



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

MILENA COSTA SILVA GAMA

¿QUÉ EMPIECE EL MATRIARCADO?
REPRESENTAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE FEMININAS EM *LA CASA*
***DE PAPEL* (2017)**

São Cristóvão

2025

MILENA COSTA SILVA GAMA

¿QUÉ EMPIECE EL MATRIARCADO?
REPRESENTAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE FEMININAS EM *LA CASA*
***DE PAPEL* (2017)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe, como requisito para defesa de mestrado.

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a. Claudiene Santos

Coorientadora: Prof.^a. Dr.^a. Ana Ângela Farias

São Cristóvão

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

G184q Gama, Milena Costa Silva
 ¿Qué empieza el matriarcado? Representação e
representatividade femininas em *La casa de papel* (2017) / Milena
Costa Silva Gama ; orientadora, Claudiene Santos. – São
Cristóvão, 2026.
72 f. : il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas
Sociais) – Universidade Federal de Sergipe, 2026.

1. Crítica cinematográfica. 2. La casa de papel (Filme). 3.
Mulheres no cinema. 4. Papel sexual. 5. Matriarcado. I. Santos,
Claudiene, orient. II. Título.

CDU 791(049.32)

AGRADECIMENTOS

Com o coração repleto de gratidão, dedico estas palavras àqueles que me acompanharam nesta jornada acadêmica.

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, por ter me guiado com sabedoria e por me conceder a força e a resiliência necessárias para chegar até aqui.

Um agradecimento que transcende o tempo e a trajetória: à minha mãe, por ser minha origem e a base de tudo o que sou.

À minha prima Mel, que, com seu conforto, escuta atenta e palavras sempre animadoras, ajudou-me a transformar cansaço em força e desânimo em coragem. Seu apoio foi essencial para revigorar minha jornada acadêmica e pessoal.

À minha orientadora, a Profa. Dra. Claudiene, registro meu mais profundo e sincero agradecimento. Sua orientação atenciosa, paciência e confiança foram fundamentais para a realização deste trabalho. E, também, à coorientadora Profa. Dra. Ana Ângela, pelas suas considerações na reta final deste trabalho.

Agradeço também às respeitadas professoras que compuseram a banca examinadora, Profa. Dra. Daniele Noronha e Profa. Dra. Maira Cinthya, por suas valiosas contribuições e por enriquecerem a minha pesquisa.

A todos que, de forma direta ou indireta, tornaram esta dissertação possível, expresso meu eterno e sincero muito obrigado.

Tudo posso naquele que me fortalece!

Filipenses 4:13

GAMA, Milena Costa Silva. *¿Qué empiece El Matriarcado?* Representação e Representatividade Femininas Em La Casa de Papel (2017). Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2025.

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise crítica da representação e representatividade feminina na série La Casa de Papel (2017), com foco em um conjunto de personagens femininas, dentre as quais se destaca a personagem Nairóbi (Alba Flores), especialmente a partir do anúncio simbólico do matriarcado. Fundamentado nos Estudos de Gênero e nos Estudos Culturais, o objetivo central da pesquisa é compreender quais representações e representatividades de gênero são construídas na narrativa seriada, bem como analisar as dificuldades enfrentadas pelas personagens femininas para ocupar e sustentar posições de liderança, considerando os avanços, permanências e rupturas evidenciados ao longo da trama. A partir da frase emblemática “¿Qué empiece el matriarcado!”, proferida por Nairóbi, o estudo propõe uma reflexão crítica sobre as possibilidades e os limites da representação feminina no audiovisual contemporâneo, questionando se a narrativa promove, de fato, fissuras no modelo patriarcal ou se o reafirma sob novas roupagens simbólicas. Para alcançar tais objetivos, realizou-se uma revisão integrativa da literatura, com o intuito de identificar produções acadêmicas que abordassem a série sob a perspectiva dos Estudos de Gênero e das discussões sobre patriarcado e matriarcado. Em seguida, adotou-se a metodologia da análise fílmica, compreendida como um procedimento que ultrapassa a recepção espectral comum, ao decompor a obra em seus elementos narrativos, estéticos e discursivos. A análise evidenciou que, embora a série mobilize signos de empoderamento feminino — como a liderança temporária exercida por Nairóbi e os arcos narrativos de outras personagens femininas — tais movimentos são frequentemente neutralizados pela retomada do poder por personagens masculinos, revelando a dificuldade de consolidação de lideranças femininas legítimas. Nesse sentido, ao compreender La Casa de Papel como um artefato cultural que atua na (re)produção de sentidos, discursos e modos de subjetivação, o estudo demonstra que a narrativa, apesar de apresentar potencial crítico e personagens femininas complexas, tende a reiterar desigualdades de gênero ainda vigentes na sociedade contemporânea, sobretudo no que se refere às relações de poder e liderança. Por fim, reconhece-se a relevância da série na promoção de debates acerca da representatividade feminina e das hierarquias de gênero, uma vez que, enquanto pedagogia cultural amplamente consumida, o audiovisual pode instigar reflexões críticas e contribuir para a reconfiguração do imaginário social.

Palavras-chave: Representatividade feminina; La Casa de Papel; Estudos de Gênero; Estudos Culturais; Matriarcado.

GAMA, Milena Costa Silva. *¿Qué Empiece El Matriarcado? Representação e Representatividade Femininas Em La Casa de Papel* (2017). Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2025.

ABSTRACT

This study proposes a critical analysis of female representation and representativity, focusing on a group of female characters, with particular emphasis on the character Nairóbi (Alba Flores), and on the annunciation of matriarchy in the series *La Casa de Papel* (2017), drawing on Gender Studies and Cultural Studies. The central objective of the research is to understand which representations and forms of representativity are addressed in the series, as well as to analyze the difficulties faced by female characters in occupying moments of leadership, discussing the advances, continuities, and ruptures portrayed throughout the narrative. In light of the emblematic phrase “¿Que empiece el matriarcado!”, uttered by Nairóbi, the study proposes a critical reflection on the possibilities and limits of representing women in leading roles, questioning whether the narrative genuinely promotes a rupture with the patriarchal model or merely reaffirms it under new guises. To achieve this objective, an integrative literature review was conducted in order to identify academic productions that approach the series from the perspective of Gender Studies and discussions on matriarchy in *La Casa de Papel*. Following the integrative review, the methodology of film analysis was adopted, which involves examining the audiovisual production from a position that goes beyond that of an ordinary spectator, by decomposing it into its constitutive elements. Based on this approach, it was possible to observe that the series brings to the fore symbolic elements of female empowerment, such as the temporary assumption of leadership by Nairóbi; however, this rise is marked by the almost immediate reestablishment of leadership by a male character. In this way, the persistence of gender stereotypes and the difficulty of consolidating female figures as legitimate leaders in contexts traditionally associated with the male universe become evident. Finally, by considering the series as a cultural artifact that participates in the (re)production of meanings and modes of subjectivation, the study demonstrates that the fictional work ultimately reaffirms gender inequalities still present in contemporary society, particularly regarding the relationship between men and women in leadership positions. In this sense, it is evident that the series holds critical potential to problematize gender hierarchies by presenting complex female narrative arcs rich in meaning. Ultimately, the importance of *La Casa de Papel* in promoting debates on gender inequality, female representativity, and the construction of subjectivities is acknowledged, since, when widely consumed, such narratives may function as cultural pedagogies that stimulate critical reflection and contribute to the reconfiguration of gender relations within the social imaginary.

Keywords: Female representativeness; *La Casa de Papel*; Gender Studies; Cultural Studies; Matriarchy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. ENTRE GÊNERO, PODER E REPRESENTAÇÃO: BASES TEÓRICAS DA ANÁLISE	4
1. A Tela como Território Pedagógico: Pedagogias Culturais <i>em La Casa de Papel</i>	4
2. Genealogias de Poder: gênero, patriarcado e matriarcado em debate.....	13
3. Da Estrutura Episódica à Complexidade Seriada: Expansão e Relevância Cultural das Séries.....	20
2. APORTES TEÓRICOS E METODOLÓGICOS PARA A ANÁLISE DE LA CASA DE PAPEL.....	24
2.1. Estudos de Gênero e Matriarcado na literatura científica sobre a série <i>La Casa de Papel: uma Revisão Integrativa</i>	24
2.1.1. Processo de Seleção e Caracterização dos Trabalhos.....	26
2.2. Progresso ou retrocesso? A ambiguidade das representações femininas em <i>La Casa de Papel</i>	29
3. CONTEXTUALIZAÇÃO E PANORAMA DA SÉRIE.....	34
4. ENTRE ARMAS E AFETOS: DESVENDANDO O PAPEL FEMININO EM LA CASA DE PAPEL.....	45
4.1. Fissuras no Patriarcado? A liderança de Nairóbi e os Limites da Subversão feminina em <i>La Casa de Papel</i>	45
4.2. Tecnologias de Gênero e prazer visual em <i>La Casa de Papel</i> : A quem serve a representação e as representatividades femininas?.....	54
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
6. REFERÊNCIAS.....	61

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: QR Code para acesso ao trailer do documentário: <i>La Casa de Papel: El fenómeno</i>	6
Figura 2: QR Code para acesso à cena: Tóquio como Espetáculo.....	7
Figura 3: Estatueta Vênus Willendorf.....	19
Figura 4: Alba Flores foi alvo de edições.....	32
Figura 5: Ágata Jiménez, codinome Nairóbi.....	37
Figura 6: Silene Oliveira, codinome Tóquio.....	39
Figura 7: Mónica Gaztambide, codinome Estocolmo.....	40
Figura 8: Raquel Murillo, codinome Lisboa, e o Professor, líder do assalto.....	42
Figura 9: QR Code para acesso à cena de Nairóbi assumindo a liderança.....	46
Figura 10: QR Code para acesso à cena de Berlim falando sobre sincronização menstrual.....	48
Figura 11: QR Code para acesso à cena da discussão entre Mónica/Estocolmo e Denver.....	50
Figura 12: QR Code para acesso à cena de Nairóbi sendo morta por Gandía.....	55
Figura 13: QR Code para acesso à cena de Berlim sendo morto como ato sacrificial pelo grupo.....	56

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: <i>Modus operandi</i> do patriarcado.....	16
Quadro 2: Síntese da busca de literatura com base nos critérios de Inclusão e Exclusão.....	26
Quadro 3: Informações detalhadas dos trabalhos selecionados e analisados.....	27
Quadro 4: <i>Panorama de La Casa de Papel</i>	35

INTRODUÇÃO

Entre macacões vermelhos, máscaras de Dalí e nomes de cidades, a cena que inspirou a elaboração deste trabalho ocorre na série *La Casa de Papel*, quando a personagem Nairóbi proclama: "¡ Qué empiece el matriarcado!". Esta fala, além de carregar um forte simbolismo, desperta reflexões sobre as dinâmicas de poder e as representações de gênero, elementos centrais para a análise proposta nesta dissertação. Proferida em um contexto de disputa por liderança dentro do grupo de ladrões e ladras que compõe a série, a afirmação de Nairóbi representa uma tentativa de subverter a lógica patriarcal tradicional, reivindicando um espaço de autoridade para as mulheres. O patriarcado é compreendido, neste trabalho, como um sistema histórico de dominação masculina que estrutura relações sociais, políticas e simbólicas (Lerner, 1986; Beauvoir, 1980), enquanto o matriarcado é mobilizado a partir de leituras críticas que o entendem menos como inversão hierárquica e mais como metáfora discursiva de resistência e reorganização das relações de poder (Eisler, 1987). Além desse momento evidenciar a construção de personagens femininas que desafiam estereótipos, ele também ilustra como o audiovisual pode servir como um meio de propagação de discursos sobre empoderamento e resistência. A partir dessa cena, torna-se possível discutir como as produções cinematográficas e televisivas influenciam e refletem os debates contemporâneos sobre gênero, reforçando a importância do cinema como ferramenta de análise crítica e construção de novas narrativas sobre o feminino.

Para chegar ao tema, retomo minha vinculação com o campo da educação, que decorre da minha formação em Ciências Biológicas, licenciatura, pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), onde tive a oportunidade de me envolver como bolsista voluntária/PICVOL, na modalidade Iniciação Científica (IC), junto ao Grupo de Pesquisa Gênero, Sexualidade e Estudos Culturais/GESEC/UFS/CNPq, coordenado pela prof.^a dr.^a Claudiene Santos. Ao longo da minha trajetória acadêmica, compreendi a relevância de aprofundar as discussões sobre Estudos Culturais, entendidos como um campo que investiga as relações entre cultura, poder e produção de sentidos (Hall, 1997), bem como sobre Estudos de Gênero de matriz pós-estruturalista, que problematizam a construção social das identidades e das diferenças (Scott, 1995; Butler, 2003). Nesse percurso, o Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) surge como uma

oportunidade fundamental para explorar o papel da linguagem audiovisual na construção e desconstrução dos papéis de gênero, enlaçando interdisciplinarmente temas diversos.

O cinema desempenha um papel central na construção e na difusão de discursos sobre gênero, funcionando tanto como um espelho das dinâmicas sociais quanto como um espaço de questionamento e ressignificação das identidades. Sob a perspectiva das pedagogias culturais, compreendidas como processos educativos que operam para além das instituições escolares, produzindo saberes, valores e normas por meio da cultura e da mídia, as narrativas audiovisuais participam ativamente da formação de subjetividades. Ao abordar narrativas que desafiam ou reafirmam estereótipos, as produções cinematográficas influenciam a percepção coletiva sobre o feminino e as relações de poder, tornando-se um objeto de estudo essencial para a compreensão das representações contemporâneas de gênero. Nesse sentido, o audiovisual pode ser compreendido como um território pedagógico, isto é, um espaço simbólico no qual se produzem aprendizagens sociais, culturais e políticas. Diante disso, trazer essa discussão para o contexto do PPGCINE é de extrema importância, pois permite um olhar crítico e aprofundado sobre as formas como o cinema contribui para a manutenção ou a desconstrução de normativas de gênero.

Diante da relevância do cinema como espaço de construção e questionamento das identidades de gênero, torna-se essencial analisar produções audiovisuais que alcançam grande visibilidade e impacto social. Nesse contexto, *La Casa de Papel* se destaca como um fenômeno global, conquistando uma audiência diversificada e atravessando fronteiras culturais. A série original da Netflix, criada pelo produtor espanhol Álex Pina, teve sua estreia em 2017 e encerrou sua trajetória com a quinta e última temporada em 2021. Desde o seu lançamento, a produção rapidamente alcançou um status de sucesso internacional, especialmente entre o público jovem. A revista *Galileu* (2018) apontou que a série liderou o ranking mundial de produções não faladas em inglês mais assistidas entre 2017 e 2021, evidenciando sua influência no cenário midiático global. Frente a esse alcance expressivo, torna-se ainda mais relevante investigar como *La Casa de Papel* contribui para a construção e disseminação de discursos sobre gênero, identidade e resistência, aspectos que permeiam sua narrativa e dialogam com questões sociais contemporâneas.

A utilização de referências provenientes de revistas de divulgação, como a *Galileu*, ao longo deste trabalho, é justificada pela necessidade de contextualizar o sucesso global de *La Casa de Papel* e sua relevância na atualidade. Essas fontes, embora voltadas ao

público geral, são essenciais para compreender o impacto cultural e midiático das produções audiovisuais, dado seu alcance massivo e sua capacidade de disseminar informações sobre fenômenos contemporâneos. As revistas de divulgação, ao relatar dados sobre audiência, popularidade e recepção de séries como *La Casa de Papel*, fornecem uma visão concreta sobre a presença e a influência dessas produções na sociedade. Assim, ao longo deste trabalho, as referências de revistas de divulgação servem para embasar e contextualizar a discussão acadêmica com informações acessíveis e relevantes para a compreensão do fenômeno midiático em questão.

Nesse sentido, em *La Casa de Papel*, é possível identificar pedagogias culturais que atravessam as representações de gênero, matriarcado e patriarcado, ao apresentar diversas representações da realidade na ficção. Essas representações têm o potencial de (re)produzir a desigualdade de gênero no contexto audiovisual. Considerando o crescente impacto das produções cinematográficas, especialmente com o aumento da popularidade dos serviços de *streaming*, é fundamental reconhecer o cinema como uma poderosa ferramenta midiática, capaz de influenciar e educar, ao transmitir e reforçar discursos sobre as dinâmicas sociais e culturais, incluindo as questões de gênero.

Diante do exposto, e considerando a crescente demanda pelo estudo de questões de gênero como parte fundamental do desenvolvimento de uma sociedade mais igualitária, o presente trabalho tem como objetivo responder à seguinte questão: quais as representações e representatividade de gênero são apresentadas na narrativa seriada de *La Casa de Papel*? Como objetivos específicos, esta dissertação busca: (i) identificar como as categorias de patriarcado e matriarcado são mobilizadas na narrativa seriada; (ii) analisar as representações das personagens femininas, com destaque para a personagem Nairóbi; (iii) compreender de que maneira *La Casa de Papel* opera como uma pedagogia cultural na produção de sentidos sobre gênero e poder; e (iv) mapear, por meio de uma revisão integrativa, as principais abordagens acadêmicas sobre gênero e narrativas seriadas no contexto da série. Para alcançar esse objetivo, foi inicialmente realizada uma revisão integrativa da produção acadêmica publicada entre 2017 e 2023, em bases de dados científicas, em português, inglês e espanhol. Em seguida, procedeu-se à análise de episódios selecionados da série, a fim de investigar as representações de gênero e suas implicações dentro do contexto narrativo e social. Entretanto, antes de responder ao questionamento e iniciar a análise do seriado, é necessário compreender os conceitos e o contexto sobre os quais essa pesquisa se ancora.

2. ENTRE GÊNERO, PODER E REPRESENTAÇÃO: BASES TEÓRICAS DA ANÁLISE

Nesta seção, será apresentado o arcabouço teórico que fundamenta as discussões sobre Estudos Culturais e Cinema e Estudos de Gênero, com destaque para a problematização da ideia de matriarcado, que nos interpela à análise da série. Além disso, a seção aborda a produção seriada enquanto forma narrativa e industrial do audiovisual contemporâneo, discutindo suas especificidades estruturais, como a fragmentação em episódios e temporadas, a construção de arcos narrativos de longa duração e a complexidade inerente à análise de obras extensas e processuais. Nesse percurso, serão mobilizados conceitos como representação, pedagogias culturais, patriarcado e matriarcado, compreendendo as narrativas seriadas como territórios pedagógicos nos quais discursos de gênero e relações de poder são continuamente produzidos, negociados e reiterados. Ao articular os Estudos Culturais, os Estudos de Gênero e as particularidades da narrativa seriada, a seção estabelece as bases teórico-conceituais que orientam a análise de *La Casa de Papel* enquanto artefato cultural inserido no contexto do cinema e do audiovisual contemporâneo.

2.1. A Tela como Território Pedagógico: Pedagogias Culturais em *La Casa de Papel*

A escolha de trabalhar com Estudos Culturais e Cinema surgiu da possibilidade de analisar as pedagogias culturais relacionadas à representação e à representatividade femininas, bem como problematizar a ideia de matriarcado na série televisiva *La Casa de Papel*. A perspectiva dos Estudos Culturais possibilita compreender de que modo a figura feminina e a noção de matriarcado são construídas na narrativa, tendo em vista que as produções seriadas atuam como espaços de (re)produção e (re)significação de conceitos e valores socialmente estabelecidos.

