



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

LAÍNE LOPES DA SILVA

***DOCTOR WHO? SHE!***

**REPRESENTAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE FEMININAS SOB A  
PERSPECTIVA DE GÊNERO NA NARRATIVA SERIADA *DOCTOR WHO***

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

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Claudiene Santos  
Coorientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Ângela Farias  
Gomes

SÃO CRISTÓVÃO

2022

LAÍNE LOPES DA SILVA

***DOCTOR WHO? SHE!***

**REPRESENTAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE FEMININAS SOB A  
PERSPECTIVA DE GÊNERO NA NARRATIVA SERIADA *DOCTOR WHO***

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

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Claudiene Santos (orientadora)  
Universidade Federal de Sergipe/PPGcine

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Ângela Farias Gomes  
(coorientadora)  
Universidade Federal de Sergipe/PPGcine

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Livia de Rezende Cardoso  
Universidade Federal de Sergipe/DBI

---

Prof. Dr. Marcos Ribeiro de Melo  
(membro interno)  
Universidade Federal de Sergipe/PPGcine

---

Prof. Dr. Luiz Gustavo Pereira de Souza Correia  
(Membro suplente)  
Universidade Federal de Sergipe/PPGcine

São Cristóvão/SE, 31 de agosto de 2022.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

S586d Silva, Laíne Lopes da.  
*Doctor Who? She!* Representação e representatividade femininas sob a perspectivas de gênero na narrativa seriada *Doctor Who* / Laíne Lopes da Silva; orientadora Claudiene Santos. – São Cristóvão, SE, 2022.  
158 f.; il.

Dissertação (mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) – Universidade Federal de Sergipe, 2022.

1. Identidade de gênero no cinema. 2. Narrativa (Retórica). 3. Ficção científica inglesa. 4. Estudos feministas. I. Santos, Claudiene, orient. II. Título.

CDU 791.22:396

“A meu ver, toda vida é um monte de coisas boas e coisas ruins. As coisas boas nem sempre suavizam as coisas ruins, e vice-versa, as coisas ruins nem sempre estragam as coisas boas ou as tornam sem importância”.

*The Doctor*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, ao universo, a força maior que existe no mundo, por ter me dado a oportunidade de viver essa experiência que foi o mestrado.

Aos meus pais, Alaide e Jacinto e, meus avós, Maria e Manoel (*In memoriam*), que sempre estiveram ao meu lado, me apoiando ao longo de toda a minha trajetória. Especialmente o meu avô, Manoel, por ter me apoiado incondicionalmente a viajar toda semana da Bahia para Sergipe para fazer a disciplina como aluna especial no PPGCINE e sempre me incentivar desbravar o mundo, mesmo que para isso ele abrisse mão de ficar próximo a mim.

Ao meu irmão, Odirlei, pelo apoio e ajuda nos momentos difíceis do mestrado.

Ao Prof. Fábio Zoboli, pelos direcionamentos passados enquanto estava tentando ingressar no mestrado.

Agradeço à minha orientadora, Prof<sup>ª</sup>. Claudiene Santos, pelos ensinamentos, pela disposição, atenção, paciência, conselhos, acolhimentos, por acreditar no meu potencial e sempre me incentivar buscar passos maiores.

À Luciana Silva, pelas conversas, apoio e orientações.

Sou grata aos docentes e demais integrantes do PPGCINE, com quem aprendi muito durante as disciplinas, eventos e reuniões de colegiado. O PPGCINE me permitiu conhecer pessoas e profissionais incríveis, como Laiana, Ayalla, Victor Adriano e principalmente Kleverton, meu parceiro durante esse período, com quem pude compartilhar anseios, dúvidas, surtos, alegrias.

À Prof<sup>ª</sup>. Ana Ângela Faria Gomes, que antes de se tornar minha coorientadora, me ajudou a desenvolver a minha pesquisa, sempre solícita e acolhedora.

À Prof<sup>ª</sup>. Livia Cardoso que esteve nas minhas bancas e acompanhou as mudanças do trabalho e aos professores Marcos Ribeiro de Melo e Luiz Gustavo Pereira de Souza Correia por aceitar participar da banca de defesa. Agradeço à banca por aceitar o convite e pelas suas contribuições.

À CAPES, pelo financiamento desde o primeiro ano de curso, o que me possibilitou dedicação exclusiva à pesquisa.

SILVA, Láine Lopes da. *Doctor Who? She!* Representação e representatividade femininas sob a perspectiva de gênero na narrativa seriada *Doctor Who*. 158f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022.

## RESUMO

De natureza qualitativa, este trabalho se propõe a analisar a representação e representatividade femininas, com foco principalmente na primeira doutora mulher como protagonista da série britânica *Doctor Who*, criada em 1963, considerada a produção de ficção científica mais antiga da história. A série, tem como protagonista o personagem Doutor, um alienígena, capaz de viajar no tempo e espaço com amigos, chamados companheiros, em sua maioria personagens femininas. Quando está próximo da morte, este ser possui a capacidade de se regenerar em outro corpo, truque que permite a mudança de ator, e possibilita a longevidade da série. Durante mais de meio século, todas as suas regenerações haviam sido realizadas em corpos masculinos, porém, no ano de 2017, foi anunciada a primeira mulher no papel de “*The Doctor*”, uma mudança que gerou grande repercussão, principalmente na *internet*. Em vista disso, buscamos responder ao longo deste trabalho ao seguinte questionamento: como acontece a representação e a representatividade femininas, em especial, da Doutora na narrativa seriada de *Doctor Who* sob a perspectiva dos Estudos Culturais e de Gênero? Para tal, valemo-nos da bricolagem de vários métodos, em que por meio de revisão integrativa e análise fílmica visamos analisar a representação e representatividade femininas no universo de *Doctor Who*, com ênfase no episódio *The Witchfinders* (2018). Assim, os resultados mostram que a série intencionou se enquadrar, mesmo que tardiamente, no cenário social atual, em que as mulheres vêm alcançando mais visibilidade nas diversas produções socioculturais e também na ciência. As relações de gênero representadas em *The Witchfinders* evidenciaram o empenho da série em apresentar a história das e de mulheres. A partir da revisão integrativa e da análise fílmica, observamos que as mudanças nas representações e representatividades femininas são percebidas na série, mas continuam num espaço cômodo. Apesar de ter inúmeras personagens femininas ao longo da sua existência, a série apresenta fissuras em representações e representatividades, com alguns avanços, mas, de modo geral, as discussões tem pouco aprofundamento e reiteram estereótipos e segregações.

**Palavras-chave:** Doctor Who BBC. Narrativa seriada. Representação feminina. Estudos de Gênero. Estudos Culturais.

SILVA, Laíne Lopes da. *Doctor Who? She!* Representação e representatividade feminina sob a perspectiva de gênero na narrativa seriada *Doctor Who*. 158f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022.

## ABSTRACT

Of a qualitative nature, this work proposes to analyze a representation and representation of women, focusing on women as the main protagonist of the British series *Doctor Who*, created in 1963, the oldest science fiction production in history. The series has as its protagonist the character Doctor, a stranger, able to travel in time and with friends, called companions, in its female characters. When close to death, this being can regenerate into another body, a trick that changes of actor, and allows continuity in the series. During the middle of the century, all his regenerations were carried out in male bodies, however, in the year 2017, the first woman in the role of “The Doctor” was announced, a change that generated great repercussion, especially on the internet. Because of this, we seek to answer throughout this questioning the following: how does the representation and representation of women, especially the Doctor, occur in the serial narrative of *Doctor Who* from the perspective of Cultural and Gender Studies? To this end, we make use of the bricolage of various methods, in which, through a feminine integrative review, we aim to analyze the representation and representativeness in the universe of *Doctor Who*, with emphasis on the episode *The Witchfinders* (2018). Thus, the results show that the series intended to fit, even if belatedly, in the current social scenario, in which women achieve more visibility in sociocultural productions and also in science. *The Witchfinders* highlighted the series' commitment to presenting the story of women. From the integrative review and the physical analysis, we observed that female changes in representations and representations are perceived in the series, but continue in space. Despite having several long characters along the fissure of its existence, the series presents representations in representations and representations, with some advances, but, in general, as discussions and with little depth, they reiterate stereotypes and segregations.

**Palavras-chave:** *Doctor Who* BBC. Serial narrative. Female representation. Gender studies. Cultural studies.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Amostra de docentes trabalhando remotamente na pandemia.....	41
<b>Figura 2</b> – Docentes que efetuaram submissão de artigos científicos.....	42
<b>Figura 3</b> – Perfil dos entrevistados.....	43
<b>Figura 4</b> – Regeneração do nono Doutor para a encarnação do décimo Doutor na era moderna.....	81
<b>Figura 5</b> – Todos os Doutores.....	82
<b>Figura 6</b> – Jo Martin interpretando a Doutora.....	83
<b>Figura 7</b> – John Hurt como Doutor da Guerra.....	84
<b>Figura 8</b> – Principais companions.....	86
<b>Figura 9</b> – A nave TARDIS.....	88
<b>Figura 10</b> – Chave de fenda sônica.....	89
<b>Figura 11</b> – Papel psíquico sendo usado pelo Décimo Doutor.....	90
<b>Figura 12</b> – Daleks.....	91
<b>Figura 13</b> – Cybermans.....	92
<b>Figura 14</b> – O Mestre, interpretado por John Simm.....	93
<b>Figura 15</b> – Doutora.....	95
<b>Figura 16</b> – Companion Yaz.....	96
<b>Figura 17</b> – Companion Ryan.....	97
<b>Figura 18</b> – Companion Graham.....	97
<b>Figura 19</b> – Olhar de Clara na vinheta de abertura.....	102
<b>Figura 20</b> – Caracterização de Missy.....	103
<b>Figura 21</b> – Regeneração do General.....	105
<b>Figura 22</b> – Bill Potts.....	117
<b>Figura 23</b> – Madame Vastra e Jenny Flint.....	119
<b>Figura 24</b> – Identificação da paleta de cores.....	129
<b>Figura 25</b> – Primeira cena do julgamento das bruxas.....	131
<b>Figura 26</b> – Pré-julgamento da Doutora.....	140

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1</b> – Síntese da busca de literatura com base nos critérios de Inclusão e Exclusão ....	112
---	-----

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b> – Informações detalhadas dos trabalhos selecionados e analisados por Título, Autores (as), País e Ano, Tipo de Estudo e Resumo dos Trabalhos .....	112
--	-----

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1. ESTUDOS CULTURAIS E ESTUDOS DE GÊNERO</b> .....	20
1.1. CONTEXTUALIZAÇÃO DO CAMPO HISTÓRICO E CONCEITUAL .....	21
1.2. A PARTICIPAÇÃO FEMININA NA CIÊNCIA E NA SOCIEDADE.....	34
1.3. REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NO AUDIOVISUAL.....	47
1.3.1. As discussões feministas vão ao cinema - #MeToo .....	51
<b>2. NARRATIVAS SERIADAS</b> .....	57
2.1. <i>DOCTOR WHO</i> .....	76
2.1.1. 11ª temporada.....	93
2.2. INDICATIVOS PARA O PROTAGONISMO FEMININO EM <i>DOCTOR WHO</i> .....	98
2.2.1. Episódio <i>Dark Water</i> (2014) e <i>Death in Heaven</i> (2014) .....	99
2.2.2. Episódio <i>Hell Bent</i> (2015).....	104
2.2.3. Episódio <i>The Doctor Fall's</i> (2017).....	106
<b>3. DA REVISÃO DE LITERATURA AO ESTUDO DE CASO – <i>DOCTOR WHO?! SHE!</i></b> .....	110
3.1. A REPRESENTAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE FEMININAS NA LITERATURA CIENTÍFICA SOBRE A SÉRIE <i>DOCTOR WHO</i> : REVISÃO INTEGRATIVA .....	110
3.1.1. Análise de literatura das representações femininas em <i>Doctor Who</i> .....	112
3.1.2. Avanços nos papéis femininos ao longo da série .....	115
3.1.3. Retrocessos nas representações femininas.....	121
3.2. <i>THE WITCHFINDERS</i> - ANÁLISE FÍLMICA .....	126
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	147
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	152

## INTRODUÇÃO

Com o avanço das tecnologias midiáticas, estamos em contato com diversos conteúdos e informações, que vem provocando mudanças na percepção de papéis sociais e comportamentais, como as produções culturais televisivas, em especial as narrativas seriadas, que servem entretenimento e oportunidades de acesso à informação e outras maneiras de enxergar o contexto social. Porém, é de conhecimento que essas produções seriadas exibem inesgotáveis possibilidades de representação da realidade, em que a ficção e o meio social estão interligados e, podem (re)produzir desigualdades entre grupos de minorias sociais, como por exemplo, a desigualdade de gênero nas representações televisivas.

