáticos identitários a partir do debate sobre gênero em O Estado de S. Paulo, O Globo e a Folha de S. Paulo entre 1978 e 2018. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SCABIN, Nara Lya Cabral. **Politicamente correto, uma categoria em disputa**. Curitiba: Appris, 2018.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

STAFFORD, Roy. **TV Sitcoms and Gender**. Media Education Magazine. Mediaculture-online. 2004.

STARICEK, Nicole Catherine. **Today's "Modern" Family**: a textual analysis of gender in the domestic sitcom. 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Jornalismo) - Universidade de Auburn, Auburn, 2011.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu editora, 2020.

WALSH, Kimberly R.; FÜRSICH, Elfriede; JEFFERSON, Bonnie S. *Beauty and the Patriarchal Beast: Gender Role Portrayals in Sitcoms Featuring Mismatched Couples*. **Journal of Popular Film and Television**, EUA, v. 36, n. 3, p. 123-138, 2008.

WOODWARD, Kathryn. "Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual". In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença** – a perspectiva dos estudos culturais. São Paulo: Vozes, 2014. p. 7-72.