Dessa forma, o cinema atua na forja de modos de ser, configurando-se como uma pedagogia cultural que se relaciona aos processos educativos não formais presentes em diferentes esferas da cultura, como as mídias, as artes, o cinema, a publicidade e as redes sociais. Tais instâncias contribuem para a construção de identidades e subjetividades ao transmitir e reiterar valores, normas e representações sociais. Nesse sentido, o conceito de pedagogia cultural apresenta uma potência significativa ao atuar como um motor de

mobilização política das reflexões, desnaturalizando o que está posto e desconstruindo tanto a linguagem quanto os efeitos de sentido (Silva Junior, 2023). Nessa perspectiva, *La Casa de Papel* constitui um objeto relevante de análise, uma vez que articula diferentes campos do saber, sendo aqui examinado especialmente a partir das relações de gênero que atravessam sua narrativa.

Com base no contexto apresentado, é fundamental distinguir representação de representatividade femininas. Assim, enquanto a primeira diz respeito à presença das mulheres no seriado, independente dos papéis que lhes são atribuídos, a segunda está relacionada ao modo como essas personagens vivenciam as experiências alinhadas à pluralidade de identidades do feminino na sociedade. Segundo Stuart Hall (1997), a representação não se limita apenas à reprodução de uma realidade, mas atua como um processo simbólico por meio do qual os significados culturais são (re)construídos e difundidos. Complementando essa perspectiva, Guacira Lopes Louro (1997) reforça que as representações são atravessadas por marcas das relações de poder, as quais determinam quem pode ser visto, ouvido e até mesmo valorizado nas narrativas cinematográficas. Desse modo, estudar a representação feminina em *La Casa de Papel* implica analisar criticamente se as personagens são retratadas a partir de padrões que reforçam estereótipos de gênero ou se a narrativa consegue construir imagens mais plurais do ser mulher.

Entender o conceito de representação é indispensável para discutir como se dá o grau de representatividade feminina na série analisada, pois a representatividade não se limita à presença física de mulheres no cinema, mas à legitimidade de suas vozes, experiências e formas de existências. Flávia Biroli (2018) argumenta que a representatividade ocorre quando as vozes femininas são efetivamente ouvidas e consideradas em suas singularidades e demandas sociais. É por esse entendimento que, ao olhar para *La Casa de Papel* como objeto de estudo com potencial para discutir relações de gênero, que é pertinente questionar: as personagens da trama realmente representam as mulheres em suas pluralidades, ou apenas ocupam um espaço que simula igualdade sem confrontar as estruturas patriarcais que sustentam a desigualdade de gênero?

É nesse sentido que os artefatos culturais, por meio de manifestações audiovisuais, têm a capacidade de (re)produzir significados sobre os modos de ser e estar na sociedade (Amaral; Caseira; Magalhães, 2017) e isso contribui para o processo de aprendizado de diversas temáticas, tanto em nível educacional, quanto na forma subjetiva de

compreender o meio social. Dessa forma, as produções seriadas podem ser consideradas como artefatos culturais, pois agregam significados à formação social das/os telespectadoras/es.

Por exemplo, o público feminino de uma série que nunca teve contato com representações de mulheres empoderadas, protagonistas e independentes, passa a ter acesso a essas referências por meio da trama, ampliando, assim, sua visão sobre o mundo e as possibilidades de identidade feminina. Assim, é necessário problematizar se tais representações promovem uma representatividade autêntica, ou se apenas reproduzem um modelo de empoderamento feminino associado ao mercado cultural, sem nenhum tipo de engajamento político e crítico às desigualdades de gênero.

Ademais, as representações televisivas criam espaços para reflexões sobre questões sociais, ao mesmo tempo em que revelam como as informações divulgadas podem reforçar estereótipos e relações de poder desiguais; contudo, também oferecem a oportunidade de promover discussões sobre as representações passadas e presentes, questionando se os atuais espaços de visibilidade feminina são genuinamente relevantes ou se visam apenas atender ao mercado de consumo (Silva; Santos, 2024).

No caso de *La Casa de Papel*, a influência da série sobre o público foi explorada no documentário *La Casa de Papel: El Fenómeno* (Netflix, 2020), dirigido por Pablo Lejarreta e Luis Alfaro.

Figura 1 – QR Code para acesso ao trailer do documentário: *La Casa de Papel: El fenómeno*.



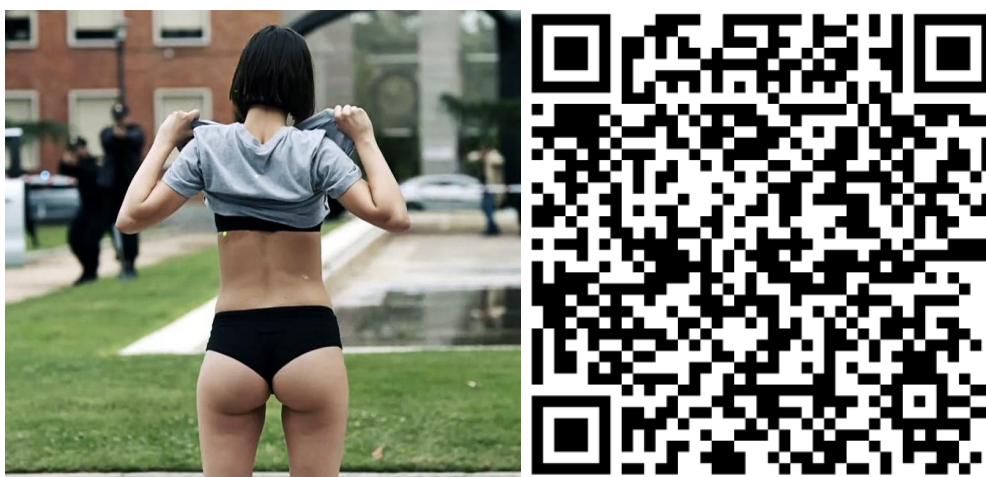
Fonte: Netflix, 2025.

O documentário revela como a série conquistou milhões de espectadores/as ao apresentar um grupo de ladrões como protagonistas. Nos primeiros minutos, é destacado que a conexão estabelecida entre a produção e os espectadores/as foi além do simples

entretenimento, apresentando casos reais impulsionados pelo impacto global da série na sociedade. Essa conexão, conforme apontado no documentário, foi fundamentada na emoção e empatia transmitidas pelos personagens, fazendo com que os telespectadores/as se sentissem parte do grupo de assaltantes e desenvolvessem apreço inclusive por uma figura fictícia como Berlim, interpretado por Pedro Alonso, que, apesar de ser hostil, misógino, narcisista e machista, conseguiu gerar identificação entre o público.

Para compreender melhor a relação existente entre o espectador/a e o audiovisual, o autor do livro *“O cinema ou o homem imaginário”*, Edgar Morin (1970), explica que a força participativa do cinema pode gerar nos espectadores/as dois fenômenos, sendo eles o de identificação com os personagens fictícios, por semelhança ou estranheza, e a projeção, que ocorre quando o indivíduo deseja e incorpora as características do personagem. Essa dinâmica de interação e identificação com os personagens, abordada por Morin, pode ser vista sob uma ótica crítica à luz do trabalho de Laura Mulvey em *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1975). A análise de Laura Mulvey argumenta que o prazer visual do cinema é estruturado por um olhar masculino, que projeta suas fantasias na figura feminina. A mulher é retratada como um objeto passivo, destinada a ser "olhada e exibida". Essa presença feminina funciona como um espetáculo, que pode "congelar o fluxo da ação" em momentos de contemplação erótica. Em contraste, o homem é o protagonista ativo que "controla a fantasia do cinema" e conduz a narrativa, permitindo ao espectador se identificar com seu poder e sua ação.

Figura 2 - QR Code para acesso à cena: Tóquio como Espetáculo.



Fonte: 2ª Temporada, episódio 2. Netflix, 2025.

Em *La Casa de Papel*, a noção de “congelar o fluxo da ação” manifesta-se na forma como a série, apesar de apresentar personagens femininas fortes, recorre a momentos de

espetáculo que interrompem a narrativa para destacar sua imagem. Isso é evidente em Tóquio (Fig. 2), embora protagonista e narradora, ela é frequentemente sexualizada pela câmera, que se detém em seu corpo, cabelo e roupas em cenas de confronto ou tensão. Nesses instantes, a trama principal é suspensa para transformá-la em objeto de deleite visual, reforçando a lógica voyeurística que marca a representação feminina no cinema.

Nesse contexto, a articulação entre Morin (1970) e Mulvey (1975) revela que a identificação do/a espectador/a com os personagens não se dá de forma neutra e, sim, de forma estruturada pelas relações de poder que atravessam o olhar cinematográfico. Se Morin destaca os processos de identificação e projeção como centrais para a experiência do cinema, Mulvey evidencia que esses mecanismos operam sob a lógica do olhar masculino, que objetifica e subordina as personagens femininas. Nesse sentido, ao analisar *La Casa de Papel*, torna-se possível observar como tais estruturas se atualizam em uma narrativa que, embora aparente conceder protagonismo às mulheres, ainda reproduz hierarquias patriarcais que limitam sua autonomia e reforçam desigualdades de gênero.

Em síntese, enquanto Morin (1970) descreve o processo de identificação e projeção como um fenômeno universal, aplicável a todos os tipos de personagens, Mulvey (1975) aponta que esse processo é moldado por uma lógica de poder e de gênero no cinema. A identificação que Morin vê como algo potencialmente transformador no cinema, que permite a espectadores/as se reconhecerem ou projetarem características nos personagens, pode ser desafiada pela análise de Mulvey, que sugere que, no cinema tradicional, essa identificação frequentemente desumaniza as mulheres, colocando-as em posições de objeto ou de desejo.

Essa crítica ao olhar masculino é aprofundada por Laura Mulvey e Anna Backman Rogers ao propor uma ampliação teórica que desloca o foco da objetificação para a pluralidade das experiências femininas, explorando como a teoria feminista do cinema evoluiu desde o ensaio de Mulvey de 1975. As autoras argumentam que o modelo original, embora fundamental, se tornou "arcaico" no contexto da mídia contemporânea, que se transformou com a tecnologia e a fragmentação das audiências. Para as autoras Laura Mulvey e Anna Backman (2015), a obra rejeita uma definição única de feminismo para abraçar a "diversidade, diferença e multiplicidade" de perspectivas. Assim, a teoria feminista do cinema evoluiu, incorporando novos paradigmas para analisar a experiência do/a espectador/a. Se o modelo inicial de Mulvey (1975), baseado na psicanálise, focava

na estrutura fixa do olhar masculino para expor a objetificação, a coletânea *Feminisms* propõe uma mudança de perspectiva.

O campo de estudo expandiu-se para a fenomenologia e para a teoria do afeto, deslocando o foco exclusivo das estruturas psicológicas e passando a considerar como as emoções e o corpo do/a espectador/a são *mobilizados* pela experiência filmica. Essa abordagem reconhece que o prazer cinematográfico e a identificação não são neutros, mas são profundamente ligados a uma resposta sensorial, física e imediata à obra. Essa reformulação teórica reposiciona o/a espectador/a de uma maneira fundamental, pois deixa de ser visto/a como um/a receptor/a passivo/a de ideologias e se torna um sujeito/a encarnado/a, ou seja, um corpo que participa ativamente da experiência filmica. Essa perspectiva, que valoriza a proximidade e a vulnerabilidade do público, contrasta com o "distanciamento apaixonado" da teoria feminista inicial e permite uma nova forma de análise. O cinema pode, então, ser estudado tanto pelo que ele representa, como pela forma como ele toca o/a espectador/a, criando um laço tátil e sensorial com a narrativa e os personagens (Mulvey; Backman, 2015).

Em síntese, essa abordagem reconhece que as mulheres não são um grupo homogêneo e que o cinema pode e deve representar a diversidade de identidades, subjetividades e modos de existência femininos. Esse novo olhar permite repensar a identificação do/a espectador/a com os personagens não apenas como um processo mediado pelo desejo masculino, mas como uma possibilidade de conexão com narrativas que acolham a diferença e a multiplicidade. Desse modo, a relação entre espectador/a e audiovisual pode ser ressignificada, abrindo espaço para pedagogias culturais mais inclusivas e críticas às estruturas normativas de gênero.

Em *La Casa de Papel*, essa dinâmica de coexistência entre o antigo e o novo é evidente. A série exemplifica a tensão entre o espetáculo e a experiência tátil, utilizando a tecnologia para sexualizar personagens como Tóquio, o que remete à lógica voyeurística da teoria original. No entanto, a linguagem visual da série, com close-ups intensos e cenas viscerais, busca uma resposta mais profunda e encarnada do público, alinhando-se à ideia de uma experiência háptica. Portanto, o seriado reproduz as lógicas patriarcais e as insere em um novo paradigma visual, revelando como a mídia contemporânea pode ser analisada como um campo de batalha entre as velhas formas de objetificação e novas maneiras de engajamento sensorial (Mulvey; Backman, 2015).

Com base no que foi apresentado, podemos perceber que, embora o cinema seja uma forma de interação social capaz de engajar o/a espectador/a emocionalmente e influenciar sua percepção sobre si mesmo e o mundo, ele também tem o potencial de reiterar e (re)produzir normas sociais e estruturas de poder, como os padrões performativos de gênero. Dessa forma, além do cinema moldar a visão do/a espectador/a sobre o mundo, ele também se torna um campo de disputa pelas representações, destacando a necessidade de uma análise crítica sobre como as imagens e narrativas cinematográficas afetam a construção da identidade e as dinâmicas sociais.

Sob as lentes dos Estudos Culturais e do Cinema, é possível analisar como diferentes grupos e classes sociais são representados no audiovisual, permitindo uma análise crítica entre as narrativas dessas representações e, assim, identificar quais grupos estão sendo sub-representados e as razões por trás dessa distorção. A abordagem de Stuart Hall (1997) é fundamental para o entendimento desse contexto, pois ele defende que a representação cultural não é uma simples reprodução da realidade, mas um processo socialmente construído, carregado de significados e influenciado por relações de poder. Ademais, Hall enfatiza que, o audiovisual, como meio de representação cultural, desempenha um papel indispensável na formação de identidades de grupos e indivíduos, sendo um espaço onde as dinâmicas de poder e a hierarquização social se revelam, podendo ser considerado como reflexo de um sistema de poder que marginaliza grupos minoritários e reforça estereótipos.

Os Estudos Culturais, portanto, possibilitam uma articulação interdisciplinar que não só investiga as formas de representação cultural, mas também como essas representações estão intrinsecamente vinculadas às dinâmicas de poder. Em outras palavras, as representações no cinema e em outros meios audiovisuais são controladas por estruturas sociais dominantes que determinam quais culturas e grupos são visibilizados de forma hegemônica e de que maneira os demais são inferiorizados e/ou estereotipados.

Para compreender as motivações das produções humanas artísticas-culturais, é necessário olhar para a cultura e analisar quais culturas estão sendo narradas e a forma como elas estão sendo representadas. Essa análise é importante porque é na esfera cultural que ocorre a luta pela significação entre os grupos dominantes e subordinados (Costa; Silveira; Sommer, 2003). Nesse contexto, sendo o cinema uma representação do seu tempo, a forma como determinadas culturas são abordadas no audiovisual é um reflexo

da sociedade que precisa ser investigado, pois essas representações retratam a realidade e, também, a constroem e a (re)produzem.

O audiovisual, como produto cultural, participa de redes difusas de poder que não são simplesmente possuídas por alguém, mas exercidas por meio de práticas, discursos e instituições, de modo que moldam o que consideramos normal, verdadeiro e aceitável (Foucault, 1979). Ele produz saberes, normalizações, formas de sujeição e de identidade, afetando tanto as representações que perpetuam estereótipos quanto aquelas que abrem espaço para novas visibilidades. Assim, investigar essas representações no cinema é essencial para compreender as dinâmicas sociais e culturais de uma época, observando como as relações de poder e os conflitos sociais são refletidos e legitimados nas produções cinematográficas.

Nesse sentido, é válido ressaltar que a influência decorrente da articulação entre cinema e cultura se dá por meio de uma via de mão dupla. Da mesma forma que os meios de comunicação dialogam com os aspectos socioculturais da sociedade, o grupo social também sofre influência dos códigos simbólicos da cinematografia (Oliveira, 2009).

A ligação entre educação e cultura, bem como seus efeitos na constituição dos sujeitos e subjetividades do mundo contemporâneo, evidencia-se nas chamadas pedagogias culturais. Estas acionam o conceito de dispositivo pedagógico da mídia , o qual mostra

de que modo opera a mídia (e, particularmente, a televisão) no sentido de participar efetivamente da constituição de sujeitos e subjetividades, na medida em que produz imagens, significações, enfim, saberes que de alguma forma se dirigem à “educação” das pessoas, ensinando-lhes modos de ser e estar na cultura em que vivem (Fischer, 2002, p. 153).

O estudo do dispositivo pedagógico da mídia contribui para o entendimento do comportamento humano, pois a forma como as questões de caráter identitário, a exemplo do gênero, são veiculadas e (re)produzidas pela mídia, influenciam na forma como os sujeitos irão se comportar e enxergar o outro. As produções midiáticas, como programas de TV, filmes, desenhos animados, publicidade e até a mídia impressa, assumem a função de entretenimento e ensinam formas específicas de ser, pensar e agir sobre o mundo e sobre os outros. Ao veicular esses conteúdos, elas moldam percepções individuais e coletivas, contribuindo para a construção de identidades e para a transmissão de valores e comportamentos sociais. Assim, a noção de pedagogia cultural vê os discursos e as imagens das produções televisivas como uma ferramenta educativa, pois, ao gerar e

transmitir saberes ao público, elas impactam a vida das pessoas tornando familiar o desconhecido, produzindo significados e, desta forma, educam. (Wagner; Sommer, 2007; Silva; Santos, 2024; Silva, 2022).

Por cultura, Canclini (1997) refere-se a toda e qualquer produção humana, incluindo as artes, hábitos, costumes, crenças, conhecimentos e demais manifestações de um povo. É um processo dinâmico de negociações entre as práticas e valores, sendo constantemente reconstruída por meio de representações midiáticas e, a partir dela, é possível analisar como as questões de gênero são transmitidas ao público. Os estudos sobre cultura realizados por Néstor García Canclini (1997) trazem considerações importantes acerca da articulação entre gênero, cinema e cultura, ao abordar o conceito de hibridismo cultural. No cinema, os arcos narrativos sobre as mulheres não são mais isolados a um único contexto cultural ou estereótipo, mas são influenciadas por uma multiplicidade de fatores, que incluem práticas de diferentes culturas, tradições e movimentos sociais, ao mesmo tempo que é moldada por dinâmicas globais. No campo do gênero, que discutiremos na próxima seção, o hibridismo cultural contribui para a desconstrução de representações fixas da mulher, permitindo a emergência de novas identidades e papéis femininos.

Em *La Casa de Papel*, as personagens femininas, como Tóquio, Nairóbi e Lisboa, por exemplo, são multifacetadas e quebram convenções, ao mesmo tempo que suas identidades e comportamentos refletem e são moldados pelas normas culturais e sociais em que estão inseridas. Isso reflete a ideia do hibridismo cultural, onde não há uma representação única ou estática de gênero, mas uma construção complexa que resulta da interação entre diferentes realidades culturais.

Com base nos argumentos apresentados nesta seção, o campo dos Estudos Culturais proporciona fundamentos essenciais para compreender a interconexão entre cultura, cinema, gênero e educação em *La Casa de Papel*. A série, ao mesclar elementos de diversas culturas e construir personagens femininas que ultrapassam as fronteiras tradicionais de gênero, possibilita uma leitura dinâmica e fluida das identidades de gênero, desafiando normas estabelecidas e abrindo caminho para novas formas de entender o feminino no contexto contemporâneo. Por fim, para dar continuidade ao aporte teórico necessário para construção deste trabalho, a próxima seção abordará os Estudos de Gênero e a noção de matriarcado e patriarcado.