Nesse sentido, lançada em 2018, a 11ª temporada da série *Doctor Who* ganhou mais enfoque nas redes sociais com a sua primeira protagonista mulher pois, em mais de 50 anos de exibição da série, o papel de protagonista havia sido interpretado somente por homens. Após esse anúncio, as diversas reações nas redes sociais nos causaram inquietações e o desejo de investigar como foi feita essa representação da protagonista, visto que essa mudança já indica o quanto as mulheres não estão atuando de maneira igualitária em *Doctor Who*. Com base nisso, efetuamos a construção da justificativa a partir dessas questões levantadas.

Descrevemos a seguir o processo de criação do estado da arte do pré-projeto de pesquisa para discente especial, pois, a partir disso, fizemos um breve mapeamento de produções bibliográficas sobre a série *Doctor Who*, realizadas no Brasil, o que nos permitiu identificar lacunas nesses trabalhos e ressaltar a importância do objeto de estudo desta pesquisa.

No processo de busca de literatura, foram filtradas apenas a inclusão de produções brasileiras, com o intuito de encontrar dissertações e teses que tivessem como campo de estudos a série *Doctor Who*. Para isso, foram feitas pesquisas nos sites dos Periódicos da CAPES<sup>1</sup>, Google Acadêmico<sup>2</sup> e SciELO<sup>3</sup>, em que as palavras escolhidas inicialmente para a busca nas plataformas foram apenas *Doctor Who*.

Nos Periódicos da CAPES surgiram 64.893 resultados e de modo a diminuir os resultados, uma nova busca com as mesmas palavras foi realizada, porém, colocadas entre aspas: “*Doctor Who*”; e, surgiram 31 trabalhos. Dentre esses 31, apenas dois se referiam à série, visto que, as duas palavras são corriqueiras. O primeiro resultado é a dissertação intitulada

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.periodicos.capes.gov.br/>. Acesso em 16 de jun. de 2019.

<sup>2</sup> Disponível em: <https://scholar.google.com.br/>. Acesso em 16 de jun. de 2019.

<sup>3</sup> Disponível em: <http://www.scielo.br/>. Acesso em 16 de jun. de 2019.

“Uma análise do universo ficcional de *Doctor Who* e de seus arquétipos centrais”, produzida por Felipe Contartesi, no ano de 2017, que faz uma análise dos principais arquétipos da série, como são utilizados e/ou construídos nas narrativas transmídias e sua importância na produção de sentido nas diversas plataformas midiáticas em que a série está inserida, construindo assim uma identidade própria e expandindo-se em outras mídias. O segundo achado, também uma dissertação, produzida por Eloy Vieira, com o título “O lugar do *fandom* no processo produtivo das indústrias culturais no contexto da cultura da convergência: os casos de ‘*Doctor Who* Brasil’ e ‘Universo *Who*’”, do ano de 2016. Esta, por sua vez, faz um estudo acerca da importância da cultura dos fãs no processo de produção da indústria cultural e cultura da convergência no ano de 2013, mais precisamente no mês de novembro, aniversário de 50 anos da série, quando houve um aumento significativo de participação da audiência nas divulgações do especial de aniversário na *internet*.

Também ressaltamos que foi encontrada, por outros meios<sup>4</sup>, a monografia de Victor Adriano Ramos, intitulada “A representação feminina em narrativas seriadas – análise da 9.<sup>a</sup> temporada de *Doctor Who*”, em que o autor investiga personagens femininas na série na sua nona temporada (2015), enquanto o papel *The Doctor* era interpretado por Peter Capaldi.

A investigação na plataforma SciELO<sup>5</sup> não obteve sucesso, pois ao inserir as palavras na caixa de busca, não houve resultados. No Google Acadêmico foi possível encontrar trabalhos sobre a série e, para compor a busca, foi utilizado “*Doctor Who*”, com o filtro de pesquisar páginas somente em português e, como resultado, encontramos aproximadamente 629 pesquisas relacionadas. Em consequência do grande número, na tentativa de reduzi-los, optamos por usar o acréscimo de uma palavra e o recurso das aspas: “Série *Doctor Who*”, com o mesmo filtro de somente páginas em português, chegando a aproximadamente 23 trabalhos. Foi possível encontrar algumas produções sobre sua narrativa seriada, com a temática de análise semiótica<sup>6</sup>, a complexidade narrativa da série em um episódio específico<sup>7</sup> e estudos a abordar sobre a cultura dos fãs<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> A monografia não se encontra no banco de dados da Universidade Federal de Sergipe e não conseguimos localizá-la em outros locais na *internet*, mas entramos em contato com o autor, que nos forneceu uma cópia da sua pesquisa.

<sup>5</sup> Disponível em: <http://www.scielo.br/>. Acesso em 16 de jun. de 2019.

<sup>6</sup> Disponível em:

[http://www.editorarealize.com.br/editora/anais/join/2019/TRABALHO\\_EV124\\_MD1\\_SA72\\_ID1837\\_22082019\\_112043.pdf](http://www.editorarealize.com.br/editora/anais/join/2019/TRABALHO_EV124_MD1_SA72_ID1837_22082019_112043.pdf). Acesso em 16 jun. 2019.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36921>. Acesso em 16 jun. 2019.

<sup>8</sup> Segue no link um dos trabalhos acadêmicos localizados acerca da cultura de fãs, da autora Thaís de Auxílio, administradora do site *Doctor Who Brasil*. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36933>. Acesso em 16 jun. 2019.

Após o levantamento, percebemos que existem poucos trabalhos sobre o universo de *Doctor Who* no Brasil e, é facilmente identificável que, a maior parte traz estudos sobre a cultura de fãs (o papel do fã na apropriação de conteúdo). É notório que essa temática cultural de fãs vem ganhando força ultimamente, principalmente no que diz respeito às narrativas transmídias, visto que, normalmente consomem o conteúdo relacionado à obra principal em diferentes plataformas e, *Doctor Who* possui essa característica transmídia bastante marcada.

Dentre as pesquisas nos bancos de dados, a partir dos trabalhos encontrados, percebemos que, no Brasil, existia uma lacuna em pesquisas sobre a série, especialmente a respeito da Doutora e sua representação como protagonista do seriado televisivo, visto que, o universo de *Doctor Who* é vasto e passível de outros assuntos para investigações, que não sejam majoritariamente produções em torno dos fãs. Dito isso, surgiu a necessidade de pesquisar sobre a representação e representatividade femininas na série e também na literatura científica, um assunto que é contemporâneo, urgente e diferente do abordado em pesquisas anteriores, em geral, sobre a série no Brasil. A escolha do tema<sup>9</sup> se deu pelo impacto da mudança no seriado, pois assim que anunciada a escalação da primeira mulher como intérprete do personagem “*The Doctor*”, houve inúmeras reações contrárias de uma pequena parcela dos fãs<sup>10</sup> mas que movimentou bastante as redes sociais, e a maioria dessas reações tinham como pressuposto a concepção que a mudança aconteceu para preencher cotas de inclusão e politizar o seriado.

Após perceber essa lacuna, nos debruçamos na organização dos capítulos da dissertação que estão na seguinte ordem: no capítulo 1, será trabalhado o referencial teórico que abrange os Estudos Culturais e os Estudos de Gênero; o capítulo 2 abordará as narrativas seriadas, bem como a contextualização do universo da série *Doctor Who*, em que são apresentadas informações sobre objetos, ferramentas e personagens principais na trama, a contextualização 11.ª temporada (2018) conduzida pela Doutora e a análise fílmica de quatro episódios, com base na narrativa seriada complexa que possivelmente indicam mensagens endereçadas ao público para a então mudança de gênero do personagem; no capítulo 3, realizaremos uma revisão integrativa acerca de estudos já realizados sobre a série, principalmente sobre a representação e representatividade femininas na literatura científica, uma análise fílmica do episódio *The Witchfinders* (2018), que retrata a caça às bruxas e lida com questões de gênero; e, por último, trataremos as considerações finais e as respectivas referências.

---

<sup>9</sup> Vale ressaltar que a escolha do tema também foi motivada pelo vínculo pessoal e afetivo da autora desta dissertação com o seriado, uma vez que, a acompanha desde a sua adolescência.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://screenrant.com/doctor-who-female-jodie-whittaker-casting-controversy/2/>. Acesso em 19 ago. 2021.

Dessa forma, analisamos a série britânica *Doctor Who/BBC*<sup>11</sup>, criada pela *British Broadcasting Corporation* (BBC) em 1963, por Sydney Newman, Cecil Edwin Webber e Donald Wilson, composta por uma narrativa complexa e marcante, além de ser a série de ficção científica mais antiga da história<sup>12</sup>, que acompanhou inúmeras mudanças sociais e tecnológicas ao longo dos seus 59 anos. Ela apresenta as viagens do Doutor (*The Doctor*), um alienígena, capaz de viajar no tempo e espaço com amigos, chamados de companheiros (*companions*), na maioria, personagens femininas, a bordo da sua nave extraterrestre. A produção é dividida em duas eras de atuação: a primeira, intitulada era clássica, de 1963 a 1989; e a segunda, um *reboot* da era clássica, em 2005, que perdura até os dias atuais, nomeada como era moderna (*New who*) e, vale ressaltar que, a série é transmitida no Brasil pelo serviço de *streaming Globoplay*. Além disso, o Doutor possui a capacidade de se regenerar<sup>13</sup> em outro corpo quando está próximo da morte, truque que permite a mudança de ator, sendo que, cada regeneração do personagem nos apresenta um novo Doutor, com personalidade, figurino e rosto completamente diferente do anterior, mas mantendo a sua essência, seus pensamentos e vivências.

Durante mais de meio século, todas as regenerações haviam sido realizadas em corpos masculinos, porém no ano de 2017, no período de divulgação do lançamento da 11.ª temporada, a emissora BBC anunciou a primeira mulher no papel de “*The Doctor*”. Esse fato gerou diversas reações no público e por consequência, revelou a importância de debater as representações e representatividades de gênero na série, pois ao atribuir a uma mulher o protagonismo, que no decorrer de toda a obra pertenceu ao homem, *Doctor Who/BBC* atua como um artefato cultural, em que oportuniza um espaço não tradicional de aprendizagem, bem como as demais pedagogias culturais. Tais pedagogias propiciam novas formas de apreensão de informações a partir de múltiplas histórias, experiências e formatos presentes nas manifestações artísticas, que (re)produzem discursos e imagens que são propagados pedagogicamente (ANDRADE; COSTA, 2017).

---

<sup>11</sup> Apesar das regras do novo acordo ortográfico da Língua Portuguesa, optamos por manter a grafia do nome do seriado, dos respectivos episódios e de eventuais obras audiovisuais citadas na dissertação com letras maiúsculas no início de todas as palavras, conforme é grafado no seu idioma original. Também esclarecemos que, nesse primeiro momento, na introdução, acrescentamos ao nome da série a sigla da emissora, para marcar possíveis buscas acerca do programa televisivo, por se tratar de palavras inespecíficas e abrangentes, isso é melhor explicado na revisão integrativa localizada no capítulo três. No entanto, para tornar a leitura mais fluida, optamos por retirar a sigla ao longo do trabalho.

<sup>12</sup> A série entrou para o Guinness Book por ser a mais longeva da história, iniciando em 1963. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/Series/noticia/2014/08/doctor-who-no-brasil-conversamos-com-os-atores-e-vimos-o-novo-episodio2.html>. Acesso em 11 maio 2021.

<sup>13</sup> Esse termo é o mais utilizado para falar sobre o processo de transformação do personagem, mas em outros momentos da série, assim como em pesquisas acadêmicas, entrevistas com atores e criadores e demais conteúdos da *internet* é utilizado a palavra encarnação e reencarnação, termos também utilizados nesta pesquisa.

A troca de gênero do protagonista movimentou a *web* e o canal oficial da série no *YouTube*, plataforma em que foi realizado o anúncio da primeira Doutora a frente do programa. Apesar de ser uma mudança já esperada, no que lhe concerne, essa transformação foi recebida com diversas reações nos mais variados ambientes virtuais (YODOVICH, 2020), em especial nos comentários abaixo deste vídeo anúncio, sendo a maioria predominantemente, negativos, em que se contesta a virilidade do papel do herói que será interpretado por uma mulher (EEKEN; HERMES, 2019). Essa mudança do personagem gerou uma grande repercussão por tratar de um programa muito conceituado no ambiente da ficção científica, gênero narrativo que se enquadra como *cult e nerd*, ambientes propícios para a autoafirmação masculina, dado que essa vertente narrativa da ficção científica lida com a Ciência, heroísmo e demais assuntos que tendem para a racionalidade e direcionamento para homens, auxiliando na manutenção de estereótipos já consolidados nestes campos.

A partir destas reflexões, um episódio em especial chamado *The Witchfinders* (2018), com temática relacionada à caça às bruxas, viabiliza a investigação pretendida acerca da representação da protagonista, pois a obra lida com as questões das mulheres na sociedade e os desafios enfrentados pela Doutora como sujeito feminino, em um espaço antes ocupado pelo indivíduo masculino. Em vista disso, buscamos responder ao longo deste trabalho aos seguintes questionamentos: como acontece a representação e a representatividade femininas, em especial, da Doutora na narrativa seriada de *Doctor Who* sob as perspectivas dos Estudos Culturais e de gênero?

A partir dessa problemática, esta investigação crítica tem o objetivo geral analisar a representação da mulher como protagonista na série *Doctor Who*, diante do contexto histórico contemporâneo. Para tal, utilizamos os seguintes objetivos específicos:

- Contextualizar a narrativa seriada televisiva, incluindo o universo de *Doctor Who*;
- Identificar possíveis mensagens endereçadas ao público, presentes no enredo da série, que indiquem a possibilidade da presença de uma protagonista feminina guiando as ações da trama;
- Realizar uma revisão integrativa sobre a representação e representatividades femininas na série;
- Analisar o episódio *The Witchfinders* (2018) para compreender como a série aborda a mulher como personagem principal.

Ainda no que diz respeito à transformação na atuação, as mulheres em *Doctor Who/BBC* normalmente recebiam papéis coadjuvantes, mas em alguns episódios anteriores, especificamente na 8ª (2014), 9ª (2015) e 10ª temporada (2017), existem indícios que essa tradição em algum momento seria quebrada, através de acontecimentos, diálogos e referências que, possivelmente, indicassem ser mensagens endereçadas ao público, como uma forma de preparação para esta ruptura.

Fruir a série *Doctor Who/BBC* nos faz pensar de imediato que se trata de um produto cultural que realiza seu próprio método de se comunicar com a sua audiência, um sistema narrativo que a todo momento se autorreferencia e, para entender determinadas situações na trama, é necessário voltar em algumas informações dadas anteriormente em episódios anteriores. A partir dessa concepção é possível interpretar como o seriado<sup>14</sup> interage com a sua audiência, quais as mensagens que estão presentes no seu texto televisivo e o que possivelmente elas significam.

Em síntese, o objetivo dessas produções é vender um produto, um significado, um código, um argumento através da criação de sentidos. Sob este viés é interessante nos questionarmos o que a série em questão, possivelmente, intenciona comunicar ao interpelar a mudança de gênero na principal personagem?

Assim, emerge outra questão central para dialogar com as problemáticas propostas. Desse modo, trazemos para a pesquisa questões girando em torno das problemáticas dos Estudos de Gênero de modo que possamos fazer a relação da mudança do personagem interpretado por homens e posteriormente por uma mulher. O aporte teórico dos Estudos de Gênero é utilizado na pesquisa para nortear discussões acerca das concepções sobre as relações entre homens e mulheres, numa tentativa de identificar e analisar padrões desiguais de como são construídas as relações sociais entre os dois, em seus diversos contextos, especialmente no âmbito social geral, científico e audiovisual.

Contextualizamos que o gênero foi construído, cultural e historicamente, sob a égide estruturalista do binômio homem/mulher, pautado sob os signos da genitália. A partir destas distinções biológicas foram se organizando outros binômios culturais ligados ao gênero: feminilidades/masculinidades, forte/fraco, delicado/viril, entre outras. Os corpos que ficavam à margem dessas classificações estruturalistas (homem/mulher) produziam uma espécie de “ambivalência”, por não ser possível ter certeza do seu enquadramento. Eram corpos estranhos,

---

<sup>14</sup> Apesar de possuir significados diferentes, utilizaremos série e seriado para nos referirmos à *Doctor Who*, visto que sua narrativa se encaixa em ambos os significados, por ser um programa com narrativa seriada híbrida, conforme é explicado no capítulo dois.

anormais, abjetos.

No entanto, os Estudos de Gênero foram ampliados para uma episteme pós-estruturalista. Para o pós-estruturalismo não há divisão natural nem social de sexo ou de gênero capaz de determinar e fixar o significado de um signo de diferença tal como o são o pênis e a vagina, ambos podem desencadear significações diversas (LOURO, 1997). O pós-estruturalismo liberta os corpos de amarras epistêmicas e metafísicas para que os sentidos de gênero não fiquem presos a uma matriz antecipatória que não deixe emergir outros significados. É um constante desafio emancipar o gênero de ontologias que os condenam a matrizes de demarcação e governo (LOURO, 1997).

Além de trabalhar com gênero, também emerge a ideia de refletir essa transição do personagem a partir das lentes dos Estudos Culturais, uma vez que, como produto audiovisual, *Doctor Who*/BBC traz elementos culturais e identitários que refletem representações e representatividades femininas. As representações de grupos sociais minorizados transmitidas através de imagens e sons são propagadas culturalmente e possibilitam uma nova forma de apreensão sobre o mundo, entretendo e ensinando sobre os modos de vida. O campo dos Estudos Culturais e os Estudos de Gênero, na vertente pós-estruturalista, têm se revelado uma ferramenta teórica potente para compreender as possibilidades educativas dos diversos artefatos culturais, como o audiovisual, por exemplo. As pedagogias culturais decorrentes de produções audiovisuais podem estimular o pensamento crítico do público sobre as relações entre cultura e sociedade. A produção audiovisual tem apresentado novas maneiras de contar histórias, seja através de plataformas de *streaming*, televisão, *videocasts/podcasts*, cinema, etc., que ensinam e auxiliam em novas percepções de mundo por intermédio da arte.

Os seriados televisivos vêm se consolidando fortemente na geração atual e consequentemente na geração futura, como uma nova forma de consumo audiovisual, pois são produções contemporâneas que ultrapassam a fronteira do entretenimento. Uma vez que, sua narrativa se transforma e se adapta a diversos públicos, considerada como novas formas de transmissão de conteúdo, além de ser um reflexo social que apresenta temas atuais, em que retratam parte da sociedade e atribuem significados a pessoas e grupos sociais a partir do que se conhece sobre tais grupos e pelo que os próprios programas televisivos (re)produzem. Ademais, possui grande capacidade de causar identificação através de suas imagens, inspirar pessoas e formar opiniões.

Percebendo as possibilidades e relevância das representações televisivas, fazemos um adendo aos principais temas vinculados na narrativa seriada de *Doctor Who*/BBC, que nos

apresenta a possibilidade de futuros alternativos para a humanidade na constante relação entre ciência e tecnologia, nos mostrando avanços já existentes através do seu principal gênero narrativo, a ficção científica. Segundo Alice Fátima Martins (2013), a ficção científica permite o encontro entre coisas reais e não reais, racionais e não racionais, em que propaga o conhecimento científico da época na qual a sua obra está sendo reproduzida e, além disso, entende que as produções culturais de ficção científica são uma forma de re(a)presentação da sociedade, uma vez que reproduz pensamentos e concepções sociais existentes, mas também apresentam novas formas de convívio, grupos sociais etc.

Dito isso, a pesquisa se torna relevante, pois a televisão detém grande influência educativa na sociedade e poder para beneficiar ou desfavorecer causas, ou mesmo, grupos sociais. As produções de ficção científica ainda se caracterizam como um produto com grande tendência para a audiência masculina, visto que, por muito tempo, as mulheres foram desfavorecidas nas personagens interpretadas, em que há inúmeros julgamentos e estereótipos, uma série de padrões estéticos e comportamentais impostos, além de serem construídas como “mocinhas” vulneráveis e/ou sensuais. Personagens que, de certa forma, foram prejudicadas nas tramas em benefício dos heróis masculinos.

Tendo isso em vista, trabalhar a representação feminina em *Doctor Who*/BBC é uma forma de investigar como é feita a construção da identidade feminina nas produções audiovisuais que cada vez mais vem ganhando visibilidade. O que permite refletir se as suas representações apontam representatividades, outras possibilidades de atuação, assim como de exercer um papel de relevância como referência para que outras mulheres ocupem os demais espaços na sociedade, como o campo da Ciência, o protagonismo audiovisual e posições de liderança no geral, ou se tais representações apenas reproduzem estereótipos, além desta pesquisa contribuir para os estudos de mulheres na área das Ciências Humanas, especificamente nos produtos culturais televisivos.