2.2. Genealogias do Poder: gênero, patriarcado e matriarcado em debate

Os Estudos de Gênero, que emergiram no final da década de 1960, constituem um campo de estudo com dimensão multidisciplinar. Inicialmente, surgiram como uma extensão dos estudos feministas, com o objetivo de fortalecer o empoderamento feminino na luta contra as estruturas patriarcais e, posteriormente, esse campo expandiu-se para uma área de reflexão crítica sobre a marginalização das mulheres e de outras minorias sexuais, analisando as dinâmicas de poder e as desigualdades de gênero presentes na sociedade (Meira, 2014).

O entendimento do gênero vai além da simples dicotomia masculina e feminina, uma vez que os indivíduos são atravessados por um conjunto complexo de marcadores sociais, como diferenças etárias, sexualidade, origem étnico-racial e classe socioeconômica, entre outros. Segundo Judith Butler (1990), o gênero deve ser compreendido como uma construção social performativa, que se manifesta por meio de práticas e discursos. Além disso, Kimberlé Crenshaw (1989) enfatiza que essas categorias se cruzam de maneira interseccional, produzindo vivências únicas e específicas. Dessa forma, reconhecer a pluralidade de experiências de gênero é crucial para compreender as desigualdades sociais que ainda persistem no mundo contemporâneo.

Teresa de Lauretis é uma teórica de destaque no campo dos Estudos de Gênero, cujas obras são essenciais para entender as interseções entre gênero, cultura e poder. Reconhecida por sua abordagem crítica sobre as construções sociais e discursivas de gênero e sexualidade, ela se insere de forma significativa no contexto da teoria feminista e pós-estruturalista.

Nesse sentido, Lauretis argumenta que

O gênero, então, não é simplesmente uma categoria social, mas uma categoria de análise que nos permite ver como as representações do corpo e as identidades sexuais são construídas, produzidas e reproduzidas em uma rede de práticas sociais e culturais. O gênero não está fixado no corpo, mas é constantemente realizado, feito, por meio de diversas práticas discursivas e sociais que variam entre diferentes épocas e culturas (Lauretis, 1987, p. 5).

A autora destaca a ideia central de que o gênero não é uma característica intrínseca ou natural, mas uma construção social que se realiza por meio de práticas discursivas e culturais, argumentando que o gênero deve ser compreendido como um processo contínuo e dinâmico, em que as representações do corpo e as identidades sexuais são produzidas e

reproduzidas dentro de uma rede de práticas sociais que variam ao longo do tempo e entre diferentes contextos históricos e culturais, incluindo as tecnologias, como o cinema, a TV e as mídias digitais.

Dessa forma, o gênero não está fixado no corpo, mas é constantemente reiterado e reconfigurado, sendo mediado por relações de poder, linguagem e normas sociais. Essa perspectiva desafia a visão tradicional de gênero como algo essencial e imutável, propondo uma análise crítica que considera a fluidez das identidades de gênero e o impacto das estruturas de poder na sua constituição (Lauretis, 1987). Ademais, a abordagem oferece uma compreensão mais abrangente e flexível do gênero, permitindo considerar suas múltiplas dimensões e a influência de fatores culturais e sociais frequentemente negligenciados e, com isso, contribui para a desconstrução de normas rígidas, abrindo espaços para expressões identitárias que transcendem as categorias binárias e fixas.

Em vista das diferenças de gênero, Lauretis (1994) afirma que o problema não está na existência de diferenças biológicas entre os homens e as mulheres, mas sim quando essas diferenças são usadas como motivações para determinar quais são os espaços que ambos devem ocupar na sociedade. Fazer comparações entre homens e mulheres é um tanto quanto limitante, pois desconsidera diversos marcadores sociais que fazem parte da generificação desses corpos de forma individual. É importante ressaltar que a generificação dos corpos não ocorre de forma homogênea, mas é um processo repleto de interseções entre os marcadores identitários que irão fornecer múltiplas vivências, tanto individuais quanto coletivas.

Por exemplo, uma/um mulher/homem branca/o de classe média não possui a mesma vivência e, tampouco, ocupa a mesma posição na sociedade de uma/um mulher/homem negra/o e periférica/o. Ao comparar duas mulheres com elementos identitários distintos, embora ambas sejam socialmente consideradas como mulheres, os impactos do patriarcado sobre seus corpos serão radicalmente diferentes. Dessa forma, análises que desconsideram a articulação entre gênero e outras variáveis sociais, como classe, raça, idade, classe socioeconômica tendem a apresentar uma visão superficial da realidade, uma vez que a dissociação limita a interpretação do contexto social e dos mecanismos que perpetuam as desigualdades de gênero (Biroli; Miguel, 2015). Portanto, é evidente que o processo de generificação é complexo e, para ser compreendido, é indispensável a adoção de uma perspectiva interseccional que recusa a ideia de sujeito universal. Sobre

essa diferenciação, com base no sexo biológico e considerando toda a complexidade na constituição do gênero, Lauretis (1994, p.208) acrescenta

um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos lingüísticos e representações culturais; um sujeito ‘engendrado’ não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido.

De modo geral, a categoria gênero é conceituada por Margareth Rago (2013) como uma construção social e cultural das diferenças sexuais, tendo a superação da lógica binária como um importante fator para compreensão de vários aspectos da vida humana, como as práticas sociais e individuais. Ainda conforme Rago, essa categoria não substitui nenhuma outra, mas atua dando conta da pluralidade presente nas questões que envolvem as relações de gênero. Por isso, a utilização do termo “gênero” pelas feministas como categoria central de análise foi de extrema importância para construção de uma trajetória de luta e militância em prol da garantia dos direitos das mulheres e equidade diante de uma sociedade ainda patriarcal. Com base nesse entendimento crítico de gênero como construção social, relacional e situado historicamente, torna-se possível problematizar os sistemas de dominação que organizam as relações sociais, como o patriarcado, e refletir sobre como o “matriarcado” (supostamente) iniciado no seriado *La Casa de Papel* reflete essas questões.

Em uma sociedade tomada pelo patriarcado, as mulheres historicamente ocupam posições subordinadas, sendo constantemente colocadas em um plano social inferior em relação aos homens. Anós Té (2022) argumenta que o patriarcado é um sistema de relações que busca favorecer os homens e oprimir as mulheres, sendo o gênero masculino presumido como superior em detrimento ao feminino, que é subalternizado. Assim, as mulheres não são simplesmente alvos de um poder detido por indivíduos ou instituições; elas são constituídas pelas redes difusas de relações patriarcais que atravessam o cotidiano e os discursos sociais, produzindo práticas que moldam identidades, reproduzem desigualdades de gênero e legitimam a subalternização feminina (Foucault, 1979).

É nesse contexto que Simone Beauvoir (1949) compreende o patriarcado como um sistema de dominação, em que a mulher é considerada como o “outro” submisso e dependente. Para que o patriarcado se concretizasse, foi necessário um longo processo de estruturação social e simbólica que envolveu diferentes etapas. Assim, a concretização desse sistema de dominação parte de uma sequenciação de fatos: 1) Surgimento do

patriarcado; 2) Consolidação do patriarcado; 3) Naturalização da desigualdade; 4) Internalização das normas patriarcais; 5) Imposição de papéis de gênero; e 6) Reprodução e manutenção da ordem patriarcal (Pinheiro; Álvares, 2022). Compreender o *modus operandi* do patriarcado permite analisar como esse sistema de dominação atua na estruturação das relações sociais e papéis de gênero que persistem até a atualidade. A seguir será apresentado um quadro (Quadro 1) que explora brevemente as fases da concretização do patriarcado como um sistema de dominação, a fim de evidenciar os mecanismos que contribuíram para a sustentação da desigualdade de gênero (Pinheiro; Álvares, 2022).

Quadro 1 – *Modus operandi* do patriarcado.

Etapas	Período histórico	Descrição
1. Surgimento do patriarcado	do Antiguidade (antes da Idade do Bronze)	O patriarcado surge com a apropriação das capacidades reprodutivas das mulheres, transformando-as em objetos de dominação e marcando o início da propriedade privada e das classes sociais.
2. Consolidação do patriarcado	do Idade do Bronze e Idade Antiga	O patriarcado se consolidou com o apoio da família e da igreja, que legitimaram a subordinação feminina. A mulher perdeu seu papel sagrado e autonomia, enquanto leis e códigos controlavam seus corpos, comportamentos e status social.
3. Naturalização da desigualdade	da Idade Média e início da Idade Moderna	Ocorre desde a infância, pois a formação das crianças sofre inclinação para os valores patriarcais. Assim, as desigualdades de gênero moldam os comportamentos, os quais serão refletidos como um traço sociocultural de difícil desconstrução.
4. Internalização das normas patriarcais	Idade Contemporânea (século XIX)	A naturalização da desigualdade faz com que as mulheres internalizem as normas patriarcais, reforçadas pela família, escola e sociedade, levando-as a aceitar o machismo e a se tornarem cúmplices da própria opressão.

5. Imposição dos papéis de gênero	Século XIX e XX	As distinções entre os papéis de gênero são impostas de forma intencional. Dessa forma, desde a infância os meninos são educados como superiores em relação às meninas, sendo cercados por estímulos sociais que fomentam as normas patriarcais.
6. Reprodução e manutenção da ordem patriarcal	Atualmente	A ordem patriarcal se perpetua pela reprodução simbólica e social de mitos e hierarquias que colocam o homem como figura central do poder e da autoridade.

Fonte: Elaboração própria a partir dos autores Souza, 2023; Moreno Amor; Rojo Martínez, 2020; Pinheiro; Álvarez, 2022; Pinto Junior, 2021; Cordeiro, 2020; Goettner-Abendroth, 2017.

Com base no quadro apresentado, é possível compreender que a instauração do patriarcado na sociedade não se deu de forma isolada ou repentina, mas através de um processo histórico e sociocultural que teve influência de diversos fatores sociais, institucionais e simbólicos. Esses fatores atua(ra)m do surgimento à manutenção do sistema de dominação patriarcal como se fossem um mecanismo de retroalimentação, no qual as etapas se fortalece(ra)m entre si e cria(ra)m um ciclo patriarcal de difícil desconstrução na sociedade.

Para a socióloga brasileira Heleieth Saffioti (2004), o patriarcado é um caso específico das relações de gênero que impacta as práticas culturais, a religião, a política, entre outras esferas do tecido social, uma vez que, esse sistema é atravessado pelas relações de gênero, de classe social e de raça/etnia, que ao ser mercantilizado pelo capitalismo, deixou sua marca na sociedade. Dessa forma, por ser um sistema de dominação com práticas enraizadas desde a infância dos indivíduos, a tendência é que esse sistema atue de forma dinâmica e se renove constantemente por meio de instituições, discursos e práticas sociais.

Neste sentido, as tecnologias do gênero (Lauretis, 1987) são importantes pedagogias culturais que reiteram as assimetrias de gênero ou podem contribuir para sua resignificação. Compreendida a forma de estruturação do patriarcado como um ciclo de retroalimentação que possui mecanismos que se reforçam mutuamente e persistem na

sociedade, ampliaremos a análise para outra forma de organização social, o matriarcado, cuja existência é questionada e marcada por apagamento, marginalização e distorção ao longo da história.

No seriado *La Casa de Papel*, a frase “¿Qué empiece el matriarcado!” dita por uma das protagonistas, Nairóbi, nos levou a esta pesquisa. Johann Jakob Bachofen, pensador influente no campo da antropologia, direito e história das religiões, estudou de forma sistemática o matriarcado através da publicação da obra “Das Mutterrecht” (“O Direito Materno”), em 1861. Estudos realizados pelo antropólogo Bachofen apontam que antes do surgimento do sistema de dominação patriarcal, existiram sociedades matriarcais, as quais tinham a figura materna como central na sociedade. Ainda de acordo com o autor, o matriarcado não é entendido como o oposto do patriarcado, mas com um período da história que foi marcado pela predominância do feminino que, posteriormente, foi superada pelo surgimento do patriarcado.

Em conformidade com Bachofen ao afirmar que o matriarcado não é um espelho invertido do patriarcado, Gerda Lerner (2019, p. 59) afirma,

Penso que só podemos falar em matriarcado quando as mulheres têm poder sobre os homens, não ao lado deles; quando esse poder inclui o domínio público e as relações exteriores, e quando as mulheres tomam decisões essenciais não apenas para seus parentes, mas para a comunidade. (...) esse poder deveria incluir a definição de valores e sistemas explicativos da sociedade, bem como a definição e o controle do comportamento sexual masculino. Pode-se observar que defino matriarcado como a imagem refletida do patriarcado. Segundo essa definição, eu concluiria que nunca existiu uma sociedade matriarcal.

A noção de uma possível existência da fase matriarcal na pré-história foi levantada em meados do século 19 por alguns arqueólogos e antropólogos devido à descoberta de Estatuetas de Vênus (Fig. 3), as quais eram identificadas como representações de Deusa mãe e prova do poder das mulheres (Jucá, 2023). Porém, a antropóloga e especialista em matriarcado Cynthia Eller, autora de “The Myth of Matriarchal Prehistory” (O Mito da Pré-História Matriarcal), nega a ideia de que as estatuetas representam a centralidade das mulheres nessas sociedades, argumentando que a presença de figuras femininas na cultura material não constitui, por si só, evidência de organização social matriarcal. Segundo a autora, existem diversas culturas que produziram estatuetas femininas ou cultuaram divindades associadas ao feminino, mas que, ainda assim, mantinham estruturas religiosas, políticas e sociais de caráter patriarcal. Dessa forma, Eller (2001) sustenta que a noção de uma pré-história matriarcal opera mais como um mito moderno do que como

uma realidade histórica empiricamente comprovável. Essa problematização é fundamental para evitar leituras anacrônicas ou simplificadas do conceito de matriarcado, sobretudo quando ele é acionado em análises de representações culturais e audiovisuais contemporâneas.

Figura 3 - Estatueta Vênus Willendorf.



Fonte: Galileu (2022).

Ainda sobre a existência de uma sociedade matriarcal, a literatura apresenta que na antiguidade houve formas de matriarcado que tiveram seus registros ocultados pelo monopólio masculino da escrita da História (Guerra, 2021). Entretanto, apesar da hipótese de que houve um apagamento das memórias referentes ao sistema matriarcal, Cynthia Eller (2001) pontua que, partindo da ideia de que o “matriarcado” é o oposto do “patriarcado”, a crença na existência do matriarcado não passou de um mito usado para justificar a dominação masculina.

De acordo com o Instituto Humanitas Unisinos (2021), em uma entrevista concedida ao jornalista Arnaud Aubry, Cynthia Eller acredita que, apesar da existência de diversas sociedades, não há evidências etnográficas ou arqueológicas que comprovem a existência de sociedades majoritariamente matriarcais. Dessa forma, fica evidente a importância de conhecer e analisar a época primitiva, visto que é primordial para formulação das ideias que ajudam a compreender o mundo atual, inclusive em questões relacionadas a gênero (Guerra, 2019).

A simples substituição do patriarcado por um eventual matriarcado não implica, necessariamente, a superação das estruturas de desigualdade de gênero, uma vez que ambas as formas mantêm uma lógica hierárquica entre os sexos (Oliveira, 2005). Assim, a busca por uma sociedade mais equitativa não reside na inversão dos polos de poder, mas na construção de relações pautadas na equidade, na colaboração mútua e na

valorização da diversidade. Para autores como Eisler (1987) e Oliveira (2005), a superação do modelo de dominação requer a adoção de uma perspectiva de parceria entre os gêneros, em que a lógica da dominação seja substituída por relações de interdependência e complementaridade.

Em síntese, a análise das genealogias do poder evidencia que as relações de gênero são construções históricas, sociais e culturais, atravessadas por estruturas de dominação como o patriarcado, cuja consolidação moldou a organização social, as normas e as práticas cotidianas. Ao mesmo tempo, o debate sobre o matriarcado revela os limites e os mitos associados à centralidade feminina na história, evidenciando que a simples inversão das relações de poder não garante a superação das desigualdades de gênero.

Portanto, compreender o gênero como categoria dinâmica, interseccional e mediada por relações de poder permite problematizar as estruturas hierárquicas e considerar caminhos para relações mais equitativas e inclusivas. Nesse contexto, a análise da série *La Casa de Papel* torna-se pertinente, pois sua narrativa incorpora e tensiona essas questões de gênero, oferecendo um terreno fértil para compreender como representações culturais podem reforçar, questionar ou ressignificar as estruturas de poder em nossa sociedade contemporânea.

A seguir, serão discutidas as transformações da narrativa seriada contemporânea e como sua nova estrutura possibilita a articulação entre microestruturas e macroestruturas, oferecendo uma análise mais sofisticada do mundo social e das relações de poder.

2.3. Da Estrutura Episódica à Complexidade Seriada: Expansão e Relevância Cultural das Séries

A evolução das séries vai além do aumento de produções e da variedade de temas. Segundo Esquenazi (2011), as séries conheceram um crescimento expressivo nas últimas décadas, deixando de ser vistas apenas como um produto menor da televisão para se tornarem um gênero central no audiovisual contemporâneo. Esse crescimento foi acompanhado pela pluralidade de gêneros narrativos — como drama, comédia, policial, *thriller*, ficção científica e histórico — e pela diversidade de temáticas, que passaram a abordar questões sociais, políticas, culturais e identitárias.

No entanto, as transformações não se dão apenas no plano das mídias ou suportes tecnológicos. Como discute Marcel Vieira Barreto Silva (2015), o drama seriado

contemporâneo se diferencia por uma nova estrutura narrativa que supera a oposição entre o formato episódico e o folhetinesco. O que emerge é uma síntese entre ambos, em que há uma relação dialética entre as microestruturas (cena e episódio) e as macroestruturas (arco e temporada). Essa mudança permite que as narrativas desenvolvam personagens e tramas com maior profundidade, explorando temáticas complexas ao longo de toda a temporada. De acordo com Silva (2015), a essência do drama seriado contemporâneo reside na capacidade de oferecer a intensidade de uma experiência dramática unitária no episódio, ao mesmo tempo em que a narrativa se desdobra ao longo do tempo, em um processo que gradualmente revela a complexidade do mundo e de seus personagens.

Nesse contexto, a noção de produção seriada refere-se à organização narrativa e industrial das séries a partir da fragmentação do conteúdo em episódios e temporadas interdependentes, articulados por arcos narrativos de longa duração. Diferente de obras audiovisuais fechadas, como o cinema tradicional, a produção seriada se caracteriza pela continuidade, pela recorrência de personagens e conflitos e pela expansão progressiva do universo ficcional. Essa lógica implica desafios metodológicos específicos para a análise acadêmica, sobretudo diante da extensa quantidade de material disponível.

A multiplicidade de episódios, temporadas e linhas narrativas exige recortes analíticos rigorosos, uma vez que a totalidade da obra se constrói de forma acumulativa e processual. Assim, o pesquisador/a precisa lidar com a tensão entre a necessidade de apreender o conjunto da narrativa e a viabilidade analítica, selecionando episódios, personagens ou arcos que sejam representativos das dinâmicas simbólicas e discursivas em questão, sem perder de vista o todo narrativo que confere sentido às partes.

O teórico Jean-Pierre Esquenazi (2011) corrobora essa visão ao destacar como as produções americanas, impulsionadas pelo desenvolvimento dos canais a cabo na década de 1990, se tornaram inovadoras e ambiciosas. Ele aponta que essa nova realidade deu origem ao ofício do "criador de séries", que, como um "escritor visionário", passou a construir universos ficcionais ricos e com uma maior consciência de questões sociais, políticas, feministas, econômicas e culturais.