Para o desenvolvimento deste trabalho, com base no próprio campo dos Estudos Culturais, realizamos uma bricolagem, conceito caracterizado como um conjunto de diversos métodos de pesquisa para chegar a um resultado, sem precisar, necessariamente, seguir uma metodologia rígida. Tal conceito possibilita que o/a pesquisador/a escolha como guiar a sua própria análise, a partir de uma base, que está ligada à interpretação de relações de poder e discursos no contexto social. Com base nisso, recorreremos à postura metodológica da bricolagem, como uma perspectiva qualitativa, exploratória, descritiva e também se enquadra

em uma pesquisa de cunho documental, com o uso de estudo de caso e da revisão integrativa, conforme ressalta Arilda Godoy (1995, p. 21-22):

a palavra ‘documentos’, neste caso, deve ser entendida de uma forma ampla, incluindo os materiais escritos (como, por exemplo, jornais, revistas, diários, obras literárias, científicas e técnicas, cartas, memorandos, relatórios), as estatísticas (que produzem um registro ordenado e regular de vários aspectos da vida de determinada sociedade) e os elementos iconográficos (como, por exemplo, sinais, grafismos, imagens, fotografias, filmes).

A autora também enfatiza que a pesquisa documental é utilizada para investigar mudanças de comportamentos em determinados períodos longos, de modo a identificar fenômenos.

O estudo de caso tem se tornado a estratégia preferida quando os pesquisadores procuram responder às questões ‘como’ e ‘por quê’ certos fenômenos ocorrem, quando há pouca possibilidade de controle sobre os eventos estudados e quando o foco de interesse é sobre fenômenos atuais, que só poderão ser analisados dentro de algum contexto de vida real (GODOY, 1995, p. 25).

Em consonância com Godoy (1995), o fato de analisar fenômenos recentes e a necessidade de contextualizar a realidade social, uma das perspectivas adotadas para a análise dos episódios elencados é o da análise fílmica, a partir da perspectiva de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2002). Segundo eles, a análise fílmica consiste em decompor um filme, transformando-o primeiramente em um texto fílmico, em que apresenta e analisa os elementos que constroem o produto final de um filme, além de perceber que “analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 23), onde, o/a autor/a da análise possui autonomia na escolha dos métodos elencados para a investigação, exercendo a sua subjetividade. Dessa forma, os produtos culturais audiovisuais não são soltos, isolados no tempo, eles são situados no que compete ao tempo e ao espaço, ou seja, no contexto social em que é retratado (passado/futuro) e o contexto da época e espaço geográfico produzido (presente).

A bricolagem nos possibilitou utilizar três etapas metodológicas distintas para a investigação desta pesquisa. A primeira, uma investigação da complexidade narrativa seriada de *Doctor Who*/BBC a partir da análise fílmica, pautada na descrição de personagens e dos acontecimentos na narrativa contada, com a intenção de localizar mensagens endereçadas ao público em quatro episódios de temporadas distintas, na 8ª (2014), 9ª (2015) e 10ª temporada (2017). Um adendo, pois apenas na 8ª temporada são selecionados dois episódios a serem

analisados e nas demais, somente um. A segunda, em que a bricolagem nos fez buscar mais informações na literatura científica através da revisão integrativa sobre representações e representatividades femininas na série *Doctor Who/BBC*, com o intuito de tomar conhecimento sobre o que já foi produzido acerca da proposta desta pesquisa. A terceira etapa é composta também pela análise fílmica, mas de forma mais aprofundada em um único episódio da 11ª temporada (2018), combinada com o uso da perspectiva de gênero e do contexto histórico acerca da caça às bruxas e das mulheres na ciência. Dessa forma, contabilizando ao todo, são cinco episódios a serem analisados.

A utilização da análise fílmica nesta dissertação parte das perspectivas de Vanoye e Goliot-Lété (2002) em que são apresentadas diferentes formas de análise, confluentes entre si, tendo como ideia principal o pensamento de que a análise fílmica, assim como a própria bricolagem nos Estudos Culturais, permite que o/a pesquisador/a realize um estudo de forma mais subjetiva, um processo interpretativo, que possui como finalidade chegar ao entendimento por alguns caminhos distintos, o que difere de usar um método fechado de investigação. Pois, trata-se de uma perspectiva metodológica que permite exercitar a subjetividade e viabiliza uma flexibilidade para construir sua própria análise, as técnicas podem ser utilizadas em conjunto ou separadamente, considerando a sua forma (linguagem cinematográfica) e o seu conteúdo (história, roteiro). Este estudo utiliza principalmente a interpretação dos diálogos, imagens, sons, paleta de cores, planos, ângulos e movimentações de câmeras, bem como o conteúdo, ou seja, o tema da obra e dos episódios em questão.

O campo empírico da pesquisa é a própria série e a partir dela é realizado um estudo de caso. Porém, como a série tem uma vida muito extensa, partindo do pressuposto de 26 temporadas na série clássica e mais 13 temporadas desde 2005, na considerada *Nova era* de *Doctor Who/BBC*, o estudo se limita a descrever e discutir brevemente acontecimentos e/ou diálogos presentes em apenas alguns episódios da 8ª (2014), 9ª (2015) e 10ª temporada (2017), de modo a construir uma narrativa que faça sentido e mostre como a série transmitiu mensagens endereçadas para a preparação do público para a possível inserção da primeira protagonista feminina. Assim, analisamos brevemente tais acontecimentos, fazendo uma relação com a produção de sentido em quatro episódios, são eles: *Dark Water* (2014) e *Death in Heaven* (2014) na 8ª temporada, *Hell Bent* (2015), 9ª temporada, *The Doctor Falls* (2017), da 10ª temporada.

Em contrapartida, o episódio chamado *The Witchfinders* (2018), da 11ª temporada, é considerado como o clímax da pesquisa, analisado separadamente e com maior

aprofundamento, considerando a análise da sua forma fílmica e o seu conteúdo, tanto a linguagem audiovisual (enquadramentos, paleta de cores, planos etc.), como também diálogos e a história presente neste episódio. Inicialmente, neste episódio, é contado um fato histórico da caça às bruxas, mas que dialoga perfeitamente com a presença do “Doutor mulher”, porque é nele que a série lida com a então, mudança de gênero e o poder nas mãos de mulheres da época retratada, além das dificuldades que elas enfrentam por apenas serem do gênero feminino.

Por fim, acreditamos que a partir do referencial teórico, da revisão integrativa e da análise fílmica dos episódios possamos responder às nossas indagações iniciais.

## 1. ESTUDOS CULTURAIS E ESTUDOS DE GÊNERO

A ideia de trabalhar Estudos Culturais e Estudos de Gênero surge como uma proposta de analisar as pedagogias culturais sobre a representação e a representatividade femininas em *Doctor Who*, produção seriada televisiva.

Partindo do pressuposto de que os artefatos culturais (re)produzem conhecimentos e modos de ser de maneira pedagógica e cultural (ANDRADE; COSTA, 2017), numa espécie de agrupamento de modos e intenções presentes nas mais distintas manifestações artísticas, isso possibilita o aprendizado e o contato próximo de inúmeros assuntos, sejam eles passíveis de debate em nível educacional, bem como a respeito de modos subjetivos de enxergar e compreender a sociedade.

Nesse sentido, seriados televisivos, como artefatos culturais pedagógicos, ao serem assistidos possibilitam a formação social do público. Como exemplo, uma parcela da audiência feminina de uma determinada produção televisiva que nunca teve a oportunidade de conviver com mulheres em posições de liderança, por meio da obra televisiva passa a ter referências, amplia sua visão e alcança novas formas de perceber o mundo.

A televisão é uma das formas de interações sociais que influenciam nas relações das pessoas e, de forma direta ou indireta veicula discursos que podem influenciar nos comportamentos da audiência. Com base nessa referência televisiva, o público pode moldar suas personalidades, comportamentos e pensamentos conforme o que é (re)produzido e reiterado pela sociedade. No entanto, observamos resistência e posicionamentos divergentes, pois a audiência não é passiva e é capaz de reagir a informações que fazem ou não sentido para si.

Além disso, podemos observar como o corpo social é organizado e quais são os diversos grupos e categorias sociais existentes que estão sendo representados ou sub-representados. E, da mesma forma, é possível visualizar quais os grupos que são mais representados ou mesmo privilegiados nas suas representações e quais não o são.

Ao analisarmos um programa televisivo, marcado pelo protagonismo masculino por mais de meio século, e que traz a sua primeira protagonista feminina após esse período, surge a possibilidade de perceber grupos de gênero, como um coletivo que historicamente foi sub-representado no meio audiovisual.

## 1.1. CONTEXTUALIZAÇÃO DO CAMPO HISTÓRICO E CONCEITUAL

Os Estudos Culturais possibilitam um olhar específico para os produtos culturais e a sociedade e os meios de comunicação podem ser objetos de análise sob esta perspectiva. O campo de estudos possibilita trabalhar com diferentes áreas de conhecimento, permitindo um olhar abrangente acerca dos meios de produções culturais distintas e suas respectivas práticas. Assim, o campo se intersecciona com as demais áreas sociais de conhecimentos que auxiliam em investigações sobre relações de poder, identidades, significações e subjetividades.

A perspectiva dos Estudos Culturais nos auxilia a compreender as representações e representatividades femininas contemporâneas na narrativa seriada de *Doctor Who*, a partir da ideia de que produções televisivas, bem como quaisquer produções culturais, são passíveis de atuar como formas de (re)produção e formação de conhecimentos em distintas esferas. *Doctor Who* é uma produção cultural que fornece amplos campos sociais sujeitos a produzir conhecimentos, no entanto, para a análise desta dissertação se sobressaem as temáticas sobre identidades culturais e de gênero, assuntos usuais que integram investigações no campo dos Estudos Culturais.

A partir das conexões entre educação e cultura, as pedagogias culturais tratam de uma espécie de “dispositivo pedagógico da mídia”, como salienta Rosa Maria Bueno Fischer (2002, p. 155):

significa tratar de um processo concreto de comunicação (de produção, veiculação e recepção de produtos midiáticos), em que a análise contempla não só questões de linguagem, de estratégias de construção de produtos culturais (no caso aqui referido, de programas televisivos), apoiada em teorias mais diretamente dirigidas à compreensão dos processos de comunicação e informação, mas sobretudo questões que se relacionam ao poder e a formas de subjetivação.

As pedagogias culturais contribuem para os campos teóricos contemporâneos, ao lidar com a arte, cidadania, cultura, entre outros temas que causam efeitos na vida das pessoas através de uma educação informal e política veiculada nas produções midiáticas culturais, especialmente os produtos audiovisuais.

Por cultura (CANCLINI, 1997), compreendemos toda e qualquer produção humana, associada às artes, hábitos, costumes, crenças, conhecimentos de um povo, etc. E a partir dela, é possível analisar a sociedade, no que tange às relações pessoais e sociais, elementos presentes em distintas produções artístico-culturais. Além disso, outro aspecto bastante mencionado nesta

dissertação corresponde ao atravessamento das tecnologias e as produções culturais. Nesse sentido, Stuart Hall (1997) chama essa junção entre tecnologia e cultura de centralidade da cultura e, em simultâneo, também a define como uma revolução cultural, pois tem havido transformações culturais e globais que alteram a vida cotidiana dos sujeitos locais pela circulação de informações por meio da tecnologia.