Essa virada na produção e escrita das séries, marcada pela ascensão de "criadores visionários", demonstra que o formato se consolidou como um veículo poderoso para a exploração de temas complexos e a representação de novas realidades. Essa capacidade de abordar questões sociais, políticas e culturais com profundidade foi ampliada e acelerada pelo avanço tecnológico que, por sua vez, democratizou o acesso às produções.

Com o crescimento da popularização dos serviços de *streaming*, o público foi exposto a um universo ainda mais vasto e diversificado, o que nos leva a questionar como a distribuição digital continuou a moldar a forma como consumimos e interpretamos essas narrativas

Dessa forma, observa-se que a evolução das séries, marcada pela profundidade de suas tramas, pela complexidade de seus personagens e pela inovação nas estruturas narrativas, não se limita à dimensão estética ou tecnológica. As narrativas seriadas constituem verdadeiros espaços de mediação cultural, nos quais ficção e sociedade se entrelaçam, influenciando percepções, valores e comportamentos dos telespectadores/as. Essa função sociocultural torna evidente que as séries refletem o mundo e, também, participam da sua construção, oferecendo ferramentas para questionar ou reafirmar normas, estereótipos e relações de poder.

Partindo dessa perspectiva, torna-se relevante analisar a expansão do gênero no contexto contemporâneo e compreender a sua relevância cultural, especialmente diante da popularização dos serviços de *streaming* e da diversificação das plataformas de acesso, que ampliam o alcance e o impacto das narrativas televisivas sobre as sociedades contemporâneas. Nesse sentido, a expansão do gênero no contexto contemporâneo e sua relevância cultural podem ser compreendidas a partir da relação entre os avanços tecnológicos, as transformações narrativas e o impacto social das produções seriadas.

2.

O avanço da popularização dos serviços de *streaming* tem possibilitado o acesso a diversas produções televisivas criadas em diversos lugares do mundo, as quais são capazes de influenciar os telespectadores/as a adquirir determinados comportamentos e formas de ver o mundo através do modo como as narrativas de cada personagem serão abordadas. Assim, as séries constituem um espaço privilegiado para articular ficção e sociedade, ora reiterando desigualdades de gênero, ora tensionando estereótipos no meio audiovisual.

A narrativa é definida pelo ato de narrar algo; narrar, significa apresentar fatos ou contar histórias reais ou fictícias (Cegalla, 2005). Há várias possibilidades de narrar o mundo, podendo ser pela fala, escrita ou encenação. As narrativas televisionadas buscam estabelecer um sentimento de identificação nos telespectadores/as e, também, contribuir para formação dos sujeitos e para o desenvolvimento de suas subjetividades. Além disso, é importante ressaltar que, assim como a sociedade, as narrativas seriadas são mutáveis

com o passar do tempo. Acerca dessas mudanças, a autora Fabiana Piccinin (2012) atribui o nome de hibridismo pós-moderno, pois

tratam-se das múltiplas plataformas midiáticas geradas pelos avanços tecnológicos e pela imersão dos mesmos nos modos de ser e de fazer do indivíduo contemporâneo. Essas, além de não cristalizarem-se umas sobre outras, na verdade apresentam como característica, no lugar de hierarquia ou diferenciação, a hibridação geradora de inovações nesse exercício de contar histórias. Um movimento que, na verdade, já começa com o surgimento da linguagem audiovisual ainda na virada do século XIX para o XX. Primeiro com a fotografia e depois com o cinema. Mais tarde o rádio, a televisão e a internet durante os séculos XX e XXI, no que vai se denominar era da imagem, vão mostrar que essas mídias produzem continuamente intersecções que ganham força na atualidade, neste diálogo gerado entre os formatos narrativos ditos canônicos e os novos jeitos e maneiras de contar. Estão ancorados em suportes também inovadores, ainda que preservem e mantenham o que é perene de fato: a arte de contar histórias como uma necessidade intrínseca da humanidade (Piccinin, 2012, p. 77).

Dessa forma, para a autora, o hibridismo pós-moderno evidencia como as diferentes formas de narrativas se misturam e são representadas nos diferentes meios e linguagens. Considerando toda a transformação na forma em como as histórias estão sendo contadas, Patricio Dugnani (2022) caracteriza os meios de comunicação como ambivalentes, os quais podem assumir caráter emancipatório ou alienante. Logo, podemos destacar a televisão como um artefato cultural que visa atender às demandas da sociedade e que, através da massificação de determinadas temáticas, influencia diretamente na formação de percepções, valores e comportamentos de sua audiência.

Traçando uma linha paralela de raciocínio, podemos comparar a forma como a televisão atende as demandas da sociedade, com o serviço de *streaming* disponibilizado pela Netflix. Através de seu catálogo de produções, a plataforma consegue atender aos diferentes interesses dos seus assinantes e, ao fazer recomendações específicas para cada telespectador/a, pode influenciar diretamente na forma como os conteúdos são consumidos e interpretados. Além disso, a Netflix possui uma relação direta com seu público via redes sociais e, tendo em vista que as questões relacionadas a gênero são demandas da sociedade, é de importância social analisar como essas temáticas de gênero estão sendo representadas nas narrativas seriadas (Silva; Silva; Satler, 2020).

Dessa forma, sabendo que os seriados atuam como pedagogias culturais, notar como se dão as representações nas narrativas seriadas é importante, pois essas produções podem fornecer conhecimentos sobre as relações de gênero e relações de poder, bem como instigar os telespectadores/as a buscar mais informações sobre o assunto, como podemos observar na narrativa seriada de *La Casa de Papel*.

Portanto, compreender as produções seriadas como espaços de significação e construção simbólica permite reconhecer seu papel não apenas como entretenimento, mas como práticas culturais que expressam e reconfiguram relações de poder e de gênero. Diante disso, torna-se necessário investigar de que maneira tais representações têm sido abordadas nas produções científicas, especialmente quando se trata de obras amplamente difundidas, como *La Casa de Papel*. Com base nessa perspectiva, o próximo capítulo apresenta o percurso metodológico adotado nesta pesquisa, detalhando o processo de revisão integrativa que fundamenta a análise proposta.

2. APORTES TEÓRICOS E METODOLÓGICOS PARA A ANÁLISE DE *LA CASA DE PAPEL*

Discussões referentes aos Estudos de Gênero e Estudos Culturais têm crescido nos últimos anos, sendo debatidas em áreas como o Cinema e Educação. Neste sentido, para prosseguir com a escrita deste trabalho surgiu a necessidade de investigar quais as pesquisas já produzidas abordaram sobre as questões de gênero e matriarcado em *La Casa de Papel*. E, com a intenção de ampliar a busca para além dos estudos exclusivamente brasileiros, optamos pelo método da revisão integrativa (Souza; Silva; Carvalho, 2010), uma ferramenta que possibilita o levantamento de informações e a sistematização de produções científicas atualizadas sobre o tema. Posteriormente, apresentamos a análise acerca da representação da personagem Nairóbi na narrativa seriada, especificamente no terceiro episódio da segunda temporada (2019), o qual se destaca por introduzir discussões acerca do matriarcado.

Apresentamos a seguir a revisão integrativa da presente dissertação.

2.1. Estudos de Gênero e matriarcado na literatura científica sobre a série *La Casa de Papel*: uma Revisão Integrativa

Para a sistematização das leituras e a construção deste levantamento bibliográfico, adotamos a revisão integrativa como método, uma abordagem amplamente empregada nas Ciências da Saúde e que tem sido progressivamente utilizada também nas Ciências Humanas. Conforme Souza, Silva e Carvalho (2010), a revisão integrativa é caracterizada pela síntese do conhecimento atual sobre um tema específico, bem como pela incorporação dos resultados de pesquisas relevantes à prática. Este processo se

desenvolve em seis etapas sequenciais: (i) formulação da pergunta norteadora; (ii) busca da literatura, que envolve a definição das plataformas eletrônicas para pesquisa, além dos critérios de inclusão e exclusão de textos; (iii) coleta de dados, com a sistematização das questões específicas de cada estudo selecionado; (iv) análise crítica dos textos; (v) discussão dos resultados obtidos; e, finalmente, (vi) apresentação da revisão integrativa (Souza; Silva; Carvalho, 2010).

O método escolhido visa responder à questão norteadora: o que a produção acadêmica especializada discute sobre as questões de gênero e matriarcado na série *La Casa de Papel* (2017) durante o período de 2017 a 2023?

Para tanto, realizamos a busca em seis plataformas eletrônicas que abordam as temáticas de gênero, comunicação e/ou cinema. Essas plataformas incluem três bases de dados (Google Acadêmico, Portal de Periódicos CAPES e SciELO), dois periódicos especializados em cinema (Aniki e Rebeca), dois congressos na área de Gênero (Fazendo Gênero e Desfazendo Gênero), e um congresso na área da Comunicação (SOCINE). Destacamos que o principal objetivo ao incluir congressos como locus de pesquisa foi investigar se existem produções nos campos dos Estudos de Gênero e dos estudos televisivos sobre a série, sob a perspectiva de gênero. As buscas foram realizadas utilizando combinações dos descritores: “La Casa de Papel”, “Matriarcado”, “Estudo de Gênero”, “Estudos Culturais”, “Representação Feminina”, “Patriarcado”, “Estereótipos” e “Cinema”. Esses descritores, combinados entre si, foram empregados para filtrar os trabalhos acadêmicos pertinentes à investigação.

Os critérios de inclusão contemplaram: títulos e resumos relacionados à questão central da pesquisa; publicações datadas dos últimos sete anos (desde o lançamento da série); trabalhos completos nos anais dos dois eventos escolhidos, como ensaios, capítulos de livros, dissertações, teses e artigos, preferencialmente em português, espanhol ou inglês. Como critérios de exclusão, foram considerados: resenhas, resumos de anais de eventos, trabalhos nas áreas de Administração, Linguística e Direito, além de estudos duplicados entre as buscas.

Como resultado, foram encontrados 146 estudos que atendiam aos descritores definidos, embora muitos desses trabalhos se desviassem das temáticas de interesse deste estudo, o que resultou em um volume elevado de publicações, gerando uma disparidade entre o número total de estudos encontrados e as publicações selecionadas para a leitura

dos resumos. Desses 146 estudos, 17 foram selecionados para a leitura dos resumos, a partir dos critérios de inclusão e exclusão. Durante essa etapa, caso o resumo não indicasse indícios de que o estudo abordava a representação feminina ou o matriarcado em La Casa de Papel, os trabalhos eram descartados. A seleção final, baseada nos critérios de inclusão e exclusão preestabelecidos, resultou em 11 publicações que passaram a ser traduzidas e lidas na íntegra. Destas, duas foram descartadas por não atenderem aos critérios de inclusão, totalizando, assim, nove publicações selecionadas.

2.1.1.1. Processo de Seleção e Caracterização dos Trabalhos

Dando continuidade às etapas da revisão integrativa, apresentamos no Quadro 2 a síntese do processo de busca da literatura, com base nos critérios de inclusão e exclusão, que culminou na seleção de 9 artigos para análise e, posteriormente, discussão, os quais fundamentam a realização desse estudo.

Quadro 2 – Síntese da busca de literatura com base nos critérios de Inclusão e Exclusão.

Plataformas	Encontrados	Leitura de resumos	Leitura completa	Excluídos	Analisados
Periódicos CAPES	0	0	0	0	0
Desfazendo Gênero	0	0	0	0	0
Fazendo Gênero	0	0	0	0	0
Aniki	0	0	0	0	0
Rebeca	0	0	0	0	0
Google Acadêmico	146	17	11	2	9
SciELO	0	0	0	0	0
Socine	0	0	0	0	0
Total	146	17	11	2	9

Fonte: Elaboração nossa, 2024.

A seguir, procedeu-se à coleta de dados nas publicações selecionadas, com a tradução dos resultados para português, a fim de facilitar a leitura e compreensão. As publicações foram lidas

na íntegra, e o Quadro 3 apresenta um resumo conciso e informações relevantes sobre os estudos analisados.

Quadro 3 – Informações detalhadas dos trabalhos selecionados e analisados.

Nº	Título	Autores(as)	País e Ano	Tipo de estudo	Resumo do trabalho
1	La casa de papel, Rita y Merlí: entre nuevas narrativas y viejos patriarcados.	Paola Bonavitta e Jimena de Garay Hernández	Espanha, 2019	Artigo	O artigo analisa as construções das mulheres presentes nas ficções, bem como os estereótipos sexistas das três séries.
2	El lugar de la mujer en la serie La Casa de Papel. Una revisión de estereotipos que insisten.	Paula Belén e Delfina Martínez	Argentina, 2018	Artigo	As autoras investigam as representações da mulher ao longo da série, de modo a entender se há superação dos estereótipos de gênero e, afirmam que o modelo patriarcal persiste no seriado.
3	Estudio y análisis de la serie de habla hispana más vista de Netflix: La Casa de Papel	Victoria Suárez Ferreira	Espanha, 2020	Trabalho de Conclusão de Curso	O trabalho aborda brevemente sobre várias questões envolvendo La Casa de Papel, incluindo a relevância dos papéis femininos na ficção.
4	La Casa de Papel: Reflejo de la evolución de las series y de la sociedad.	Roxane Gilles	França, 2021	Tese	O estudo apresenta uma discussão sucinta acerca da desigualdade de gênero e violência de gênero através de dois personagens: Nairóbi e Arturo.
5	Soy la inspectora Murillo. Acerca de la violencia machista en La casa de papel	Iris de Benito Mesa	Itália, 2021	Artigo	O foco do artigo se dá em analisar a representação da personagem policial Raquel Murillo, bem como as formas de violência machista e seus efeitos.
6	Análisis de los estereotipos de género en los personajes femeninos de "La Casa de Papel"	Rosa María Ferrer Ceresola	Argentina, 2022	Capítulo de livro	O capítulo faz uma análise de seis personagens femininas com base em três níveis de caracterização, sendo eles: físico, psicológico e sociológico.

7	Netflix and Crime: Identification with the Characters of La Casa de Papel Spanish Series	Afnan Qutub, Dina Marie, Samar Meer e Amira Alkurdi	Estados Unidos, 2021	Artigo	De modo geral, o estudo analisa as questões de justificação criminal presente na série e, também, apresenta uma entrevista com participantes sauditas que atribuem características para os personagens da série que gostariam de interpretar.
8	Female representation in Netflix Global Original programming: A comparative analysis of 2019 drama series	Kristina Pietaryte e Ana Cristina Suzina	Inglaterra, 2022	Artigo	O artigo lida com uma investigação e comparação da igualdade da representação feminina presentes nas séries mais assistidas da Netflix em 2019.
9	Epistemología de la imagen de Tokio, personaje femenino en la serie La Casa de Papel.	Mario Alexander Salazar Serna	Equador, 2021	Trabalho de Conclusão de Curso	A produção analisa a narrativa em torno da personagem feminina Tôquio, bem como a forma que a heroína conseguiu romper com os papéis de gênero através de seu comportamento.

Fonte: Elaboração nossa, 2024.

Com base no quadro apresentado, observou-se a predominância de trabalhos escritos na língua espanhola, possivelmente devido ao fato de a Espanha ser o país de origem de *La Casa de Papel*, contabilizando sete trabalhos nessa língua em contraste com dois em inglês. Essa predominância também pode estar relacionada à recente expansão e popularização de produções audiovisuais espanholas em países de língua não hispânica, fenômeno que se intensificou nos últimos anos. Historicamente, a cinematografia americana dominou o mercado internacional, sendo amplamente exportada, reconhecida e consumida em escala global, o que limitava a visibilidade de produções de outros países.

Ademais, torna-se pertinente iniciar a análise dos trabalhos selecionados a partir das discussões sobre questões de gênero e a representação feminina, proposta que será desenvolvida na seção seguinte.

2.2. Progresso ou retrocesso? A ambiguidade das representações femininas em *La Casa de Papel*

O seriado *La Casa de Papel* é marcado pela ambivalência na representação feminina ao longo de suas temporadas. Embora tenha havido avanços positivos na forma como os papéis femininos foram retratados, evidenciando a quebra de estereótipos em alguns episódios, os estudos analisados (Bonavitta; Hernández, 2019; Mastandrea; Martínez, 2018; Suárez Ferreira, 2020; Gilles, 2021; De Benito Mesa, 2021; Ceresola, 2022; Qutub et al., 2021; Pietaryte; Suzina, 2023; Salazar Serna, 2021) não ocultam as problemáticas que perpassam as questões de gênero na série.

A análise dos nove estudos selecionados revelou que a centralidade das personagens femininas na trama, comumente associada protagonismo, não representa uma ruptura com os padrões de gênero tradicionais. Ao contrário, essa visibilidade feminina apresentada no seriado opera como uma estratégia narrativa de falsa emancipação, em que as mulheres aparentam liderar, mas continuam enquadradas em papéis emocionalmente instáveis, afetivamente dependentes ou erotizados.

Comum a todos os estudos destacados nesta revisão integrativa, ressalta-se o protagonismo feminino em *La Casa de Papel*. Contudo, surge a questão: a série realmente oferece elementos que desafiem as representações tradicionais das mulheres? Há representatividade de mulheres? Apesar de as personagens femininas exercerem papéis centrais na narrativa, elas permanecem sujeitas à dominação e liderança masculina, sendo frequentemente representadas como emocionalmente vulneráveis e, também, como mulheres que se sacrificam em prol dos homens (Pietaryte; Suzina, 2023; Qutub Et Al., 2021; Suárez Ferreira, 2020). Dessa forma, o que é dito como "protagonismo feminino" é, nesse contexto, ambíguo e precisa ser criticamente analisado como uma forma de protagonismo que é condicionado, limitado e funcional à lógica patriarcal que estrutura toda a narrativa das personagens femininas na série.

Estudos como os de Bonavitta e Hernández (2019), Belén e Martínez (2018) e Ceresola (2022) reforçam essa constatação acerca das personagens femininas ao insistir em reconduzi-las a lugares socialmente esperados para as mulheres, seja pelo viés da emotividade, da abnegação ou da fragilidade. A partir disso, a narrativa mascara o

empoderamento das mulheres, mas reforça a ideia de que as mulheres precisam "provar" sua força por meio do sofrimento ou da renúncia.

Em contrapartida, os estudos de Salazar Serna (2021) e Qutub et al. (2021) observam pequenas tentativas de ruptura nos papéis de gênero através da narrativa de personagens, como Tóquio e Nairóbi. Entretanto, a suposta autonomia concedida à essas personagens são frequentemente reguladas por mecanismos narrativos que recolocam as personagens sob a liderança masculina, seja do Professor, ou de outros personagens homens.

A ambivalência na representação feminina é visível nos momentos de dominação masculina e na busca pela autonomia das mulheres. Embora as personagens femininas sejam, em sua maioria, subordinadas ao líder masculino, o Professor, interpretado pelo ator Álvaro Morte, elas protagonizam diversas situações que desafiam essa posição de submissão, oferecendo, assim, uma narrativa ambígua, onde a linha entre a quebra ou manutenção dos padrões normativos de gênero se torna tênue. Logo, o protagonismo das mulheres na série deve ser interpretado de maneira crítica, como uma presença que não implica em autonomia, pois embora a narrativa recorra à imagem da mulher forte, ela também a molda dentro de limitações que mantêm intactas as relações de poder tradicionais.

O contexto social do período de produção da série, o século 21, se caracteriza por uma representatividade feminina mais evidente e presente em diversos espaços que, por muito tempo, foram dominados por homens. Embora ainda vivamos sob o patriarcalismo, o avanço no papel das mulheres na sociedade contemporânea é um reflexo da luta persistente dos movimentos feministas em prol da igualdade de gênero. Nesse contexto, a série aparenta apresentar uma perspectiva bastante assertiva ao focar no protagonismo das personagens femininas, que, em sua diversidade, possuem personalidades únicas, sendo caracterizadas como heroínas, fortes, destemidas, bem-posicionadas e prontas para o embate, assim como seus homólogos masculinos.