Os estudos culturais têm seus primeiros textos escritos por volta de 1950 e ganham força em 1960, na Inglaterra, na Universidade de Birmingham, onde se iniciavam as atividades no *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), conhecido como a Escola dos Estudos Culturais. Nomes como Raymond Williams, Edward Palmer Thompson e Richard Hoggart se destacam no início desse campo teórico, que buscavam discutir a dicotomia entre culturas, do que se entendia como popular e erudito<sup>15</sup> na comunicação de massa. Após o fechamento da escola, o campo dos Estudos Culturais se disseminou e ganhou adaptações, a exemplo da vertente de autores latino americanos, como Jesús Martín-Barbero e Nestor Garcia Canclini, nomes bastante influentes neste cenário (ESCOSTEGUY, 2010). O campo de estudos enxerga a cultura como um espaço em que circulam relações de poder e disputas simbólicas, dialoga com a semiótica, os estudos de símbolos e significações na área de humanidades, História, Antropologia, Filosofia, Comunicação, entre outros campos do saber.

Em sua obra “Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana”, Ana Carolina Damboriarena Escosteguy (2010) defende que os estudos culturais permitem reflexões sobre a importância dos meios de comunicação na sociedade, como um veículo de formação de opiniões e identidades. Nessa direção, Hall (2006) aponta para o hibridismo cultural e a noção da identidade do ser humano em três etapas: o sujeito do iluminismo, centrado em si mesmo; o sujeito sociológico, inclinado à interação com outros indivíduos, e o sujeito pós-moderno, o qual detém uma identidade variável. Diante disso, o autor compreende os símbolos e as representações oriundas do hibridismo cultural como elementos de construções identitárias, bem como, as práticas imagéticas contemporâneas, o cinema e a televisão. Segundo Hall (2006, p. 11-12),

---

<sup>15</sup> O embate entre cultura popular e erudita nas primeiras investigações do campo dos Estudos Culturais, acontecia pôr a cultura erudita ser considerada superior a popular, visto haver uma competição de classes sociais, a burguesa e a proletária, conforme afirma Jenny Campos (2016), com base em autores renomados desse campo teórico dos Estudos Culturais, Stuart Hall, Richard Hoggart, Chris Barker, Raymond Williams, entre outros. Ainda de acordo com a autora, podemos interpretar que a cultura erudita é/era caracterizada por possuir estudos críticos e não se destinava ao público geral, eram grupos específicos (elitistas), com algum grau de instrução profissional e/ou acadêmica que reproduz(ia) estereótipos, discriminações e opressões.

[...] o fato de que projetamos a ‘nós próprios’ nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os ‘parte de nós’, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural[...].

O conceito de sujeito pós-moderno de Hall considera o indivíduo com identidade fragmentada e não permanente, pois se adapta a diversas culturas, situações, grupos sociais, não possuindo uma identidade única, mas sendo composto por uma pluralidade identitária, capaz de utilizar máscaras sociais adaptáveis em diferentes âmbitos da vida. A pós-modernidade é o contexto social que vivemos atualmente, em que somos bombardeados por uma fragmentação de ideias antes consolidadas. Dito isso, no que se refere a este trabalho, contextualizamos como as mulheres eram (e ainda são, frequentemente) representadas pelo ideal construído socialmente do que é ser mulher, com menos visibilidade, silenciadas, alvos de discriminações, propensas a seguir regras de comportamentos, vestes, entre outras ações e estereótipos. No entanto, também abordamos como estas questões foram e estão sendo modificadas, questionadas, resistindo e construindo novas narrativas às construções histórico-sociais decorrentes da cultura patriarcal. Estas marcas não são facilmente dissolvidas, mas são atualmente fragmentadas, possibilitando seu questionamento e resignificação.

Para discutir acerca das subjetividades e das diferenças entre os sujeitos sociais elencadas por Hall (2006), utilizamos dois capítulos da obra “Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras”, de Cohen e colaboradores/as (2000): “Monstros, ciborgues e clones: os fantasmas da Pedagogia Crítica” de autoria de Tomaz Tadeu da Silva (2000) e “A cultura dos monstros: sete teses” por Jeffrey Jerome Cohen (2000), em que são apresentadas essas relações a partir do conceito de fronteiras.

A noção de fronteiras aparece nos escritos de Silva (2000) ao tecer críticas à “pedagogia crítica”, a qual é centrada na ideia do sujeito unificado. O autor apresenta as concepções do sujeito cartesiano, quando se acreditava que o homem era soberano, racional e consciente das suas ações e pensamentos. No entanto, a partir dos estudos psicanalíticos, ele afirma que essa soberania é contestada pela teoria pós-estruturalista e as perspectivas pós-modernas, visto que, o ser humano não deve ser dissociado da história e das suas subjetividades. Além disso, o autor, a partir do diálogo com Deleuze e Donna Haraway, chega ao contexto entre máquina e ser humano, aspectos que criam fronteiras entre a subjetividade humana e o que pode ser entendido como verdadeiro ou artificial, fronteiras que nem sempre são facilmente apreendidas.

Apesar de complexas, com base em Cohen (2000), interpretamos que as fronteiras atuam como uma espécie de limite e em simultâneo, um elo entre um e demais indivíduos, diferente

do individualismo que o autor critica, em relações pautadas entre um limite do eu “ou” do outro. Pois, viver em sociedade implica lidar com diferenças, sejam elas de mentalidades, classes, etnias e, pensar e agir isoladamente resulta em desigualdades sociais.

Silva (2000) faz alusão às práticas de desconstrução dos discursos de verdade, visões de mundos unificados, alteridade, informações localizadas no subconsciente e a valoração da subjetividade atravessadas de modo cultural, situadas na vertente pós-estruturalista. Para o autor,

no fundo, a questão da subjetividade diz respeito, sobretudo, ao cruzamento de fronteiras: entre o humano e o não humano, entre cultura e natureza, entre diferentes tipos de subjetividade[...] A ‘existência’ dos monstros é a demonstração de que a subjetividade não é, nunca, aquele lugar seguro e estável que a ‘teoria do sujeito’ nos levou a crer. As ‘pegadas’ do monstro não são a prova de que o monstro existe, mas de que o ‘sujeito’ não existe (SILVA, 2000, p. 19).

Além disso, os escritos de Cohen e colaboradores/as (2000) nos fornecem informações para pensar conjuntamente acerca destas subjetividades. Apesar de conter alguns pressupostos para compreender a cultura dos monstros, nos atentamos ao seu contexto geral, em que se trata de uma análise de caráter fantasiosa e que, paradoxalmente, se refere à dificuldade de compreender o outro. Uma vez que, a partir das diferenças de cada um, cada ponto de vista subjetivo pode mudar e causar uma espécie de deturpação no funcionamento de alguns comportamentos, pensamentos e a utilização de máscaras sociais (os diversos “eus”, personagens sociais).

Podemos nomear a nossa realidade a partir de discursos, linguagens, convívio, conversas no geral, além dos diversos estímulos de produtos culturais e, automaticamente, tais estímulos contribuem para construirmos nossas identidades e noções de realidades através dessas interações. No entanto, essas construções sociais acerca da realidade, grupos sociais e identidades, não é um processo neutro, a própria cultura define o que é aceitável e o não permitido. Tomamos como exemplo as construções naturalizadas ao longo do tempo sobre corpo, sexo, gênero, em que são veiculados pela cultura e instâncias de poder, discursos que regulam corpos, diferenças sociais com base no sexo e esses discursos são reiterados constantemente pela repetição de dicotomias (sexo x sexualidade, macho x fêmea), que mantêm as ideias do que seriam posições para corpos masculinos e femininos e quais as características para identificar esses corpos. Como reforça Fischer (2002, p. 160) sobre “[...] à quase impossibilidade de, nos espaços da mídia, deixar de se falar em corpo e sexualidade.”

O gênero é visto como uma ação, um processo cultural e não algo construído naturalmente, porque a todo momento ele está sendo reafirmado, principalmente nos discursos e performances em manifestações artísticas, em que são perpassados conhecimentos de gênero através de técnicas, práticas e linguagens (LAURETIS, 1994). Posto isso, podemos interpretar o gênero como algo em constante movimento, fluído, assim como as identidades, em que existe uma dinamicidade entre o indivíduo, seu contexto histórico e social, um conjunto de fatores no seu entendimento, dentre eles o discurso científico, as imagens, os distintos tipos de poderes – familiar, estatal, escolar, acadêmico, etc.

Compreender o outro significa que estamos tentando nos compreender também, pois o que existe de diferente no outro também ecoa em nós, existe a possibilidade de mudar a si mesmo, mas não modificar o outro, quando existe a tentativa de impor o seu ponto de vista como uma verdade sob outra pessoa ou grupos sociais, há uma espécie de culpabilização, julgamentos de comportamentos e de atitudes. Nessas questões de julgamentos, ao nos esforçar para perceber o que nos incomoda, estamos expressando nosso ponto de vista a partir do que conhecemos, crenças, modos de pensar e viver e julgá-los a partir do que se conhece e do desconhecido.

A diversidade está cada vez mais presente, pois distintas são as culturas, os modos de vida e os movimentos sociais que nos interpelam por consequência da globalização, que auxiliam nessa desconstrução de identidades e interações sociais consolidadas tradicionalmente por meio da relação face a face, tradições orais e o convívio em comunidades físicas (presenciais). Essa reestruturação de tradições, identidades e múltiplas culturas facilitam novas formas de se relacionar com o seu mundo e com o dos outros.

A partir desse atravessamento de informações é possível exercitar trocas e experiências variadas nos ambientes físicos e virtuais, trocas que auxiliam no estranhamento dos seus modos de vida, dicotomias sociais, que geram reflexões, logo, as relações sociais se conceituam de uma forma diferente e ativa atualmente. Inclusive, não é leviano pensar que frequentemente nos questionamos após sermos afetados por alguma produção artística qual o nosso propósito, qual profissão seguir e inúmeras perguntas que constantemente pousam na nossa mente. A globalização permite esse questionamento de quem somos, como vivemos, o que queremos ser.

Para Néstor García Canclini (1997), as transformações culturais ultrapassam a evolução dos meios de comunicação, ao considerar o crescimento urbano, pois a vida na cidade estimulou a hibridização da cultura, a qual é perpassada por meios audiovisuais. O autor também enfatiza que a evolução política e a formação de movimentos sociais de grupos específicos, como

exemplo, os grupos feministas, de trabalhadores rurais, étnicos e entre outros, que lutam por direitos, igualdade, reparação histórica e garantia de uma qualidade de vida melhor, são enfraquecidos temporalmente pelas estruturas comuns de comunicação local e tradicional.

Dessa forma, Canclini (1997) sugere que as questões desses grupos sejam utilizadas nos meios eletrônicos massivos de comunicação, pois as mensagens transmitidas atingem mais pessoas do que os espaços locais, mensagens com eficiência veiculadas em espaços públicos reconstituídos pela cultura midiática, uma vez que a informação, literalmente, entra no interior das casas através dos aparelhos e segue constituindo uma identidade coletiva, novas formas de interações comunicacionais fora das convencionais.