No entanto, essa visibilidade não pode ser interpretada de forma acrítica. Apesar das mulheres estarem sendo retratadas como “fortes” ou “destemidas”, essas construções permanecem vinculadas aos padrões tradicionais de gênero, ora reafirmando o papel da mulher como cuidadora e sacrificada, ora a colocando em papéis de liderança subordinada ao poder masculino. Assim, o “protagonismo feminino” apresentado em *La Casa de Papel*

se apresenta como uma performance estética de empoderamento, que não rompe com as estruturas patriarcais e, sim, as legitima sob uma nova roupagem narrativa.

Entre as publicações analisadas, Salazar Serna (2021) discute a representação da heroína contemporânea em *La Casa de Papel*, contrastando-a com a heroína clássica presente em produções cinematográficas mais antigas. O autor enfatiza como as culturas e costumes da sociedade contemporânea são refletidos nas personagens, com papéis de gênero que se distanciam dos padrões tradicionais entre homens e mulheres. De acordo com o autor, a heroína contemporânea, representada pela personagem Tóquio, assume papéis de liderança e resolução de conflitos durante o assalto, agindo com agressividade e autonomia, o que contrasta com a figura da heroína clássica, tipicamente caracterizada pela mulher romântica e dócil.

Essa postura de liderança em situações de alta tensão é compartilhada por todos os personagens envolvidos no assalto à Casa da Moeda da Espanha, sendo que cada um é responsável por funções específicas conforme sua personalidade. Esse comportamento da heroína contemporânea reflete a mulher moderna, demonstrando a transformação dos papéis desempenhados pelas mulheres na sociedade e as novas expectativas sobre as práticas femininas (Maluf; Kahhele, 2010).

Porém, as chamadas “heroínas contemporâneas” são representadas dentro de uma lógica que evidencia as dicotomias existentes entre homens e mulheres. Por exemplo, a “agressividade” de Tóquio aparece vinculada à impulsividade emocional, enquanto suas decisões são frequentemente contestadas ou subordinadas às estratégias do Professor. Nesse caso, a narrativa constrói a liderança feminina a partir de um viés instável e emocional, reforçando um imaginário de fragilidade e descontrole historicamente associado ao feminino.

Além de evidenciar o “protagonismo feminino” por meio da representação das mulheres como heroínas contemporâneas, o estudo de Ceresola (2022) destaca a personagem Nairóbi como um desafio às normas de etnia e cultura, pois é interpretada por uma atriz espanhola de descendência cigana. Em entrevista à Revista Vanity Fair (2018), Alba Flores revelou ter enfrentado racismo durante sua infância devido à sua origem. Outro episódio de racismo envolvendo a atriz ocorreu em 2019, quando um usuário de internet alterou a aparência do nariz de Alba Flores (Fig. 4) em um aplicativo, deixando-a com traços europeus e irreconhecíveis, conforme reportado pelo site

Manequim (2020). Essas experiências pessoais revelam como as práticas de discriminação racial ultrapassam a vida privada da atriz e acabam ressoando na recepção de sua personagem, evidenciando a permanência de estigmas que ainda limitam a plena valorização de identidades étnicas no espaço midiático.

Figura 4 - Alba Flores foi alvo de edições.



Fonte: Manequim (2020).

É importante considerar que, historicamente, o imaginário cigano é permeado por uma série de estereótipos que determinam sua aceitação ou rejeição na sociedade (Baptista, 2016). Nesse contexto, a escolha da atriz Alba Flores para interpretar uma das principais protagonistas de *La Casa de Papel* representa uma quebra da expectativa do padrão estético europeu no cinema.

Ademais, os estudos existentes ainda não exploram com profundidade o potencial simbólico da personagem Nairóbi enquanto figura que articula cuidado, liderança e solidariedade coletiva como traços que evocam dimensões matriarcais no interior de uma narrativa amplamente patriarcal. Essa ausência analítica aponta para uma lacuna no campo dos Estudos de Gênero aplicados ao cinema, uma vez que limita a discussão à crítica de estereótipos ou à afirmação genérica de empoderamento, sem avançar para leituras que problematizem estruturas simbólicas mais amplas.

Outro exemplo de representatividade, embora ainda sub-representada, ocorre com a personagem Manila, que assume o papel de uma mulher trans na quarta temporada de *La Casa de Papel*. No entanto, a tentativa de superar os estereótipos de gênero ao inserir Manila na trama é questionada, pois a personagem não é interpretada por uma mulher trans de fato. Esse questionamento levanta um ponto crucial: a série promove uma aparência de inclusão, mas sem um compromisso real com a representatividade. A

ausência de uma atriz trans para interpretar uma personagem trans expõe o quanto a diversidade é tratada como recurso estético e não como proposta política.

A série também traz outras nuances de empoderamento feminino, como no segundo episódio da terceira temporada, em que Estocolmo protagoniza um momento de resistência. Nesse episódio, enquanto os assaltantes planejam um novo roubo, Estocolmo, sendo mãe, enfrenta a desaprovação de Denver, seu marido, quanto à sua participação no assalto. Este confronto, além de aprofundar a personagem, também problematiza os estereótipos e preconceitos em torno dos papéis femininos, evidenciando a tensão entre os papéis tradicionais de gênero e a autonomia das mulheres. Segue o diálogo entre os personagens:

Denver: Não quero que você entre no banco. Temos um bebê [...] Não somos Bonnie e Clyde. Você é uma secretária, não o Rambo.

Mônica/Estocolmo: Denver, estou preparada e vou entrar.

Denver: [...] Não se aprende rápido. E não pode deixá-lo

Mônica/Estocolmo: Eu não vou abandoná-lo [...] Sou mãe, mas também sou sua esposa e ladra. Ter um filho não significa que devo renunciar tudo. Você também é pai e não pensou em ficar de fora. Não sou a Bonnie, mas aprendo rápido e não tenho medo [...] A secretária já era, Mônica Gaztambide já era, Denver. Ela ficou na Casa da Moeda atirando nos policiais para salvar você, Tóquio e Rio. Então não diga que estou fora para amamentar, porque sou uma grande ladra. Machista de merda!

O diálogo evidencia a percepção masculina sobre a performatividade de gênero (Butler, 2003) femininos, tradicionalmente associados ao cuidado dos filhos e à maternidade. Assim, ao se posicionar e demonstrar que as mulheres podem ocupar qualquer espaço na sociedade, seja como mães ou como assaltante, a personagem Estocolmo traz representatividade para as mulheres que exercem múltiplos papéis. Ainda de acordo com a cena, o diálogo reforça que, para que a mulher seja respeitada, ela precisa “provar” sua força em termos masculinizados, assumindo a arma, enfrentando o conflito, abandonando o lugar de afeto. Sendo assim, o posicionamento de Estocolmo só é validado dentro de uma lógica em que a mulher precisa negar sua feminilidade para obter reconhecimento.

Por fim, a revisão integrativa realizada leva à conclusão de que as representações femininas em *La Casa de Papel* são ambivalentes. Embora o seriado sugira, à primeira vista, uma possível superação dos estereótipos de gênero, os estudos analisados apontam para a dominação masculina em todos os diálogos, o que limita as personagens femininas, mesmo que sejam heroínas e protagonistas. A maior parte dos estudos foca na presença

das mulheres, mas não na forma como elas ocupam o espaço simbólico da liderança coletiva, do cuidado e da mediação.

Há representação feminina. Mas, como são construídos os arcos narrativos das personagens? É justamente com base nessa indagação que esta pesquisa busca compreender como a liderança feminina, marcada por tensões e limitações, reflete não um protagonismo efetivo, mas uma construção narrativa que (re)produz, de forma mascarada, padrões hegemônicos de poder e representação.

Diante disso, faz-se necessário apresentar brevemente a série *La Casa de Papel*, com o objetivo de salientar os elementos centrais que estruturam sua narrativa, dando especial atenção à construção das personagens e às dinâmicas que se estabelecem entre elas. Ao focalizar as personagens, torna-se possível compreender como as relações de poder, os conflitos e as representações de gênero são articulados ao longo da narrativa seriada. Essa apresentação inicial das personagens permite evidenciar como a série mobiliza discursos de aparente protagonismo feminino, ao mesmo tempo em que revela limites, contradições e tensionamentos impostos pelas estruturas patriarcais que atravessam a trama.

3. CONTEXTUALIZAÇÃO E PANORAMA DA SÉRIE

La Casa de Papel (2017), série espanhola de grande sucesso criado por Álex Pina, mistura drama e suspense, envolvendo um grupo de assaltantes que tentam realizar o maior roubo da história à Casa da Moeda da Espanha. A série, inicialmente concebida para a televisão espanhola, conquistou uma audiência global ao ser adquirida pela Netflix, possibilitando um intenso debate sobre suas temáticas e representações. Ao longo das cinco temporadas, *La Casa de Papel* apresenta diferentes facetas da ação criminosa, suas implicações pessoais e sociais, e os dilemas éticos enfrentados por seus personagens. Cada temporada amplia o escopo da história, com reviravoltas e momentos de grande tensão. A trama segue o grupo de assaltantes liderados pelo misterioso Professor, interpretado por Álvaro Morte, que tenta levar a cabo roubos de grande escala, inicialmente na Casa da Moeda e depois no Banco da Espanha, enquanto lida com a crescente pressão das autoridades e suas relações internas.

Quadro 4 – Panorama de *La Casa de Papel*.

Temporada	Ano	Resumo
1ª Temporada	2017	A série começa com O Professor e sua equipe, composta por oito assaltantes que têm codinomes baseados em cidades. Eles se preparam para um assalto à Real Casa da Moeda da Espanha, com o objetivo de imprimir bilhões de euros. Durante a operação, o grupo enfrenta desafios internos e externos, incluindo a pressão de Raquel Murillo, uma investigadora da polícia, que se envolve pessoalmente com o Professor, sem saber sua verdadeira identidade. As tensões aumentam, com desconfianças entre os membros da gangue e a constante vigilância das forças policiais. No final da temporada, a polícia começa a se aproximar, mas o assalto ainda não é concluído, e o destino do grupo permanece incerto.
2ª Temporada	2018	A segunda temporada continua com o assalto à Casa da Moeda. A gangue enfrenta situações desesperadoras, e a tensão entre os membros aumenta à medida que o assalto se aproxima de seu clímax. O Professor mantém sua estratégia à distância, mas a situação torna-se cada vez mais arriscada. No final, o assalto é completado com sucesso, mas alguns membros da gangue são capturados, enquanto outros escapam. Raquel, agora aliada ao Professor, entra em um conflito moral profundo, refletindo sobre sua lealdade ao sistema e seus sentimentos por ele.
3ª Temporada	2019	Após o sucesso do primeiro assalto, a gangue se separa, mas é novamente reunida para realizar um novo golpe, desta vez no Banco da Espanha, com o objetivo de recuperar Rio, que foi capturado pelas autoridades. A história se complica com a introdução de novos membros e pela intensificação das pressões externas, incluindo uma investigação policial mais agressiva. O Professor continua a orquestrar o plano à distância, mas a gangue enfrenta novos desafios, tanto internos quanto externos, enquanto tenta cumprir sua missão e resgatar Rio. A temporada termina com a situação ainda tensa e sem resolução, deixando um clima de incerteza e suspense.
4ª Temporada	2020	A quarta temporada segue o assalto ao Banco da Espanha, e os membros da gangue enfrentam desafios internos e externos. A lealdade e as relações dentro do grupo são testadas, e a pressão das forças policiais atinge seu ápice. O Professor continua a manipular os acontecimentos à distância, mas alguns membros da gangue começam a questionar suas ordens e estratégias. No final, as tensões chegam a um ponto crítico, com a gangue enfrentando grandes perdas.

5ª Temporada	2021	A quinta e última temporada é dividida em duas partes e traz o desfecho do assalto ao Banco da Espanha. A gangue enfrenta desafios extremos enquanto tenta escapar da polícia, com perdas significativas e momentos de grande tensão emocional e física. O Professor e seus aliados lutam para manter o controle, enquanto questões de lealdade e sobrevivência se tornam o foco central. No final, a temporada encerra a trama, com os personagens encontrando seu destino e revelando o futuro do ouro roubado.
--------------	------	---

Fonte: Elaborado por Inteligência artificial Gemini e revisado pela autora, 2025.

Um dos aspectos mais notáveis da produção é a construção de suas personagens femininas, em sua diversidade, que se destacam tanto pelo seu papel na narrativa, como pela forma como desafiam e reconfiguram os estereótipos tradicionais de gênero. As relações de gênero em *La Casa de Papel* mantêm, ao longo das temporadas, uma estrutura que, longe de romper com os estereótipos, os reorganiza de modo sutil, preservando o protagonismo masculino e condicionando às mulheres funções vinculadas à emoção, à vulnerabilidade e à dependência afetiva.

Desde a primeira temporada, a série simula uma ruptura com a representação convencional da mulher ao posicioná-las 'parcialmente em lugares de poder e liderança, entretanto, essas posições são simbólicas e não implicam em uma autonomia real ou em mudanças estruturais no enredo. Personagens como Raquel Murillo/Lisboa e Mónica Gaztambide/Estocolmo continuam marcadas por fragilidades e vínculos afetivos com figuras masculinas que orientam suas decisões, o que compromete sua suposta evolução de personagens secundárias para protagonistas. A resiliência e inteligência de ambas as personagens, embora presentes, são atravessadas por narrativas de dependência emocional.

A inclusão de mulheres em um contexto de crime e violência não rompe com a ideia de que esses espaços são masculinos, visto que elas são toleradas nesses ambientes desde que adaptem seu comportamento aos códigos já estabelecidos pelos homens. Além disso, a narrativa permanece limitada à lógica da representatividade simbólica, sem aprofundar de fato as relações de poder de maneira crítica. As dinâmicas entre personagens femininos e masculinos seguem pautadas por uma hierarquia velada, onde as mulheres não possuem o pleno papel de decisão durante o assalto sem que o Professor aprove. A série, assim, se torna uma vitrine de uma estética de empoderamento do que como espaço efetivo de desconstrução de estereótipos ou de complexificação das identidades de gênero, onde o

cenário de alta tensão acaba reafirmando os arquétipos tradicionais ao invés de questioná-los.

Embora apresentem personalidades multifacetadas, as personagens femininas de *La Casa de Papel* ocupam funções narrativas limitadas a papéis emocionais, mediadores ou afetivos, reforçando a separação entre razão (associada ao masculino) e emoção (atribuída ao feminino).

Como caráter informativo, os membros do grupo de assaltantes, ao entrarem no plano elaborado pelo Professor, passam a ser identificados por codinomes baseados em nomes de cidades. Essa escolha tem um caráter funcional, servindo para proteger a identidade real das/os personagens, já que o plano do Professor envolve esconder suas identidades para garantir que, mesmo que sejam capturados pela polícia, seus passados não sejam usados contra elas/es. Nesse contexto, passa-se agora à apresentação das principais personagens femininas da série, considerando suas trajetórias individuais dentro da narrativa.

Ágata Jiménez (Fig. 5), cujo codinome é Nairóbi, interpretada pela atriz Alba Flores, é uma das personagens femininas mais fortes e carismáticas da série. Ela é especialista na fabricação de dinheiro, o que a coloca em uma posição essencial para o sucesso do assalto à Casa da Moeda. Devido ao seu envolvimento com atividades ilegais antes do assalto, Nairóbi foi afastada do filho, Axel, e ele foi levado para um abrigo.

Figura 5 - Ágata Jiménez, codinome Nairóbi.



Fonte: Netflix, 2025.

A narrativa da personagem na série coloca essa situação com o filho como um dos maiores sofrimentos da personagem, mas também como um fator importante que a motiva em várias de suas decisões. Ao longo da série, Nairóbi se torna símbolo de empoderamento feminino, desafiando a autoridade masculina dentro do grupo, especialmente quando assume o comando em determinados momentos e exige respeito, proferindo a famosa frase: “*¡Qué empiece el matriarcado!*” (“Que comece o matriarcado”).

A personagem Nairóbi é frequentemente associada a uma identidade mestiça, o que acrescenta uma camada significativa de diversidade e representatividade à narrativa de *La Casa de Papel*. Essa característica reflete uma herança cultural rica, marcada por influências ciganas (origem real da atriz) e outras tradições, além de romper com os estereótipos unidimensionais presentes na televisão espanhola.

Ao ser interpretada por uma atriz com ascendência cigana, Nairóbi torna-se um símbolo de visibilidade para uma parcela da população que não tem espaço de destaque nas produções midiáticas convencionais. O peso da interseccionalidade entrelaça tanto a personagem quanto a atriz em diversas formas de opressão que se interconectam e se sobrepõem, criando experiências únicas de discriminação para indivíduos que pertencem simultaneamente a múltiplos grupos marginalizados. Por interseccionalidade, Kyrillos (2020, p. 1) entende como

uma ferramenta de análise que consegue dar conta de mais de uma forma de opressão simultânea. Com essa lente, os processos discriminatórios não são compreendidos isoladamente, nem se propõem uma mera adição de discriminações, mas sim, abraça-se a complexidade dos cruzamentos dos processos discriminatórios e a partir daí se busca compreender as condições específicas que deles decorrem.

Dessa forma, o espaço de visibilidade de Nairóbi se dá de forma ambígua pelo fato de a personagem ocupar simultaneamente um espaço de empoderamento, ao ser uma das principais líderes da trama, e um espaço de conformidade com estereótipos, especialmente ao ser moldada pela necessidade de ser mãe e por questões raciais que ainda influenciam sua representação. Apesar da narrativa da personagem ocorrer de forma bastante plural, com avanços em algumas áreas e limitações em outras, a mestiçagem de Nairóbi enriquece a narrativa da série, pois possibilita a promoção de debates sobre diversidade e inclusão, desafiando as/os telespectadoras/es a repensar as representações tradicionais de gênero e poder na sociedade contemporânea.

Silene Oliveira, com o codinome Tóquio (Fig. 6), interpretada pela atriz Úrsula Corberó, é uma das protagonistas mais complexas da série, sendo uma das primeiras a ser recrutada pelo Professor. Sua história de vida é marcada por uma tragédia pessoal, com a morte de seu namorado, o que a leva a se envolver ainda mais no mundo do crime. No decorrer da série, Tóquio se destaca como uma personagem corajosa e que enfrenta muitos conflitos internos que a deixam instável emocionalmente. A personagem é retratada como alguém que busca a imprevisibilidade na vida, sendo um dos motivos de incompatibilidade com outro participante do assalto, Rio, com o qual terá uma relação amorosa.

Nesse contexto, a personagem reafirma estereótipos femininos ao incorporar uma personalidade marcada por impulsividade e violência, características que são associadas ao feminino. Sua independência, por sua vez, é apresentada como uma forma desordenada e errática de agir, evidenciando um comportamento imprevisível e autodestrutivo, que reforça a ideia de que sua autonomia está ligada mais à instabilidade emocional do que a um protagonismo sólido e com ações conscientes. Paralelamente, sua hipersexualização e carga emocional permanecem centrais, mantendo a personagem enquadrada em padrões femininos moldados a partir do olhar masculino.

Figura 6 - Silene Oliveira, codinome Tóquio.



Fonte: Netflix, 2025.

Sob a perspectiva dos Estudos de Gênero, o rompimento da imagem tradicional da mulher submissa e passiva ao assumir um papel ativo durante o assalto, manuseando armas, tomando decisões e desafiando as figuras masculinas de autoridade, pode ser

associado à desconstrução da soberania masculina, que historicamente dominou o gênero de ação e crimes nas produções fictícias.

A hipersexualização da personagem, com figurinos e enquadramentos que destacam a sua sensualidade, pode ser analisada através do conceito de *Male Gaze* (olhar masculino), desenvolvido por Laura Mulvey (1975), a qual argumenta que, no cinema clássico de Hollywood, o olhar masculino dominante estrutura a narrativa de forma a posicionar os homens como sujeitos ativos e as mulheres como objetos passivos de contemplação. Ainda segundo a autora, esse olhar projeta fantasias masculinas sobre as personagens femininas, que são estilizadas para atender a essa perspectiva. Assim, a forma como a mídia tradicionalmente representa as mulheres como objetos de desejo para o público masculino, reduzindo suas narrativas a esse papel, divide o prazer visual do cinema de forma desigual, reforçando um desequilíbrio das relações de gênero em que o homem exerce o papel de observador e a mulher, o de observada.

Figura 7 - Mónica Gaztambide, codinome Estocolmo.



Fonte: Netflix, 2025.

A personagem Estocolmo (Fig. 7), interpretada pela atriz Esther Acebo, inicia sua trajetória na série como secretária da Casa da Moeda da Espanha e amante do diretor Arturo Román (Fig. 9). Grávida do diretor e emocionalmente fragilizada, ela se torna refém no primeiro assalto. No entanto, ao longo da trama, sua personagem sofre uma transformação significativa: Mónica/Estocolmo se apaixona por Denver, um dos assaltantes, e acaba escolhendo abandonar sua antiga vida como secretária para se unir ao

grupo de ladrões, adotando o codinome *Estocolmo*, em referência à síndrome de Estocolmo, que nomeia o vínculo afetivo desenvolvido entre reféns e sequestradores.

Sua evolução de refém a integrante do grupo de assaltantes revela uma reconfiguração simbólica de sua identidade: de mulher submissa e invisibilizada no ambiente corporativo, ela se torna uma figura de coragem e ação, capaz de tomar decisões que desafiam as expectativas que antes a aprisionavam. Estocolmo enfrenta conflitos internos intensos ao longo da série, especialmente relacionados à maternidade, ao papel de parceira e à sua busca por autonomia. Sua jornada revela os dilemas enfrentados por muitas mulheres que tentam romper com padrões pré-estabelecidos, ao mesmo tempo em que lidam com as cobranças emocionais e sociais de serem “boas mães” e “boas companheiras”.

A personagem encarna uma dimensão complexa do feminino: ora vulnerável, ora empoderada, sempre em trânsito entre a liberdade conquistada e os vínculos que a desafiam. Nesse sentido, a personagem Estocolmo não é definida por uma identidade de gênero preexistente, mas se torna o que expressa ao longo da narrativa.

[...] o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. [...] não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados. (Butler, 2003, p.48).

A partir da perspectiva de Judith Butler, Estocolmo deixa de performar o papel esperado da “mulher submissa” e passa a expressar outras formas de se posicionar no mundo, como mulher, mãe, assaltante. Essa mudança na performatividade evidencia a (re)configuração da identidade da personagem através da repetição de comportamentos que vão contra as normas tradicionais de gênero. Assim, a trajetória da personagem evidencia a forma como as identidades de gênero são produzidas culturalmente, não sendo expressões de uma essência interior, mas efeitos de condutas reiteradas que podem reafirmar ou subverter os padrões de gêneros estabelecidos. Logo, o gênero se dá pelo que fazemos repetidas vezes, não pelo que somos (Butler, 2003, Salih, 2013).

Outra personagem com uma narrativa carregada de significados é Raquel Murillo (Fig. 8), interpretada pela atriz Itziar Ituño, é introduzida na narrativa como a inspetora encarregada das negociações entre a polícia e o grupo de assaltantes que invadiu a Casa da Moeda da Espanha. Inicialmente, sua postura como inspetora revela um forte compromisso com a legalidade e com os princípios institucionais, além de uma carreira em que chefiava outros agentes da lei. No entanto, à medida que a trama avança, sua

personagem passa por uma transformação significativa, marcada por conflitos internos, desilusão com os mecanismos de poder e uma crescente identificação com os valores e estratégias do grupo liderado pelo Professor (Fig. 8), também chamado de Sérgio Marquina na série. Ao se desligar do seu trabalho na polícia e aderir ao grupo, assumindo o codinome Lisboa, Raquel reinscreve sua identidade dentro do grupo de resistência, reposicionando-se não mais como representante da ordem, mas como agente de ruptura.

Figura 8 - Raquel Murillo, codinome Lisboa, e o Professor, líder do assalto.



Fonte: Netflix.

Além de sua complexa trajetória narrativa, é importante destacar que Raquel Murillo/Lisboa enfrenta situações de assédio moral e desqualificação profissional dentro da corporação policial. Desde suas primeiras aparições, observa-se a tentativa constante de seus colegas e superiores em desacreditar sua competência e enfraquecer sua autoridade, sobretudo quando suas decisões divergem das estratégias tradicionais de negociação. Essa deslegitimação está atravessada por uma dimensão de gênero, uma vez que sua posição de liderança em um espaço majoritariamente masculino é marcada pela vigilância e pelo julgamento contínuo de suas ações. Assim, a personagem evidencia as tensões vividas por mulheres que ocupam cargos de poder em instituições historicamente estruturadas pelo patriarcado, nas quais a competência feminina ainda é vista como exceção ou ameaça à ordem estabelecida.

Embora sua trajetória sugira uma crítica às imposições normativas de gênero que esperam da mulher uma postura inabalável diante do conflito, mas que ao mesmo tempo a punem quando ela exerce sua liberdade de escolha fora dos padrões esperados, a trama

a faz abandonar sua carreira. É válido ressaltar que, no seriado, um dos motivos de Raquel/Lisboa ter se associado ao Professor, foi seu envolvimento emocional/sexual com ele. Assim, ela deixa sua posição de inspetora para viver um romance com o Professor, tendo que acatar todas as suas ordens no segundo assalto apresentado na série.

A transição de Raquel para Lisboa, pode ser compreendida, sob à ótica dos Estudos de Gênero, como um deslocamento que desconstrói a normatividade imposta aos corpos femininos nos espaços de poder. Seu percurso durante a narrativa seriada evidencia a performatividade de gênero (Butler, 2003), na medida em que abandona o papel tradicional de mulher racional, disciplinada e subordinada à ordem estatal, para reivindicar uma identidade marcada pela autonomia, afeto e rebeldia. Dessa forma, na tentativa de romper com os padrões, ao simbolizar a possibilidade de uma existência feminina que não está vinculada à obediência, a narrativa da personagem desliza e também a coloca numa posição de submissão e redenção ao Professor.

Assim como foi discutido na análise da personagem Nairóbi, a trajetória de Raquel Murillo/Lisboa em *La Casa de Papel* também pode ser compreendida sob a perspectiva da interseccionalidade (Kyrillos, 2020), uma vez que sua vivência é atravessada por múltiplos marcadores sociais, como gênero, trabalho, maternidade e violência doméstica, que moldam sua identidade e a forma de se posicionar e ser percebida no mundo. Tais marcadores se articulam na constituição de subjetividades, como se observa no fato de Raquel Murillo/Lisboa ser uma mulher atuando em uma instituição policial marcada por uma lógica patriarcal, além de exercer a maternidade de forma solo e carregar as marcas de um relacionamento abusivo.

Esses elementos, contribuem para a (re)produção de desigualdades, manifestadas nas constantes tentativas de deslegitimar sua autoridade, na invisibilização de sua experiência de violência doméstica e na exigência contínua de reafirmar sua competência profissional, revelando como diferentes eixos de opressão operam de forma simultânea e interdependente, isto é, de forma interseccional. Sobre a interseccionalidade,

[...] veio suprir uma lacuna analítica – dentro do campo científico-acadêmico – sobre as relações de opressão que surgem para além das relações de gênero e que com ela dialogam. Ao considerar que a experiência cotidiana das pessoas envolve simultaneamente diversas categorias identitárias que socialmente constituem distintos marcadores sociais de desigualdade, a interseccionalidade buscou contribuir para análises que lidem melhor com a complexidade existente no mundo (Kyrillos, 2020, p. 10)

Conforme destaca Kyrillos (2020), o conceito de interseccionalidade surgiu para suprir uma lacuna analítica no campo dos Estudos de Gênero, ao propor uma abordagem capaz de compreender as múltiplas dimensões que atravessam as experiências de opressão. A autora enfatiza que gênero, raça, classe e sexualidade operam de maneira simultânea e interdependente, produzindo diferentes modos de exclusão e resistência.

Nessa perspectiva, é possível retomar a formulação original do conceito de interseccionalidade, descrito pela estadunidense feminista negra Kimberlé Crenshaw (2002), a qual o conceitua como a interdependência entre múltiplos sistemas de subordinação, visando evidenciar as consequências estruturais que emergem da interação entre diferentes eixos de desigualdade. Esse olhar teórico permite analisar a trajetória de Raquel Murillo/Lisboa em *La Casa de Papel* como expressão de diferentes formas de violência e deslegitimação — institucional, doméstica e simbólica — que se entrelaçam e revelam o modo como as narrativas audiovisuais reproduzem e problematizam as dinâmicas patriarcais.

Dessa forma, diante do contexto que a personagem Raquel Murillo/Lisboa está inserida, torna-se indispensável considerar que a interseccionalidade emerge justamente como uma resposta à limitação de análises isoladas, ao reconhecer que as desigualdades se constroem a partir do entrecruzamento de diversas categorias sociais.

Mediante essa breve exposição das principais personagens femininas de *La Casa de Papel*, a análise seguirá com uma avaliação crítica da representação e representatividade feminina na série. Conforme os autores Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2002), a análise fílmica constitui uma abordagem metodológica que se aprofunda na compreensão de uma obra audiovisual, indo além da experiência de um espectador comum para examinar seus elementos constitutivos. Essa metodologia permite investigar não apenas o conteúdo narrativo, mas também a linguagem cinematográfica — como enquadramentos, fotografia, montagem, paleta de cores e sonoridade —, situando a obra em seu tempo histórico, social e cultural (Vanoye; Goliot-Lété, 2002). Assim, compreender o percurso temporal de *La Casa de Papel* possibilita identificar como as transformações (ou permanências) nas representações femininas se articulam às tensões de gênero e poder presentes em seu enredo.

Nesse sentido, o foco principal da análise fílmica realizada recairá sobre a personagem Nairóbi, cujas características e trajetória ilustram as contradições presentes

na forma como a série constrói suas figuras femininas. Para fortalecer essa análise, serão também consideradas situações envolvendo outras personagens, que contribuem para evidenciar a ausência de uma representação efetivamente emancipatória e a manutenção de padrões estereotipados ao longo da narrativa.

Além disso, a aplicação da análise fílmica à série também evidencia como, por meio de seus recursos visuais e discursivos, *La Casa de Papel* reproduz estratégias estéticas que, apesar de sugerirem empoderamento, frequentemente subordinam as personagens femininas a lógicas patriarcais. A leitura fílmica, à luz das discussões de Mulvey (1975, 2015), permite perceber que a câmera, em determinados momentos, reforça a mulher como objeto de contemplação, o que revela a permanência de uma hierarquia simbólica entre os gêneros. Dessa forma, o método analítico evidencia que o protagonismo feminino, ainda que central na narrativa, opera como um artifício narrativo que mascara desigualdades estruturais de gênero.

4. ENTRE ARMAS E AFETOS: DESVENDANDO O PAPEL FEMININO EM *LA CASA DE PAPEL*

A partir da análise das relações de gênero em *La Casa de Papel*, este tópico se propõe a investigar como ocorre a representação e representatividade feminina no seriado, com enfoque na personagem Nairóbi e, destacando como as personagens transitam (ou não) entre os campos da violência, da resistência e da subversão das normas tradicionais de gênero. As mulheres da série são personagens complexas, cujas trajetórias revelam a tensão constante entre as forças do patriarcado e as tentativas de reconfiguração da identidade feminina. Nesse sentido, ao longo da análise, será explorado como as experiências dessas personagens desafiam e/ou reafirmam diferentes aspectos do papel feminino na sociedade, refletindo as contradições e os desafios enfrentados pelas mulheres na sociedade, em geral.

4.1. Fissuras no Patriarcado? A Liderança de Nairóbi e os Limites da Subversão Feminina em *La Casa de Papel*

O momento em que Nairóbi proclama “¡Qué empiece el matriarcado!” (Fig. 9) é um ponto de inflexão simbólica em *La Casa de Papel*. Ao declarar essa frase diante da instabilidade de Berlim e da omissão do Professor (impossibilitado de comunicar,

conforme acordo prévio), a personagem assume uma liderança inédita, desafiando as estruturas autoritárias até então marcadas por vozes masculinas. No entanto, essa tentativa de ruptura se revela frágil e efêmera, funcionando mais como um gesto performático do que como transformação efetiva das relações de poder dentro da narrativa.

Figura 9 – QR Code para acesso à cena de Nairóbi assumindo a liderança.



Fonte: Elaborado pela autora, a partir da Netflix, 2025.

2ª Temporada, episódio 3.

A cena, que ocorre na segunda temporada, episódio 3 (2TE3), simboliza um momento de ordem e racionalidade imposto por uma figura feminina. Nairóbi reorganiza os assaltantes, distribui funções, exige produtividade e evita conflitos emocionais — tudo o que Berlim havia falhado em realizar. Essa liderança, no entanto, dura apenas dois episódios, e Berlim retorna ao comando com a conivência do grupo. Em um diálogo emblemático, ele afirma: “A utopia da colaboração fracassou”, ao passo que Nairóbi, resignada, responde: “São todos seus.”

Essa renúncia representa a metáfora central da análise: o matriarcado anunciado é uma utopia no sentido mais literal do termo — um “não lugar” no qual a mulher detém o poder de forma legítima e contínua. A frase de Berlim ilustra o entendimento, dentro da narrativa, de que o poder feminino é transitório, e que sua presença no comando é tolerada (e não realmente instituída) apenas como substituição temporária da autoridade masculina. Isso reforça o que Simone de Beauvoir apontava em *O segundo sexo*: a mulher é sempre o “outro”, o ser definido em relação ao homem, e nunca em si mesma (Beauvoir, 1949).

Ademais, essa fragilidade e caráter efêmero do poder feminino na série contrastam com a forma como a ideia de matriarcado é construída em outras narrativas, sobretudo na literatura. Moreno Amor e Rojo Martínez (2020) apontam que o matriarcado não se define

necessariamente como o oposto coercitivo do patriarcado, mas como uma forma distinta de exercício de poder, na qual a mulher ocupa uma posição de liderança preferencial.

Em oposição à utopia que fracassa em *La Casa de Papel*, obras literárias estudadas por Moreno Amor e Rojo Martínez (2020) não constroem o poder feminino como uma substituição temporária, mas como uma ordem duradoura e eficaz. Nesses textos, o matriarcado é uma oposição teórica consistente e provocadora ao regime patriarcal onipresente, que oferece a possibilidade de imaginar uma nova ordem social. Portanto, a literatura atua como um instrumento de dominação ou subversão, capaz de incidir na sociedade ao apresentar novos mundos e valores (Moreno Amor; Rojo Martínez, 2020).

Assim, enquanto a efemeridade do suposto/desejado matriarcado de Nairóbi reflete uma perspectiva pessimista das dinâmicas de poder de gênero, a literatura, ao retratar um matriarcado sustentado, apresenta a possibilidade de um novo mundo onde o poder feminino é a força central da organização social. A narrativa de *La Casa de Papel*, ao reforçar o retorno à ordem patriarcal e a visão da mulher como “o outro” de Beauvoir (1949), representa uma perspectiva mais conservadora em comparação às representações literárias que reivindicam a feminilidade e seus atributos — como a maternidade, o erotismo e o cuidado — como a base para o governo e a organização social.

Com base no contexto apresentado, a série se encaixa no que Rita Laura Segato denomina como “pedagogia da crueldade”, expressão pela qual a autora designa a forma como o patriarcado estrutura não apenas as instituições formais, mas também os imaginários coletivos por meio da repetição simbólica da dominação masculina e da fragilidade feminina (Segato, 2016).

A liderança de Nairóbi, ainda que carregada de competência técnica e força moral, é constantemente sabotada — seja por falas misóginas, como a de Berlim, que interpreta sua suposta instabilidade de forma biologizante ao associá-la à menstruação, seja pela construção narrativa que reforça o retorno à autoridade masculina como sinônimo de ordem. A cena (Fig. 10) em que Berlim debocha dizendo “Você sincronizou a menstruação com a Tóquio?” é reveladora. Esse tipo de comentário opera como um dispositivo de deslegitimação simbólica, reduzindo o comportamento feminino a uma biologia “problemática”, instável e emocional e, frequentemente, naturalizada como “descontrole hormonal”. Trata-se de um exemplo explícito de como a cultura patriarcal manipula conhecimentos biológicos para reforçar desigualdades de gênero, algo já amplamente discutido por Citeli (2001), ao abordar como o corpo feminino foi

historicamente marcado por uma “natureza” que o distancia do espaço da razão e do poder, além de desconsiderar o atravessamento discursivo da cultura.

Figura 10 – QR Code para acesso à cena de Berlim falando sobre sincronização menstrual.



Fonte: Elaborado pela autora, a partir da Netflix, 2025.

2ª Temporada, episódio 3.

Essa redução do corpo feminino à biologia não é um fenômeno isolado, mas ecoa uma tradição na própria ciência que as neurofeministas criticam abertamente. Marina Fischer Nucci (2018) revela que a rede *NeuroGenderings*, por exemplo, combate o que chama de "neurosexismo", que são estereótipos sobre a masculinidade e a feminilidade que se manifestam na produção científica e em sua divulgação. Em contraposição a uma "ciência neutra" que meramente representa a natureza, o pensamento feminista, em especial das "feministas biólogas", como Donna Haraway e Nelly Oudshoor, demonstra que a ciência é uma prática que não pode ser desvinculada do seu contexto social e, mais audaciosamente, que ela constrói ativamente a realidade que se propõe a descrever (Nucci, 2018).

Nesse contexto, o comentário de Berlim reforça essa lógica ao transformar a “coincidência matemática” da sincronização menstrual em uma suposta “verdade” biológica. Dessa forma, sugere que os corpos das mulheres diferem de modos que importam, alinhando-se à perpetuação das hierarquias de gênero. Assim, a diferença biológica é mobilizada para insinuar que as mulheres seriam irracionais, emocionais e, portanto, menos aptas ao exercício do poder.

Como biólogas, afirmamos que essa construção está baseada em uma leitura reducionista e essencialista da biologia. O fenômeno da sincronização menstrual,

frequentemente mobilizado de forma jocosa, tem servido para sustentar a ideia de que mulheres em grupo seriam controladas por “hormônios”, o que as tornaria irracionais. Esse tipo de falácia reforça a oposição clássica entre razão e emoção, sendo a razão atribuída ao masculino e a emoção ao feminino, já criticada por autoras que buscam superar a lógica binária e hierárquica de gênero (Nucci, 2018, Rago, 2013; Scott, 1995). Os homens também são atravessados pelas redes de relações patriarcais, beneficiando-se de privilégios simbólicos e sociais, mas ao mesmo tempo sendo constituídos por normas que delimitam comportamentos e expectativas de gênero. Nesse sentido, o poder patriarcal não pertence exclusivamente aos homens, mas opera como uma rede de práticas e discursos que molda sujeitos e possibilidades de ação, inclusive delimitando os próprios comportamentos masculinos (Foucault, 1979). A ciência, como prática discursiva, forja essas ‘verdades’.