Posto isso, tendo como objeto de estudo o protagonismo feminino em uma produção cultural popular longeva, é possível analisar as manifestações culturais presentes neste programa televisivo, enquanto produção artística contemporânea que, como os Estudos Culturais nos auxilia, se constitui como um novo espaço pedagógico. Dado que, no seriado são percebidos e veiculados modos de ser, relações de poder, de gênero e diferentes identidades, características que oportunizam problematizações de narrativas naturalizadas que são (re)produzidas em *Doctor Who*.

A respeito dessas manifestações culturais na televisão, podemos nos guiar pelas contribuições de Fischer (2002, p. 160), que na sua obra trata

[...] da necessidade de ampliar nossa compreensão sobre as formas concretas com que somos diariamente informados, os modos como nossas emoções são mobilizadas, as estratégias de construção de sentidos na TV, sobre a sociedade mais ampla, a vida social e política deste país, comportamentos e valores, sentimentos e prazeres. O ato de olhar criteriosamente a TV remete a um trabalho possível (e necessário) em relação a ultrapassar as chamadas evidências, a ir além do que nos é dado ver de imediato. Significa também assumir que sempre olhamos de algum lugar, a partir de um ponto de vista intuído, exercitado ou aprendido.

A partir desses argumentos, entendemos que os Estudos Culturais nos fornecem subsídios para realizar uma análise qualitativa acerca das possíveis subjetividades expressas no seriado e a possibilidade de questionar o consumo das produções culturais. Em *Doctor Who*, a presença de uma protagonista feminina comunica mensagens ao público e auxilia nesse processo de construção de sentido social, através dos seus discursos, da sua imagem e representatividade. Segundo o Dicionário Online de Priberam<sup>16</sup>, representatividade é o ato de

---

<sup>16</sup> Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/representatividade>. Acesso em 10 jul. de 2022.

representar os interesses de determinados grupos e classes sociais. A representatividade é um elemento importante para ajudar a construir essas subjetividades/identidades individuais e coletivas, além de envolver tomada de decisões, lidar com poder e manifestar direitos, lutas e interesses desses determinados grupos sociais que não costumam ser representados com tanta visibilidade.

A representação da Doutora começa a dar um norte para outras mulheres, como uma imagem de força, na representatividade feminina na cultura pop, nas produções de ficção científica, sem se ater a clichês de representações secundárias e em algum grau de inferioridade, sua representação também serve para possibilitar que as mulheres atuem como heroínas, que detém de poder intelectual, além de exercer visibilidade, ampliar vozes e igualdade do feminino nas produções televisivas.

Então, com o intuito de criar uma linha de raciocínio sobre o espaço das mulheres, discutimos breve e historicamente sobre os lugares que as mulheres ocuparam e ocupam na sociedade, para entender o que essa protagonista feminina na série representa tanto no contexto social atual e passado, quanto no âmbito artístico. Além disso, Fischer (2002) também orienta a buscarmos desconstruir os produtos televisivos e produções inseridas na cultura popular, que sejam desconstruídos por estudantes ou educadores, para praticar a capacidade pedagógica de tais produções, pois evidenciam problemáticas em torno da cultura, indivíduo e sociedade.

Trabalhar com representação e representatividade femininas implica considerar a luta das mulheres contra as desigualdades de gênero, obtenção dos seus direitos e reconhecimento social. Entendemos que as representações televisivas abrem lacunas para refletirmos não apenas sobre a luta feminista, como também as informações trazidas ao público (que perpetuam estereótipos e relações de poder assimétricas), dialogar sobre representações atuais e anteriores e, questionar se espaços atuais de visibilidade feminina são realmente relevantes, ou apenas atendem ao mercado de consumo. Uma vez que consideramos “a hipótese de que a TV[...] tem uma participação decisiva na formação das pessoas – mais enfaticamente, na própria constituição do sujeito contemporâneo” (FISCHER, 2002, p. 153-154).

Sobre gênero, partindo do pressuposto que é um conjunto de elementos que envolvem discursos, práticas e técnicas para identificar e atribuir significados sobre o que é de homem e de mulher, Teresa de Lauretis (1994) argumenta que esses mecanismos constroem corpos generificados através de tecnologias de gênero, dispositivos como a *internet*, cinema, televisão, rádio, entre outros, em que há um processo de reiteração de distinções do que supostamente são

masculino e feminino, posições/ocupações sociais preenchidas em razão do gênero, ações incorporadas nos diferentes modos de subjetivação.

O conceito de gênero vem sendo formulado por diversas autoras, como a já citada Teresa de Lauretis (1994), que o define como uma tecnologia de gênero que, em suma, pode ser entendida como conhecimento adquirido, discursos, comportamentos, que influenciam nas definições sociais pautadas na dualidade do que é homem e o que é de mulher socialmente, sendo essas construções perpassadas por tecnologias (conhecimentos e dispositivos). A ideia em torno do termo tecnologia de gênero, utilizada pela autora, pode acontecer em distintos espaços em que há múltiplas possibilidades de entender os discursos de gênero, como exemplos do cotidiano, no viver socialmente, seja em ambiente familiar, comunidade, escolas, grupos de amigos e essencialmente pela mídia.

Historicamente as mulheres ocupam espaços sociais subalternizados e, não diferente disso, as representações femininas no meio audiovisual são reflexos de construções temporais, em que, durante muito tempo, presenciamos posições femininas desiguais, por uma perspectiva dual e biológica, tendo representações sobretudo com a intenção de agradar ao público masculino. Em vista destas diferenças, a autora traz o contexto de que o gênero é pensado com base numa perspectiva foucaultiana, em que defende não haver como negar as diferenças existentes entre homens e mulheres, mas não devem ser estes os motivos para definir os espaços sociais que cada um deveria ocupar com base no gênero (LAURETIS, 1994).

A autora considera limitante discutir feminismo com base nas diferenças biológicas, vista como “[...] uma deficiência do pensamento feminista” (LAURETIS, 1994, p. 206). Além disso, uma das limitações que surgem com esta ação é a própria diferenciação da mulher comparada ao homem e não das diversas diferenças entre as próprias mulheres enquanto grupo, visto que há diversos marcadores sociais que fomentam desigualdades, como raça/etnia, classes socioeconômicas, idade, identidades de gênero e sexuais.

Lauretis (1994, p. 208) argumenta que fazer a distinção pautada no sexo biológico é aprisionante:

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.

Corroborando com a autora, Guacira Louro (1997) também problematiza a dualidade entre os sexos biológicos, ao investigar essa problemática não apenas na sociedade, bem como nas formas de representações culturais que engendram relações desiguais de poder. Dialogando com Hall (2006), ela afirma que o gênero, assim como a identidade, não é concreto e, sofre alterações constantes, quando diz que:

sujeitos masculinos ou femininos podem ser heterossexuais, homossexuais, bissexuais (e, ao mesmo tempo, eles também podem ser negros, brancos, ou índios, ricos ou pobres etc.). O que importa aqui considerar é que – tanto na dinâmica do gênero como na dinâmica da sexualidade – as identidades são sempre *construídas*, elas não são dadas ou acabadas num determinado momento (LOURO, 1997, p.27).

Com o intuito de entender um pouco mais sobre a história das mulheres, apesar da sua obra focar na mulher europeia, especificamente a mulher francesa, Michelle Perrot (2007) conduz discussões acerca do silenciamento histórico das mulheres nos espaços sociais, além de incluir informações sobre profissões femininas, desde a classe artística a científica, bem como a inclusão de discussões sobre seus corpos e sua espiritualidade/religiosidade, sendo esse último aspecto importante para guiar nossa análise sobre o contexto histórico do episódio *The Witchfinders*.

Como o sujeito masculino sempre foi de interesse de pesquisas e das mais diversas esferas sociais, as mulheres foram relegadas, tendo acessos públicos limitados ou mesmo inexistentes. Perrot (2007), aborda a construção da relação feminina com causas corporais, estéticas, do saber, trabalho, política, dentre outros, além de conduzir discussões sobre o impacto da religião na vida das mulheres. Também vale ressaltar que mulheres deixaram marcas na ciência, mesmo apesar da desigualdade de gênero que estão presentes no ambiente científico.

Sobre as mulheres na ciência, Schiebinger (2001) argumenta sobre o surgimento de uma ciência feminista na década de 1980, a partir de questionamentos se as mulheres fazem ciência de uma maneira distinta dos homens. Esta indagação fazia jus a um pensamento direcionado ao sexo biológico, sem considerar suas técnicas, conhecimentos e posicionamentos políticos. Estas ponderações eram contrárias ao que se propagava, a existência de uma ciência neutra, pois foram incansavelmente atribuídas às mulheres diferenças intelectuais, psicológicas e físicas, que as tornaram inferiores no campo científico, como a feminilidade, seus corpos, maternidade e responsabilidades domésticas, evidenciando a desigualdade e sua exclusão desse ambiente. A autora reitera:

porque a ciência moderna é um produto de centenas de anos de exclusão das mulheres, o processo de trazer mulheres para a ciência exigiu, e vai continuar a exigir, profundas mudanças estruturais na cultura, métodos e conteúdo da ciência. Não se deve esperar que as mulheres alegremente tenham êxito num empreendimento que em suas origens foi estruturado para excluí-las (SCHIEBINGER, 2001, p. 37).

Como consequência, podemos citar brevemente o processo histórico cruel de silenciamento e perseguição de mulheres que ocorreu principalmente entre os séculos XV a XVII (FEDERICI, 2017). Inúmeras pessoas foram mortas, torturadas, ameaçadas e sujeitas a diversas ações de crueldade nesse período sombrio, principalmente mulheres. Um momento histórico marcado pela influência do Estado e da instituição Igreja, em que criaram o movimento da caça às bruxas na Europa para conter a evasão de fiéis do controle religioso e o não cumprimento de regras estatais. Além de instituir medo e obediência na população visando lucros e a continuidade ao sistema patriarcal de controle social (FEDERICI, 2017; TOSI, 1998). Vale ressaltar que essas questões são desenvolvidas na subdivisão seguinte deste capítulo que trata especificamente da participação feminina na ciência e na sociedade.

Além disso, partindo do pressuposto que estamos sempre envolvidos no passado, as consequências desses acontecimentos ainda estão impregnadas no cotidiano social das pessoas e de como existem desigualdades no tratamento e nas representações femininas. Em consonância com Schiebinger (2001), Lauretis (1994) nos auxilia a interpretar que todas as concepções sociais que temos atualmente acerca da mulher sexualizada, subalterna, delicada, frágil, materna, essencialmente preocupada com sua aparência: bonita, bem vestida, cheirosa, assim como, o homem viril, herói, líder nato, cientista, inteligente, ocupando cargos de prestígio e entre outros exemplos, são entendidos como conhecimentos adquiridos através das tecnologias de gênero. Pois, assim como as mulheres, a imagem dos homens também é consequência de processos resultantes dessa disseminação de representações, discursos e linguagens perpassadas pelas tecnologias.

Lauretis (1994) compreende o cinema como uma das grandes ferramentas de tecnologias de gênero e, por extensão, podemos considerar a televisão, principalmente pelo seu poder expansivo. Pois, a própria televisão se enquadra como uma tecnologia de gênero, principalmente pelo seu alcance de chegar a todos os tipos de públicos e classes sociais que, possivelmente, não conseguiriam desfrutar de produções no cinema como um espaço privilegiado para assistir produções fílmicas.