A trajetória de Nairóbi também é atravessada pela maternidade, dimensão simbólica que a torna alvo de misoginia. A personagem perdeu a guarda do filho por envolvimento com drogas, e esse evento se torna um ponto constante de vulnerabilidade emocional, inclusive utilizado por outras personagens, como Tóquio, que a acusa de abandono. Tal acusação reverbera o modelo tradicional de mulher-mãe, no qual qualquer desvio da maternidade sacrificada é interpretado como falha moral e revela a aliança que as próprias mulheres podem fazer com o patriarcado, ao naturalizar e restringir o cuidado com a prole às mulheres.

Essa internalização da ideologia dominante já aparece na literatura clássica, como exemplifica a personagem Cleónica em *Lisístrata*, que reproduz o discurso machista (Moreno Amor; Rojo Martínez, 2020). A personagem demonstra como a subordinação feminina não é um destino biológico, mas uma escolha ideológica reversível, contrariando a visão de que a mulher estaria fadada à tutela masculina (Rossi, 2009; Moreno Amor; Rojo Martínez, 2020). Em oposição a essa naturalização, a crítica feminista propõe que a literatura (e também o cinema) seja instrumento de subversão. Nesse sentido, o matriarcado não se constrói como um patriarcado invertido, mas como uma forma distinta de poder feminino, que se expressa de modo preferencial (Rodríguez Herranz; Serrano Muñoz, 2005; Moreno Amor; Rojo Martínez, 2020).

Obras como *O País das Mulheres* e *Lisístrata* redefinem o significado de atributos associados à mulher, como maternidade e cuidados, transformando-os em valores centrais para uma nova ordem social (Moreno Amor; Rojo Martínez, 2020). Nessa perspectiva, o feminismo da diferença compreende que a emancipação feminina não se alcança pela

negação das distinções de gênero, mas pela valorização de qualidades historicamente associadas ao feminino, como a sensibilidade, o diálogo e a ética do cuidado, entendidas como formas legítimas de poder e resistência. Essa corrente reivindica o gênero e a própria feminilidade como um caminho para a emancipação e a transformação social, desafiando a visão de que a maternidade seria um mero dever moral sacrificial.

É nesse ponto que se pode mobilizar novamente Segato (2016), para quem o patriarcado não opera apenas sobre os corpos, mas também sobre os afetos. O uso da maternidade como mecanismo de culpa não ocorre com os personagens homens — Denver, por exemplo, nunca é questionado por se arriscar no assalto, mesmo tendo um filho. Já Mónica, ao assumir a identidade de Estocolmo e confrontar Denver em um diálogo (Fig. 11) marcado por tensão, afirma: “Sou mãe, mas também sou sua esposa e ladra [...] A secretária já era, Mónica Gaztambide já era”. Antes disso, quando ainda estava grávida, Berlim a proíbe de participar de determinadas ações do assalto, sob o pretexto de preservá-la, evidenciando a lógica paternalista que confunde cuidado com cerceamento.

Figura 11 –QR Code para acesso à cena da discussão entre Mónica/Estocolmo e Denver.



Fonte: Elaborado pela autora, a partir da Netflix, 2025.

3ª Temporada, episódio 2.

Essa proteção contrasta com a total ausência de questionamentos dirigidos aos homens pais, revelando uma contradição central: a maternidade é usada para justificar a limitação da autonomia feminina, enquanto a paternidade masculina é invisibilizada ou até romantizada. A fala de Mónica/Estocolmo, embora potente, ainda é recebida com descrença, ilustrando os limites da aceitação e expressão da multiplicidade de papéis atribuída às mulheres.

É aqui que a teoria da interseccionalidade se torna imprescindível. Nairóbi não é apenas uma mulher em um grupo liderado por homens: fora da narrativa, ela é interpretada por uma atriz mestiça, de origem cigana, em um país com um longo histórico de marginalização dessa população. Embora a série não explore diretamente essa camada identitária, sua presença visual e a escolha de elenco carregam significados adicionais, pois remetem a opressões que articulam gênero, raça e classe — ainda que esses marcadores não sejam tematizados no roteiro. Como afirma Crenshaw (2002), a interseccionalidade permite compreender como diferentes formas de opressão se articulam e produzem experiências únicas e complexas de exclusão e resistência.

Mesmo com todas essas camadas de complexidade, a série opta por retirar Nairóbi da narrativa de forma trágica. Sua morte simboliza o fim da única personagem que encarnava uma possibilidade de liderança feminina popular, não sexualizada e legitimada pelos pares. A eliminação da personagem reforça a norma de que mulheres no poder são descartáveis e, também, representa o fechamento simbólico da breve janela em que uma mulher (e não o matriarcado) teve voz e, rapidamente foi silenciada pela reiteração do patriarcado, que a oprime e a mata com violência na tela e também, simbolicamente.

Se voltarmos à etimologia da palavra matriarcado, que implica um sistema social centrado nas mulheres, veremos que *La Casa de Papel* utiliza da palavra como forma de fazer parecer que haverá esta possibilidade, sem jamais sustentá-la. A série, ao invés de desconstruir o patriarcado, o reforça ao permitir que ele se reestruture sempre que ameaçado. A liderança de Nairóbi foi permitida, consentida, mas não apoiada; foi funcional, mas não celebrada. Em seu retorno (2TE5), Berlim ironiza: “Agradeço por ter me permitido um descanso”, reforçando que a liderança de Nairóbi foi apenas um intervalo no curso “natural”, isto é, naturalizado das coisas — mais uma vez, como diria Segato (2016), o patriarcado como fundamento da ordem social.

Portanto, *La Casa de Papel* apresenta uma narrativa marcada por contradições. Se, por um lado, há mulheres com protagonismo narrativo, por outro, elas são constantemente subjugadas por meio de mecanismos simbólicos de deslegitimação. A série mobiliza o discurso do empoderamento feminino, mas o faz de forma instrumental, sem desconstruir verdadeiramente as estruturas de poder que mantém os homens como líderes natos e as mulheres como coadjuvantes, reiterando que são emocionais, pois são consequência da biologia.

Após o momento de aparente ruptura marcado pela frase “¡Qué empiece el matriarcado!” e a breve liderança de Nairóbi, *La Casa de Papel* retorna sistematicamente

à ordem masculina. O patriarcado, que parecia ameaçado pela ascensão de uma personagem feminina ao poder, rapidamente se reorganiza e reafirma sua soberania. O empoderamento feminino se configura, assim, como um simulacro, ou seja, um jogo de aparência que não se sustenta diante das decisões narrativas e das estruturas simbólicas que mantêm os homens no centro do poder e da ação.

Essa ilusão de empoderamento é operada por meio de recursos que, à primeira vista, conferem agência às personagens femininas. As mulheres atiram, decidem, lideram em certos momentos. No entanto, essas ações são pontuais e quase sempre ocorrem em contextos de exceção ou de emergência, nos quais a autoridade masculina se encontra ausente ou fragilizada. Quando o perigo é superado ou a ordem precisa ser restabelecida, os homens retomam seu lugar de comando — como ocorre com Berlim, o Professor e, posteriormente, Palermo.

Curiosamente, no caso de Berlim, o evidente descontrole emocional, marcado por explosões de violência, decisões impulsivas e condutas abusivas, não é tratado como incapacidade de liderança, mas como traço de personalidade forte, estresse, cansaço ou até carismática. Essa disparidade evidencia a insegurança do líder masculino e a lógica narrativa que perdoa — ou até romantiza — comportamentos desestabilizadores quando praticados por homens, ao passo que os condena e os patologiza quando atribuídos a mulheres. Essa assimetria reforça o que Rita Laura Segato (2016, p.) define como “estrutura fundacional do patriarcado”, uma forma de poder baseada no mando, na expropriação do valor simbólico feminino e na normalização da dominação como estrutura permanente.

A série não se limita a reafirmar o patriarcado de maneira explícita, como na fala de Berlim (“Isto é um patriarcado. Eu mando.” (Fig. 10)), mas o faz também por meio de mecanismos mais sutis, como a sexualização de personagens, a deslegitimação das falas femininas e a culpabilização moral de suas escolhas. Tóquio, por exemplo, é constantemente retratada como impulsiva, instável, passional. Sua narração onisciente não a protege do julgamento moral imposto por seus pares e pelo próprio roteiro. Lisboa, que inicia a série como uma policial racional e eficiente, só ganha protagonismo após se apaixonar pelo Professor e romper com as instituições formais — como se sua competência só pudesse existir à margem da legalidade e sob a tutela do líder masculino.

Nairóbi, por sua vez, reúne qualidades raras de sensibilidade, organização, habilidade técnica e empatia. Ainda assim, sua trajetória é atravessada por dores que a fragilizam — a maternidade perdida, a dependência afetiva do grupo e, por fim, sua morte violenta.

Essa trajetória é emblemática do que Segato (2016) chama de “pedagogia da crueldade”, um processo em que a mulher é ensinada a ocupar espaços de poder com sofrimento, autossacrifício e culpa. A liderança feminina é, portanto, permitida apenas se for redimida pela dor, como se o poder, ao ser exercido por uma mulher, devesse ser pago com sofrimento ou morte.

O patriarcado se manifesta no apagamento das subjetividades femininas. O arco de desenvolvimento das personagens femininas é, em geral, menos aprofundado que o dos homens. Enquanto o Professor e Berlim recebem arcos narrativos longos e complexos, personagens como Mónica/Estocolmo, Nairóbi, Tóquio e Raquel Murillo/Lisboa são delimitadas por vínculos amorosos, maternos ou sexuais, reforçando a ideia de que a identidade feminina ainda está condicionada ao outro — o homem, o filho, o parceiro.

Essa assimetria narrativa reflete a dimensão simbólica da cultura patriarcal. Como aponta Citeli (2001), o corpo feminino foi historicamente construído como lugar de desejo e controle. Na televisão e no cinema, essa construção é mantida por meio de arquétipos como a mulher fatal, a mãe abnegada, a mulher louca ou a traidora. *La Casa de Papel* reproduz essas imagens com roupagens contemporâneas, dando-lhes aparência de empoderamento, mas sem desconstruí-las em profundidade.

Ao analisar a estrutura narrativa da série, percebe-se que mesmo os momentos de maior protagonismo feminino — como o comando de Nairóbi, a entrada de Mónica/Estocolmo no assalto, ou o rompimento de Raquel/Lisboa com a polícia — estão sempre inseridos em contextos que limitam sua autonomia. A mulher só pode agir se sua ação não ameaçar a estrutura de liderança masculina; quando isso ocorre, ela é silenciada, deslegitimada ou eliminada (por vezes, de forma violenta).

Esse processo de contenção simbólica também se aparece na estética da série. Os closes nos rostos femininos durante momentos de fragilidade, a trilha sonora melancólica associada à dor feminina, os diálogos em que as mulheres pedem perdão, hesitam ou choram — tudo isso constrói uma imagem de feminilidade que ainda está presa à vulnerabilidade e à emoção, reiterando a força das pedagogias culturais de gênero. Como observa Joan Scott (1995), o gênero é uma forma de dar sentido às relações de poder, e a narrativa audiovisual é uma das arenas centrais onde esse sentido é construído e negociado.

Assim, *La Casa de Papel* funciona como um espelho das contradições contemporâneas em torno do feminismo midiático. Esse termo, conforme definido por McRobbie (2009)

e expandido por Gill (2016), refere-se à apropriação seletiva e superficial de pautas feministas pela indústria cultural, incorporando elementos de empoderamento feminino ao discurso midiático sem questionar ou dismantelar as estruturas de poder patriarcais que sustentam as desigualdades de gênero. Trata-se de um fenômeno que, segundo Banet-Weiser (2018), cria uma estética e uma narrativa de “mulheres fortes” voltadas para o consumo, mas que permanecem ancoradas em lógicas neoliberais e individualistas, frequentemente esvaziando o caráter político e coletivo do feminismo.

A série oferece uma estética do empoderamento, com personagens femininas fortes, decididas e armadas. Contudo, essa força é continuamente contida por estruturas narrativas que reencenam o patriarcado, reforçando a ideia de que o poder masculino é natural, desejável e necessário. As ações de Nairóbi são, nesse contexto, um lampejo de resistência que evidencia, mais do que corrige, a persistência de uma ordem simbólica que ainda não permitiu que as mulheres ocupem, de forma plena e legítima, os espaços de liderança.

Ao final, observa-se a reafirmação do que Segato (2016) denomina “senhorio masculino” — um poder que se atualiza constantemente, mesmo diante de rupturas. *La Casa de Papel*, ao sugerir a possibilidade de liderança feminina e negá-la em seguida, atua como pedagogia cultural do limite: a mulher pode desejar o poder, mas não o exercer plenamente. Seu destino, no imaginário patriarcal, é tentar e fracassar, reforçando a centralidade masculina como única via legítima para a ordem e o comando.

4.2. Tecnologias do gênero e prazer visual em *La Casa de Papel*: A quem serve a representação e a representatividades femininas?

Ao longo de suas temporadas, *La Casa de Papel* construiu personagens femininas que, à primeira vista, parecem escapar de estereótipos tradicionais: mulheres fortes, líderes e estrategistas, com espaço central na trama. Contudo, a observação atenta revela que a série, ao mesmo tempo em que promove imagens de empoderamento, reinscreve padrões patriarcais. Essa ambiguidade pode ser compreendida quando se articula a noção de gênero como tecnologia cultural e social (Lauretis), a crítica ao prazer visual organizado pelo olhar masculino (Mulvey) e a concepção foucaultiana de poder como algo difuso e produtor de subjetividades.

Desde o início, as personagens femininas são representadas em torno de relações de cuidado, sacrifício e emoção. Raquel/Lisboa, por exemplo, começa como uma

investigadora independente, capaz de confrontar o Estado e de desafiar os próprios limites de sua função institucional. No entanto, quando se junta ao Professor, sua trajetória deixa de ser narrada a partir de si mesma e passa a orbitar em torno dele. Isso evidencia que sua centralidade narrativa está organizada pelo olhar masculino.

Essa reconfiguração reverbera o que Mulvey observa sobre o cinema: as mulheres podem até ser centrais, mas sua centralidade é frequentemente organizada pelo olhar masculino, que as transforma em coadjuvantes da ação alheia. O poder, nesse contexto, não se manifesta de forma explícita, mas atua como disciplina narrativa, naturalizando hierarquias e regulando condutas culturais (Foucault).

A figura de Mónica/Estocolmo reforça esse padrão. Sua entrada na criminalidade não é resultado de escolha racional ou estratégia de sobrevivência, mas do envolvimento amoroso com Denver. Dessa forma, sua trajetória dramatiza um padrão recorrente: a ação feminina é frequentemente derivada de afetos, mesmo quando a personagem parece forte e decidida. Lauretis (1994) aponta que o cinema e a cultura representam e produzem sujeitos de gênero, ensinando, de modo quase pedagógico, quais papéis cabem a cada um.

A personagem Nairóbi condensa de forma exemplar a ambiguidade da série. Diferente das outras personagens femininas, sua construção não depende da sexualização; ela é trabalhadora, estrategista e uma líder respeitada pela maioria dos companheiros. Contudo, seu arco narrativo é atravessado pela maternidade, constantemente evocada como vulnerabilidade.

Figura 12 – QR Code para acesso à cena de Nairóbi sendo morta por Gandía.



Fonte: 4ª Temporada, episódio 6. Netflix, 2025.

A execução de Nairóbi (Fig. 12), precedida pela fala do executor Gandía, chefe da segurança do Banco da Espanha: “mestiça, eu avisei que iria te matar”, deve ser lida menos como uma história movida pelo enredo e mais como um gesto pedagógico de normalização, cuja injúria racial enuncia porque ela deve ser eliminada.

Em termos de tecnologias do gênero, o corpo de Nairóbi representa uma ameaça dupla, tanto por ser mulher-líder, como por ocupar uma posição racializada e, por isso, é alvo de uma correção dramática que restabelece os limites do aceitável (Lauretis, 1994). Ademais, a cena opera como espetáculo punitivo, visto que a câmera e a fala ritualizam a punição, transformando o assassinato em lição visual sobre os perigos de uma mulher que “ousa demais” (Mulvey, 2015), enquanto o uso da categoria racial atua performativamente para justificar a eliminação.

Assim, ao chamá-la de “mestiça”, Gandía inscreve Nairóbi em uma lógica de exclusão, na qual sua morte aparece como correção violenta e socialmente justificada. Segundo Foucault, esse contexto trata-se de mostrar como o poder circula nas palavras e imagens, produzindo verdades sobre quem pode ou não ocupar determinados lugares. Dessa forma, a cena não elimina só uma personagem, mas ensina, de forma cruelmente pedagógica, que corpos dissidentes devem ser punidos.

Com base no cenário apresentado, a morte de Nairóbi, vai além da exigência narrativa: ela carrega um sentido disciplinar, como se dissesse que mulheres dissidentes — mães, líderes, não sexualizadas, em condição de interseccionalidade como a de uma mulher cigana — não têm lugar na continuidade da história. Esse destino funciona como punição, ilustrando o que Lauretis (1994) aponta: o gênero se sustenta também pela penalização das transgressões. Nesse contexto, a perspectiva foucaultiana ajuda a compreender como narrativas culturais operam como mecanismos de normalização, silenciando corpos que perturbam a ordem patriarcal.

Figura 13 – QR Code para acesso à cena de Berlim sendo morto como ato sacrificial.



Fonte: 2ª Temporada, episódio 9. Netflix, 2025.

A diferença entre a morte de Nairóbi e a de Berlim mostra como a série distribui moralidade e agência segundo lógicas de gênero. Nairóbi é assassinada com uma fórmula

que racializa e pune: o chamamento — “mestiça, eu avisei que iria te matar” — converge raça e gênero para justificar seu extermínio e silenciar sua liderança. Já a morte de Berlim (Fig. 13) opera como um ato declaradamente sacrificial, uma decisão que a narrativa naturaliza como expressão de coragem e agência masculina.

Tendo em vista a contextualização apresentada, quando o sujeito que morre é homem, a morte tende a narrativas de heroísmo autônomo; quando é mulher e, sobretudo, mulher racializada, a morte é comumente construída como punição corretiva. Essa assimetria reforça a observação de Lauretis (sobre a função pedagógica das representações) e reflete a crítica de Mulvey sobre como o cinema contém mulheres que excedem o papel designado; Foucault, por sua vez, aponta que tais práticas narrativas são parte de uma microfísica do poder que produz e regula sujeitos.

Para além disso, o *cuidado parental* na série aparece como peso narrativo exclusivamente para as mulheres. Nairóbi é constantemente lembrada de seu filho, e sua maternidade se torna fonte de tensão emocional durante toda a trama. Em contraste, personagens masculinos como Arturo/Arturito também têm filhos, mas sua paternidade jamais assume relevância na narrativa, não gerando conflito nem cobrança moral, refletindo a ausência paterna, que sequer é questionada. Esse contraste evidencia uma dimensão das tecnologias de gênero (Lauretis, 1994), ao naturalizar a maternidade como destino biológico e social das mulheres, enquanto a paternidade permanece invisível, intocada e não problematizada quanto a sua responsabilização e ausência. Sob a perspectiva foucaultiana, tal apagamento funciona como produção de “verdades”, ao estabelecer, de maneira inquestionável, que o sacrifício em nome da família recai apenas sobre as mulheres.

Mesmo quando termos como “matriarcado” surgem na trama, eles não instauram inversões de poder, mas funcionam como ironia, alimentando a própria lógica que supostamente contestam. Assim, a série aparenta instaurar um espaço de resistência, mas rapidamente reinscreve a centralidade masculina. Essa dinâmica evidencia como o poder cultural, na perspectiva foucaultiana, se sustenta tanto pela repressão quanto pela circulação de discursos que aparentam desafiar a norma, quando, na realidade, a consolidam.