Os discursos sobre gênero estão se modificando e, paradoxalmente, são reiterados a todo momento. Os seres humanos são repletos de diferenças, não é a sua identidade ou o seu gênero

que lhes definem quais instâncias sociais irão ocupar, o gênero não deveria ser um fator decisivo para determinar relações desiguais de poder, pois existem outras diferenças/características que compõem os sujeitos sociais. Como por exemplo, diferenças etárias, étnico-raciais, orientação sexual, comportamentos, modos de vestir, falar, andar, aspectos morais, personalidades, entre outras características que constroem suas narrativas. Cada sujeito social possui suas respectivas subjetividades para, principalmente, enxergar o mundo a partir do próprio ponto de vista, mas que não é um ponto de vista neutro, é uma espécie de acúmulo de processos culturais em que são atravessados dos mais diversos meios, sendo a mídia totalmente ativa nessa construção de mentalidade.

Os discursos televisivos também assumem o papel de reiterar posições nas quais a imagem feminina é prejudicada, mesmo quando se trata de algo que busca enaltecer as feminilidades.

Para Lauretis (1994) é interessante trazer ao debate o entrelaçamento do que é representado (e escrito/roteirizado) por mulheres e por homens, para perceber novos olhares nesta relação e refletir acerca das suas representações. Visto que é possível pontuar como as mulheres estão sendo posicionadas nas narrativas, como são os seus papéis (personagens), suas histórias, seus discursos, qual a sua relevância na trama. Tentar desconstruir as relações pautadas no binarismo do sexo se torna problemático, soa contraditório, pois também apresenta a existência de outro tipo de binarismo – o cultural, do que é ser homem e ser mulher, levando à desestabilidade de posições sociais, reiteradas constantemente pelos veículos e a sociedade como original e normativo. Nesse contexto, quem não se encaixa nessas propostas dualistas biológicas e culturais estão à margem de enfrentamento de mais desigualdades e violências, como o caso da população trans, em que temos figuras destoantes do esperado, “homens femininos” e “mulheres masculinas”, contradizendo o que a sociedade espera do que supostamente seja homens masculinos e mulheres femininas. Dessa forma, para Lauretis (1994), a perspectiva dos Estudos de Gênero compreende a existência do feminino e do masculino, mas essas características não podem ser utilizadas como a única maneira de distinguir pessoas.

Faz-se necessário entender as pessoas e as subjetividades que compõem um grupo social, para então compreender como são constituídos e como surgem questões que as moldam e as definem, os lugares que deveriam ou não ser ocupados, especialmente no âmbito científico, como é representado pela ficção científica em *Doctor Who*. Por isso, é imprescindível trabalhar

as questões sobre feminismo e gênero na área das ciências e nas produções audiovisuais que representam esse campo científico.

Nesse sentido, *Doctor Who* como artefato cultural, afeta a construção da conduta humana e o processo de identificação, assim como diversas práticas culturais, que não são neutras. A partir da sua veiculação, quando vemos mulheres em posições de poder, que lidam com a ciência e a tecnologia, logo se constata serem espaços de referência para o público feminino, em que suas “imagens projetam mensagens sobre esperanças e sonhos, porte e conduta, sobre quem deve ser um cientista e o que é ciência” (SCHIEBINGER, 2001, p. 146).

A presença masculina ainda é muito marcante, principalmente pela noção no imaginário social de que ciência é feita somente por e para homens, que por muito tempo foi reproduzida pelas produções culturais, mas estão se modificando (YODOVICH, 2020). Desta forma, quando mulheres são retratadas com pluralidades, para além do seu sexo biológico e/ou beleza, com diversidades étnicas, etárias, econômicas, comportamentais e diferentes identidades, contribuem para ampliar a visão que pode favorecer a redução das desigualdades de gênero na difusão de práticas científicas.

É notável a evolução do comportamento feminino desempenhado na sociedade, uma vez que as mulheres não estão mais limitadas ao ambiente doméstico, ocupam cargos em empresas, profissões ligadas à saúde e à ciência, televisão, música, cinema, e tantas outras ocupações no mercado de trabalho. Sendo assim, discutir gênero torna-se essencial à condução do debate acerca das relações entre feminino e masculino para além do sexo biológico e que ainda fomentam assimetrias de gênero, mas que esse processo seja revelado de modo compreensivo que abarque as estruturas sociais, pois:

[...]as justificativas para as desigualdades precisariam ser buscadas não nas diferenças biológicas (se é que mesmo essas podem ser compreendidas fora de sua constituição social), mas sim nos arranjos sociais, na história, nas condições de acesso aos recursos da sociedade, nas formas de representação (LOURO, 1997, p. 22).

Em decorrência disso, é perceptível que vivemos em um ambiente com grande enfoque na cultura patriarcal, o homem é privilegiado e, ao mesmo tempo, o sujeito masculino sempre foi visto como o “gênero original”, o primogênito e unificado (LOURO, 1997). Tendo isso em vista, quando se fala em estudos de gênero há uma ideia que seja apenas para discutir estudos sobre mulheres, há esse entendimento porque já foi consolidado anteriormente a existência do gênero masculino como a norma, as discussões em torno do conceito englobam subjetividades

tanto de homens quanto de mulheres, ambos são relacionados na história (LAURETIS, 1994; LOURO, 1997). Para Lauretis (1994), as tecnologias de gênero fornecem informações suficientes para produzir sistemas de significações que reiteram essa normatividade, representando ao longo do tempo quais as posições para mulheres/meninas, posições que foram historicamente subalternizadas e conseqüentemente refletidas nas manifestações culturais, não questionadas porque foram repetidas, sendo um parâmetro de referência e, logo, naturalizadas.

Trabalhar com gênero é, de certa forma, complexo, pois é um termo que envolve disputas de poder, que está sempre em discussão e simultaneamente possui muitos significados e interpretações, sendo gênero utilizado para designar muitas coisas, como categorias literárias, musicais, fílmicas, seres, etc. Mas no caso dos Estudos de Gênero, o termo é usado muitas vezes como sinônimo para outras palavras:

Gênero, hoje, é com freqüência usado impropriamente como uma palavra de código para 'sexo', 'mulher' ou 'feminista'. Ele é mais propriamente usado para referir um sistema de signos e símbolos denotando relações de poder e hierarquia entre os sexos. Ele pode também referir-se a relações de poder e modos de expressão no interior de relações do mesmo sexo[...] a *atribuição* de gênero refere comportamentos esperados de um indivíduo em virtude dele ser homem ou mulher. [...] 'Gênero', então, denota entendimentos multidimensionais e mutáveis do que significa ser um homem ou uma mulher no interior de um determinado ambiente social (SCHIEBINGER, 2001, p. 45-46).

Considerando que o poder está disperso na sociedade e se mantendo constantemente em movimento, possui influência da força patriarcal e heteronormativa, em que são atribuídos valores políticos, sociais e econômicos aos gêneros, em que tais valores sobre o que pode ser considerado masculino ou feminino orientam a ordem social e regulam identidades. A respeito disso, podemos dizer que a imagem das mulheres ainda é vista, por uma grande parte das pessoas, como sexo frágil e precisa de uma figura masculina ao seu lado para ajudá-las, protegê-las, constituir uma família e trazer o sentimento de completude para suas vidas, pensamentos presentes no imaginário coletivo social, que derivam dessa influência de uma cultura machista que é/foi reafirmada pelas tecnologias de gênero.

Logo, as autoras que trazemos incentivam uma espécie de estranhamento no que entendemos como natural, pois as questões de gênero são frutos de diversos estímulos e é importante se atentar a esses detalhes, pois as mensagens veiculadas pela televisão, mais precisamente pelas narrativas seriadas, bem como nas demais produções culturais

contemporâneas, que se enquadram como tecnologias de gênero, são pensadas e endereçadas para um público específico ou demais grupos de pessoas.

Diante do exposto, com o aporte teórico dos Estudos Culturais e de Gênero, pós-estruturalistas, visamos contextualizar a participação feminina na ciência e na sociedade para dar conta das discussões realizadas no capítulo de análise e problematizar como é analisada a representação feminina de modo geral no meio audiovisual, sobretudo no cinema e na televisão, aspectos apresentados nas duas subdivisões seguintes para contextualizar o cenário histórico e o mercado e, posteriormente, no segundo capítulo, a narrativa seriada de *Doctor Who*.

## 1.2. A PARTICIPAÇÃO FEMININA NA CIÊNCIA E NA SOCIEDADE

Esta seção faz uma breve contextualização histórica acerca do que é retratado no terceiro capítulo, quando analisamos o episódio *The Witchfinders*, em que é feita a análise fílmica e considera a sua linguagem cinematográfica de forma mais detalhada. Em algumas partes de *The Witchfinders* (2018) a frase “é uma época difícil para as mulheres” é dita algumas vezes e permeia todo o enredo do objeto desta dissertação, que discorre sobre os obstáculos enfrentados pelas mulheres na sociedade e conseqüentemente nas suas representações cinematográficas e como a figura feminina é trabalhada em *Doctor Who*. Este episódio intitulado *The Witchfinders* apresenta duas épocas diferentes para retratar a participação feminina na ciência e na sociedade, o século XVII, onde a história se passava, e no século XXI, o tempo presente, ao qual a Doutora e seus amigos, Yaz (Yasmin), Graham e Ryan pertencem, apresentando os obstáculos enfrentados, além do período trágico de perseguição das pessoas consideradas bruxas, sobretudo as mulheres, intensificado pelo movimento da inquisição moderna.

Primeiramente, gostaríamos de fazer um panorama acerca da inserção das mulheres nos espaços considerados científicos, as dificuldades enfrentadas e como conseguiram adentrar o universo artístico que também atua como divulgação da ciência, no caso, produções do gênero narrativo de ficção científica.

Em sua obra, Schiebinger (2001), faz um apanhado histórico de como o feminismo mudou a ciência em diferentes aspectos, mas nos atentamos nas suas discussões acerca do feminismo liberal, nos anos 1970 e, posteriormente, na década de 1980, o feminismo da diferença, movimentos que representam o contexto histórico social destas épocas. O primeiro, mais voltado para a busca de direitos igualitários, inserção e permanência de mais mulheres na ciência. O segundo, com o intuito de trabalhar a diferença entre homens e mulheres e não as

semelhanças, o que permite focar em características femininas desvalorizadas na sociedade e resgatá-las para o ambiente científico, identificando que se tratam de aspectos culturais e não biológicos e que aceitar estas diferenças evidencia que a ciência não é neutra quando se trata de gênero.

Schiebinger (2001) enfatiza a necessidade de perceber quais as considerações que os Estudos de Gênero possibilitam para a melhoria da presença das mulheres no ambiente científico, não se limitando apenas no que é produzido e divulgado de forma equivocada pela ciência. No caso, quando (re)produz discursos que prejudicam as mulheres, como exemplo do mito biológico acerca da capacidade cerebral de homens e mulheres diferirem, o que tornava o cérebro masculino superior ao feminino. Quando a autora afirma que a ciência pratica a exclusão de mulheres do campo científico, observamos que as mulheres possuíam postos de pesquisas restritos ao de assistentes, presença diminuída, exclusão de participação em resultados e pesquisa, são desqualificadas ao demonstrarem conhecimento.