Ao final, *La Casa de Papel* deixa como legado uma representação feminina ambígua. A série oferece visibilidade a mulheres múltiplas, fortes e complexas, mas ao mesmo tempo reforça mecanismos de subordinação que organizam as personagens em torno do

olhar masculino, da emoção amorosa e da punição materna. Raquel/Lisboa e Mónica/Estocolmo demonstram agência, mas suas decisões são mediadas por vínculos afetivos, evidenciando o prazer visual analisado por Mulvey (1975, 2015).

Nairóbi exemplifica esse legado de forma mais intensa, pois sua liderança e competência são atravessadas pela maternidade e sua morte conjuga fatores de gênero e raça, funcionando como punição corretiva que disciplina sujeitos e estabelece “verdades” sobre quem pode ocupar determinados lugares, punindo exemplarmente corpos e comportamentos dissidentes conforme a perspectiva foucaultiana (Foucault, 1979).

O cuidado parental é narrativamente central apenas para mulheres, enquanto a paternidade masculina de personagens como Arturo, Berlim e Denver permanecem invisíveis, reforçando a naturalização da maternidade como destino social e a centralidade do poder e controle masculinos como norma. O legado da série, portanto, é duplo: cria espaço de identificação e protagonismo feminino, mas o faz de modo que o empoderamento é sempre mediado pelas normas patriarcais. A representatividade feminina serve simultaneamente para visibilizar forças e limitações, funcionando como pedagogia cultural que ensina, por meio de recompensas (aos homens) e punições (às mulheres), os contornos do patriarcado e os limites socialmente aceitáveis para mulheres.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação de mestrado se propôs a analisar a série *La Casa de Papel*, a qual se popularizou e se tornou uma das séries de origem espanhola mais assistidas da Netflix, tendo uma repercussão que se estendeu em diversas áreas da sociedade, perpassando pela música, futebol e, até mesmo, manifestações políticas. Com base no aporte teórico dos Estudos de Gênero e Estudos Culturais, compreendemos como as produções televisivas se configuram como uma importante função pedagógica na esfera social e *La Casa de Papel*, como artefato cultural, possibilita um espaço de reflexão e aprendizagem através dos diálogos e representações das mulheres na trama. Dessa forma, o seriado oportuniza debates acerca das questões de gênero e relações de poder.

Nesta etapa final, recordamos os questionamentos centrais deste trabalho, com o fito de identificar se os resultados foram atingidos, como ocorreram a representação e representatividade femininas na série e se houve o rompimento, fissuras ou reafirmação dos estereótipos de gênero. Para isso, a metodologia foi pautada na abordagem qualitativa, a qual possibilitou utilizar perspectivas diferentes para a análise. Por meio de

uma revisão integrativa da literatura científica sobre *La Casa de Papel*, conseguimos identificar o que já havia sido produzido sobre representação e representatividade feminina no seriado e, assim, identificamos as lacunas que, posteriormente, foram exploradas e analisadas na realização desta dissertação. Por fim, investigamos por meio da análise fílmica a personagem Nairóbi e os desdobramentos de outras personagens femininas, como forma de extrair ao máximo uma análise consistente sobre representação e representatividade femininas na série.

A partir desse percurso, foram mobilizadas discussões que articulam gênero, cultura, biologia e pedagogias culturais, evidenciando como o audiovisual opera como um território pedagógico que ensina, de forma sutil ou explícita, modos de ser mulher e de ocupar, ou não, espaços de poder. Observou-se que, embora a série apresente personagens femininas com visibilidade, autonomia relativa e competências técnicas, seus arcos narrativos permanecem circunscritos a limites simbólicos bem definidos, revelando a persistência das estruturas patriarcais no interior da narrativa seriada.

O momento em que a personagem Nairóbi proclama “¡Qué empiece el matriarcado!” surge como um gesto simbólico que sugere a ruptura de padrões patriarcais, mas que não se concretiza como uma transformação efetiva das relações de poder. Essa reafirmação de estereótipos de gênero fica evidente ao passo que a liderança de Nairóbi, apesar de ser marcada por competência técnica e racionalidade, é representada como episódica e transitória, como uma concessão e pausa à liderança de Berlim, sendo rapidamente superada por seu retorno. Dessa forma, o chamado “matriarcado” opera mais como um recurso simbólico e retórico do que como uma reorganização efetiva das hierarquias de gênero, reafirmando assimetrias já naturalizadas socialmente.

Esse padrão reforça o que autoras como Simone Beauvoir (1949), Rita Laura Segato (2016), Margareth Rago (2013) e Joan Scott (1995) apontam sobre a persistência das normas patriarcais como fundamento da organização social e simbólica, uma vez que a mulher, ainda que marcada por momentos de centralidade, é constantemente colocada na posição de “outra”, tendo sua legitimidade questionada e associada à instabilidade emocional, à fragilidade biológica e à culpabilização moral. O desenvolvimento da personagem Nairóbi se deu de forma multifacetada, englobando questões como maternidade, a deslegitimação pautada em discursos biologizantes e, sua eliminação da narrativa, ilustrando o mecanismo da “pedagogia da crueldade” abordado por Segato (2016), que normaliza a violência e o silenciamento das mulheres.

Ademais, a análise realizada demonstra que o feminismo incorporado pelo seriado reflete no que autoras como McRobbie (2009), Gill (2016) e Banet-Weiser (2018) intitulam como feminismo midiático, um conjunto de representações que utilizam de pautas feministas, mas as esvaziam de seu conteúdo político, transformando-as em um mero produto de estético de consumo. Apesar das personagens utilizarem armas, tomarem algumas decisões e liderarem momentaneamente, essas ações não ameaçam de forma concreta a liderança masculina e, quando ocorre, a narrativa rapidamente reestabelece o “senhorio masculino” (SEGATO, 2016), reforçando a centralidade do patriarcado.

Nesse sentido, *La Casa de Papel* evidencia as contradições do audiovisual contemporâneo: ao mesmo tempo em que incorpora discursos de empoderamento feminino, mantém intactas as estruturas que limitam a autonomia das mulheres. A visibilidade feminina, portanto, não se traduz necessariamente em transformação das relações de poder, mas se insere em uma lógica de resistência simbólica e de poder efêmero, cuidadosamente controlado pela narrativa.

Por fim, consideramos que olhar para *La Casa de Papel* sob a ótica dos Estudos de Gênero e Estudos Culturais nos faz enxergar que a narrativa seriada, embora apresente personagens femininas marcantes, não trazem fissuras concretas em torno das relações de gênero, pois reitera a todo momento os padrões de gênero ditados pelo sistema patriarcal. A série atua como um reflexo das contradições do feminismo midiático e, isso se torna evidente ao observarmos que, embora as personagens tenham visibilidade, sua autonomia é limitada e se insere no contexto de uma narrativa seriada que preserva e reafirma o poder do masculino como algo natural e necessário. Portanto, tendo em vista que o seriado reafirma os limites impostos às mulheres pela lógica do patriarcado, mantendo-as em um lugar de resistência simbólica e poder efêmero, é possível concluir que o dito matriarcado não passa, assim, de um simulacro.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Caroline Amaral; CASEIRA, Fabiani Figueiredo; MAGALHÃES, Joanalira Corpes. Artefatos culturais: pensando algumas potencialidades para discussão dos corpos, gêneros e sexualidades. **Debates contemporâneos sobre**, p. 121, 2017.

ANÓS TÉ, P. MATRIARCADO VERSUS PATRIARCADO: uma colisão epistemológica. **Kwanissa: Revista de Estudos Africanos e Afro-Brasileiros**, [S. l.], v. 5, n. 13, p. 07–23, 2022. DOI: 10.18764/2595-1033v5n13.2022.24. Disponível em: <http://cajapio.ufma.br/index.php/kwanissa/article/view/16671> . Acesso em: 23 jun. 2023.

BANET-WEISER, Sarah. **Empowered: Popular feminism and popular misogyny**. NC: Duke University Press, 2018.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980 (originalmente publicada em 1949)

BENITO MESA, Iris de. «Soy la inspectora Murillo». Acerca de la violencia machista en La casa de papel. 2021.

BIROLI, Flávia. **Gênero e desigualdades: limites da democracia no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2018.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. Gênero, raça, classe: opressões cruzadas e cconvergências na reprodução das desigualdades. **Mediações-Revista de Ciências Sociais**, v. 20, n. 2, p. 27-55, 2015.

BONAVITTA, P.; DE GARAY HERNÁNDEZ, J. 'La casa de papel', 'Rita' y 'Merlí': entre nuevas narrativas y viejos patriarcados. **Investigaciones Feministas**, v. 10, n. 2, p. 207–221, 20 nov.2019 <https://doi.org/10.5209/infe.66490>.

BUTLER, J. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**. New York: Routledge, 1990.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 283- 350.

CEGALLA, Domingos Paschoal. **Dicionário escolar da língua portuguesa**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

CERESOLA, Rosa Ferrer. Análisis de los estereotipos de género en los personajes femeninos de " La Casa de Papel". In: **La transversalidad de la investigación en comunicación**. Dykinson, 2022. p. 923-939.

CITELI, Maria Teresa. Fazendo diferenças: teorias sobre gênero, corpo e comportamento. **Revista Estudos Feministas**, v. 9, n. 01, p. 131-145, 2001.

CORDEIRO, Marinês Domingues. Reflexões da história do patriarcado para esses tempos de pós-verdade. **Caderno Brasileiro de Ensino de Física**, Florianópolis, v. 37, n. 3, p. 1374-1403, 2020.

COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Hessel; SOMMER, Luis Henrique. Estudos culturais, educação e pedagogia. **Revista brasileira de educação**, p. 36-61, 2003.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, p. 171–188, jan. 2002.

CRENSHAW, Kimberlé. **Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics**. University of Chicago Legal Forum, v. 1989, p. 139-167, 1989.

CRUZ LAPENÑA, Silvia. Alba Flores: “Mi tía y yo somos las rancias de la familia”. *Vanity Fair España*, 17 jul. 2018. Disponível em: <https://www.revistavanityfair.es/la-revista/articulos/alba-flores-reportaje/32052>. Acesso em: 1 maio 2025.

DUGNANI, Patricio. Meios de Comunicação, Alienação e Extensão: a inocência no uso dos novos meios de comunicação. **Revista Mídia e Cotidiano**, [S.L.], v. 16, n. 1, p. 268-282, 27 jan. 2022. Pro Reitoria de Pesquisa, Pós Graduação e Inovação - UFF. <http://dx.doi.org/10.22409/rmc.v16i1.51680>.

EISLER, Riane. *The chalice and the blade: Our history, our future*. Harper & Row, 1987.

ELLER, Cynthia. **The Myth of Matriarchal Prehistory**. Why an Invented Past Won't Give Women a Future. Beacon Press. Boston, 2001.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *As séries televisivas*. Lisboa: **Texto & Grafia**, 2011.

FERREIRA, Victoria Suárez. **Estudio y análisis de la serie de habla hispana más vista de Netflix: La Casa de Papel**. 2020. Trabajo de Fin de Grado (Grado en Periodismo) – Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, 2020. Disponível em: <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/19706>. Acesso em: 1 maio 2025.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: edições Graal, 1979.

GALILEU. 'La Casa de Papel' é a série de língua não-inglesa mais assistida da Netflix. *Revista Galileu*, 17 abr. 2018. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2018/04/la-casa-de-papel-e-serie-de-lingua-nao-inglesa-mais-assistida-da-netflix.html>. Acesso em: 1 maio 2025.

GALILEU. Resolvido mistério sobre a origem da Vênus de Willendorf, de 30 mil anos. **Revista Galileu**, 3 mar. 2022. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/Arqueologia/noticia/2022/03/resolvido-misterio-sobre-origem-da-venus-de-willendorf-de-30-mil-anos.html>. Acesso em: 1 maio 2025.

GILL, Rosalind. Post-postfeminism? New feminist visibilities in postfeminist times. **Feminist Media Studies**, Abingdon, v. 16, n. 4, p. 610-630, 2016.

GILLES, Roxane. **La Casa de Papel**. 2021. Tese de Doutorado. INSPE Université de Franche-Comté (Besançon); Université de Franche-Comté (UFC).

GOETTNER-ABENDROTH, Heide. Matriarchal studies: Past debates and new foundations. **Asian Journal of Women's Studies**, v. 23, n. 1, p. 2-6, 2017.

HALL, Stuart (Ed.). **Representação: representações culturais e práticas de significação**. Sage, 1997.

INSTITUTO HUMANITAS UNISINOS – IHU. Provavelmente nunca existiu uma sociedade matriarcal: entrevista com Cynthia Eller. Entrevista concedida a Arnaud Aubry; tradução de André Langer. **Instituto Humanitas Unisinos – IHU**, 18 out. 2021. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/613713-provavelmente-nunca-existiu-uma-sociedade-matriarcal-entrevista-com-cynthia-eller>. Acesso em: 4 out. 2025.

JUCÁ, Mikaelly da Costa. *Gênero e política: o feminino como antítese da sociedade capitalista na teoria crítica de Herbert Marcuse*. 2023. 78 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2023. Disponível em: [Repositório Institucional UFC](#). Acesso em: 14 abr. 2026.

KYRILLOS, Gabriela M. Uma análise crítica sobre os antecedentes da interseccionalidade. **Revista Estudos Feministas**, v. 28, n. 1, p. e56509, 2020.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-241

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. Tradução de Luiza Sallera. São Paulo: Cultrix, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997.

MALUF, Vera; KAHHALE, E. M. S. P. Mulher, trabalho e maternidade: uma visão contemporânea. **Polêmica**, v. 9, n. 3, p. 143-160, 2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/2803>. Acesso em: 1 maio 2025.

MARCUS, Sharon. Simone de Beauvoir, o segundo sexo (1949; trad. 1953). **Cultura Pública**, v. 32, n. 2, p. 375-383, 2020.

MASTANDREA, Paula Belén; MARTÍNEZ, Delfina. El lugar de la mujer en la serie La Casa de Papel. Una revisión de estereotipos que insisten. In: **III Congreso Internacional y VI Congreso Nacional de Psicología, Facultad de Psicología**, Universidad Nacional de Córdoba. 2018.

MCROBBIE, Angela. Dentro e fora da academia feminista. **Estudos Feministas Australianos**, v. 24, n. 59, p. 123-138, 2009.

MAGALHÃES, S. Intérprete de Nairóbi em ‘La Casa de Papel’ ignora montagens com seu nariz e revela orgulho de sua descendência cigana. **Manequim**, 9 abr. 2020. Disponível em: <https://www.manequim.com.br/beleza/interprete-de-nairobi-em-la-casa-de-papel-irignora-montagens-com-seu-nariz-e-revela-orgulho-de-sua-descendencia-cigana.phtml>. Acesso em: 1 maio 2025.

MEIRA, Júlio Cesar. ESTUDOS DE GÊNERO E HISTORICIDADE: Sobre a construção cultural das diferenças. **Caderno Espaço Feminino**, v. 27, n. 2, p. 202-220, 2014. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/neguem/article/download/29900/16391>. Acesso em: 20 jun. 2023.

MORENO AMOR, Maravillas; ROJO MARTÍNEZ, José Miguel. Análisis de representaciones discursivas antipatriarcales en la literatura a través de tres obras: el matriarcado como forma alternativa de ejercicio de poder. **Ambigua, Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales**, n. 7, p. 96-114, 2020.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de Antropologia. Tradução de António Pedro Vasconcelos. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003, p.437-453.

MULVEY, Laura; ROGERS, Anna Backman (orgs.). **Feminisms**: Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015. ISBN 978-90-8964-676-7

NETFLIX. **LA CASA DE PAPEL**. Direção de Álex Pina. Madrid: Vancouver Media, 2017. 5 temporadas. Disponível em: <https://www.netflix.com>. Acesso em: 4 out. 2025.

NETFLIX. **LA CASA DE PAPEL: O FENÔMENO**. Direção de Luis Alfaro. Produção de Vancouver Media. [S. l.]: Netflix, 2020. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/81232847>. Acesso em: 14 set. 2025.

OLIVEIRA, Vanessa Kalindra Labre de. **Cinema, cultura e mídia**: pensando a linguagem do espetáculo. 2009.

PICCININ, Fabiana. O (complexo) exercício de narrar e os formatos múltiplos: para pensar a narrativa no contemporâneo. In: PICCININ, F.; SOSTER, D. A. (Org.). **Narrativas comunicacionais complexificadas**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2012. p. 68-88.

PIETARYTE, Kristina; SUZINA, Ana Cristina. Female representation in Netflix Global Original programming: A comparative analysis of 2019 drama series. **Critical Studies in Television**, v. 18, n. 1, p. 41-61, 2023.

PINHEIRO, Ivonete; ÁLVARES, Maria Luzia Miranda. Mitos: pilares que sustentam o patriarcado na perspectiva de Simone de Beauvoir. **Revista Científica Gênero na Amazônia**, n. 7-12, p. 15-24, 2022.

QUTUB, Afnan et al. Netflix and Crime: Identification with the Characters of La Casa de Papel Spanish Series. **IAFOR Journal of Arts & Humanities**, v. 8, n. 1, 2021.

RAGO, M. Descobrimos historicamente o gênero. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 11, p. 89–98, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634465> . Acesso em: 16 jun. 2023.

ROSSI, Annunziata. **J. J. Bachofen y el retorno de las Madres**. *Acta Poetica*, [S. l.], v. 30, n. 1, p. 273–293, 2009

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. Ministério Público do Estado da Bahia, 2004.

SALAZAR SERNA, Mario Alexander. **Epistemología de la imagen de Tokio, personaje femenino en la serie La Casa de Papel**. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Tradução de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2013

SEGATO, Rita Laura. **La guerra contra las mujeres**. Traficantes de sueños, 2016.

SILVA JUNIOR, Alcidesio Oliveira da. Cultura e educação: Como operam as pedagogias culturais?. **Educação, Sociedade & Culturas**, n. 64, 2023.

SILVA, Laíne Lopes da. Doctor Who? She! Representação e representatividade femininas sob a perspectivas de gênero na narrativa seriada Doctor Who. 2022.

SILVA, Laíne Lopes da; SANTOS, Claudiene. Representação e representatividade femininas na literatura científica sobre a série Doctor Who: revisão integrativa. **Diversidade e Educação**, v. 9, n. 2, p. 711-738, 2021.

SILVA, Laíne Lopes da; SANTOS, Claudiene. She is the Doctor Who: mulheres, bruxas e cientistas no episódio The Witchfinders. **Intexto**, n. 56, 2024.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Origem do drama seriado contemporâneo. **Matrizes**, v. 9, n. 1, p. 127-143, 2015.

SILVA, Pedro Henrique Cruz de Oliveira; SILVA, Vinicius Oliveira; SATLER, Lara Lima. Estudos culturais e teoria queer em narrativas seriadas: análise etnográfica da série *Sex Education*. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 43., 2020, Virtual. Anais [...]. São Paulo: Intercom, 2020. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-0909-1.pdf>. Acesso em: 1 maio 2025.

SOUZA, Marcela Tavares de; SILVA, Michelly Dias da; CARVALHO, Rachel de. Revisão Integrativa: o que é e como fazer? **Einstein**, São Paulo, v.8, n.1, p.102-106, 2010.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. 2ª ed. Campinas: Papyrus, 2002.

WAGNER, Irmo; SOMMER, Luís Henrique. Mídia e pedagogias culturais. **X Seminário de pesquisa Ulbra. Guaíba**, 2007.