Segundo Livia de Rezende Cardoso (2016), existe a influência da sociedade nas subjetividades e identidades criadas, que geram produções generificadas: “às mulheres, destina-se a beleza, a fofura, a delicadeza, a emoção, o sentimento, o amor. Tais características colocam-nos/nas em situações diferenciadas e desiguais em relação à ciência e à tecnologia.” (CARDOSO, 2016, p. 479-480). Além disso, vale ressaltar que as exclusões de mulheres não acontecem somente por diferenças biológicas, realidades diversas influenciam na participação das mulheres na ciência, como a cultura de invisibilização da mulher, a relação entre suas vidas pessoais e trabalho, falta de reconhecimento etc. (SCHIEBINGER, 2001; CARDOSO, 2016).

Em consonância com Schiebinger (2001), Perrot (2007) aborda na sua obra, o quanto os ambientes e as coisas que eram tocadas por mulheres, ou mesmo daquelas em que se aproximavam, eram constantemente desvalorizadas. Todos esses acontecimentos que as duas autoras elencam contribuíram para a visão estereotipada das mulheres ao longo do tempo e do pensamento usual do senso comum, de a ciência ser um espaço para homens. Levando em consideração essas ações e com o avanço das discussões feministas, gradualmente as mulheres foram ingressando em áreas mais voltadas para as ciências da saúde e humanidades, em que eram/são as áreas que mais possuem participação feminina, pois são áreas que lidam com a subjetividade e o trabalho de cuidado. Diferente das ciências exatas, consideradas áreas matemáticas, das ciências duras, que continuam sendo predominantemente masculinas (SCHIEBINGER, 2001; PERROT, 2007).

As mulheres fizeram parte do nascimento da ciência, mas de alguma forma, a este acontecimento não é dado o mesmo reconhecimento que a cientistas homens, visto que não é de conhecimento da maioria das pessoas.

A ciência não é neutra, é um campo científico que precisa debater o social, o político e o econômico. Quando falamos em cientistas, acreditamos que os nomes que vem primeiramente à lembrança, são nomes masculinos famosos. Mas, pensando um pouco acerca de cientistas mulheres, talvez as mais lembradas sejam Ada Lovelace<sup>17</sup>, Mary Shelley e Marie Curie, mas existiram um grande número de mulheres participantes, mas que não é possível mensurar com dados precisos porque elas não levavam os créditos pela sua atuação, muitas vezes usavam nomes masculinos, dos próprios companheiros ou mesmo optaram pelo anonimato.

Ao longo da sua obra, Perrot (2007) aborda o quanto é difícil pesquisar documentos sobre a história das mulheres, os seus percursos e trajetórias, pois “sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios desfeitos, seus arquivos destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígios” (PERROT, 2007, p. 21). A autora também aborda o quão difícil era o processo de escrita para as mulheres e a problemática de reconhecê-las como escritoras, por isso o constante uso de pseudônimos masculinos. “Outras fronteiras são ainda mais resistentes: as ciências, principalmente a matemática, cuja abstração foi, por muito tempo, considerada um obstáculo redibitório ao exercício das mulheres. E a nata do pensamento: a filosofia” (PERROT, 2007, p. 100).

O conhecimento acerca deste cenário e sobre demais atuações femininas é mais difundido no ambiente acadêmico. Como sabemos, infelizmente a academia permanece um espaço elitista, em que a informação e o conhecimento não são disponibilizados para todos; é um local privilegiado, em que a sua produção, divulgação e formas de escrita, por vezes rebuscada, não se torna compreensível e acessível para todos. Dito isso, complementamos que a academia não possui uma linguagem inclusiva, suas atividades, extensões, produções e conhecimentos precisam chegar na comunidade, nas pessoas comuns, o conhecimento não deve ser restrito a um grupo de pessoas, ou seja, deveria ser uma comunicação inclusiva também para leigos e não apenas de cientistas para (possíveis) cientistas.

Quando as mulheres manifestavam suas ideias, eram constantemente ridicularizadas, tendo suas propostas ignoradas, não sendo reconhecidas no momento:

---

<sup>17</sup> Inclusive, Doctor Who possui um episódio, “Skyfall: part 2”, o 2º da 12ª temporada (2020), em que apresenta a personagem histórica Ada Lovelace e também, no 8º episódio da 12ª temporada (2020) chamado “The Haunting of Villa Diodati”, apresenta a personagem Mary Shelley. Ambos não são totalmente focados nas histórias destas personagens históricas, mas as apresentam como segundo plano na narrativa, em que os acontecimentos influenciam nas suas tomadas de decisões importantes para o futuro.

as mulheres como representantes da vida privada – eram repositórios para tudo o que não era científico: numa era científica as mulheres deviam ser religiosas; numa era secular elas deviam ser as guardiãs da moral; numa sociedade contratual elas deviam fornecer os laços do amor. Os complementaristas concebiam a feminilidade como um contrapeso necessário à masculinidade: cada gênero era incompleto em si, mas juntos eles constituíam um todo operável (SCHIEBINGER, 2001, p. 144)

Inúmeros jargões e apelidos preconceituosos evidenciavam o desconforto que as mulheres sentiam na área, que eram, possivelmente, subentendidos pelas mesmas que este não seria um lugar para elas (SCHIEBINGER, 2001). A respeito disso, Schiebinger (2001, p. 24) afirma que “a nova corrente de feminismo argumentava que, para as mulheres se tornarem iguais na ciência, eram necessárias mudanças, não apenas nas mulheres, mas também nas aulas de ciência, nos currículos, laboratórios, teorias, prioridades e programas de pesquisa”. Tais transformações contemplam as mulheres, uma vez que suas necessidades diferem das dos homens.

Então, falar de gênero na ficção científica evidencia que existem diferenças de gênero na representação. Inclusive, as áreas de exatas e tecnologia ainda são predominantemente masculinas.

Com essas contribuições, podemos perceber que a ciência carrega forte influência patriarcal e por ela se destaca, evidenciando que a produção intelectual e a profissionalização científica foram/são direcionadas ao masculino. Assim a desvalorização e exclusão da mulher são originadas na base social, atuando de forma histórica e com justificativas biológicas e culturais, em que eram definidas quais profissões de homens e de mulheres, momento histórico (séculos XV a XVII) que teve grande influência da religião e do Estado.

A Inquisição, movimento político-religioso, ficou conhecido principalmente pela perseguição de pessoas consideradas como uma ameaça aos ideais vigentes do Estado e da Igreja. Conhecido como movimento de caça às bruxas, uma perseguição contra qualquer tipo de pessoa, mas especialmente mulheres, não apenas por serem consideradas praticantes de magia, ações entendidas como sobrenaturais, mas qualquer ação ou comportamento que ferisse a ordem social religiosa e estatal (FEDERICI, 2017; TOSI, 1998). As consideradas bruxas, normalmente eram curandeiras e parteiras, mulheres portadoras de conhecimentos medicinais através das ervas, assim como artistas, mulheres vistas como bonitas que despertavam desejos sexuais em homens comprometidos, padres etc. (FEDERICI, 2017; TOSI, 1998; PERROT, 2007).

Perrot (2007, p. 89) também discute acerca do porquê as mulheres serem acusadas, ela afirma que: “em primeiro lugar, elas ofendem a razão e a medicina moderna, por suas práticas mágicas. Têm a pretensão de curar os corpos, não somente com ervas, mas com elixires elaborados por elas e com fórmulas esotéricas”. Além do que o saber das mulheres adquirido de maneira independente funcionava como uma espécie de ameaça ao controle da época, para isso Perrot (2007, p. 88) enfatiza que “sem vínculo com as ordens religiosas, essas mulheres não eram submetidas a qualquer controle e por isso eram consideradas perigosas”.

A intenção de trazer a religião ao cerne da discussão não é de acusá-la como a única responsável por tais acontecimentos, culpando-a pelo apagamento das mulheres e a influência pelas constantes violências contra elas, mas mostrar sua grande participação na perseguição de mulheres. Além disso, o episódio a ser analisado tem como base uma era marcada por crenças e vivências religiosas, em que apresenta um duelo entre o bem e o mal, Deus contra o Diabo, e com certeza questiona o papel da Igreja, não de forma implícita, mas é perceptível nas entrelinhas da narrativa, discussão que será aprofundada na seção dedicada ao estudo de caso (Capítulo 3).

Perrot (2007) discorre sobre como a reforma protestante abre espaço para incentivar o acesso de mulheres ao conhecimento. E o conhecimento sendo responsável por abrir um mundo de oportunidades para as mulheres, em especial as profissões.

Com a chegada da modernidade foi possível introduzir e acompanhar transformações no modo como as mulheres viviam e de adentrar lugares antes inconcebíveis, como exemplo, as universidades. Perrot (2007) cita a crença em que se acreditava que as mulheres e o campo do saber eram direções completamente opostas. Para a autora,

recusam-se às mulheres as qualidades de abstração (as ciências matemáticas lhes seriam particularmente inacessíveis), de invenção, de síntese. Reconhecem para elas outras qualidades: intuição, sensibilidade, paciência. Elas são inspiradoras, e mesmo mediadoras do além. Médiuns, musas, ajudantes preciosas, copistas, secretárias, tradutoras, intérpretes. Nada mais (PERROT, 2007, p. 97).

No campo das artes não era diferente, também havia negação às mulheres, a menos que essas práticas fossem realizadas no interior da sua casa e em locais privados.

Adentrando ao ambiente religioso em que se passa o episódio, nos guiamos pelas contribuições de Lúcia Tosi (1998) e, segundo ela, foi criado, por volta do século XVI, por homens em posições de poder na igreja, o estereótipo das mulheres bruxas, uma parte essencial da história que culminou no afastamento das mulheres do campo do saber, quando diz que:

a bruxaria foi considerada uma prática demoníaca e a mulher o principal agente do demônio. Outros estudos indicam, ainda, que a maior parte das mulheres condenadas por essa atividade eram velhas pobres que viviam no meio rural. Nas comunidades rurais da Inglaterra e da Europa continental dos séculos XVI e XVII existia uma variedade considerável de praticantes da chamada magia benéfica que podiam ser identificados por diversos nomes: mulher sábia ou homem sábio, bruxa ou bruxo, curandeiro ou curandeira (TOSI, 1998, p. 374).

A partir das mudanças econômico-sociais que ocorreram no século XVI, momento que marca a modernidade, houve o início de avanços na economia através das grandes revoluções que aconteciam no campo industrial, da ciência e das reformas religiosas. Vale ressaltar que nesse período a Igreja gozava de numerosas propriedades de terras e acúmulo de riquezas, especialmente pelas diversas formas de recolher impostos dos fiéis, mas apesar disso, vinha perdendo poder, pois sua credibilidade estava sendo contestada através de críticas pelos abusos de poder, principalmente com a participação de Martinho Lutero em problematizar e expor as ações da Igreja (PERROT, 2007).

Segundo Perrot (2007), apesar do conflito entre o movimento da reforma protestante (vertente do Cristianismo) e da contrarreforma (Igreja Católica), ambas se juntaram para limitar a vida das mulheres da época, “a Reforma Protestante é favorável à sua instrução e a Contrarreforma católica não ficou atrás. Mas uma e outra se conjugam para eliminar as feiticeiras, obstáculos à racionalidade triunfante, bodes expiatórios da modernidade, que as queima” (PERROT, 2007 p. 141).

Para limitar o seu avanço na sociedade, a qual era dominada por homens em posições de poder, a Igreja, enquanto instituição, atuava com o aumento da perseguição contra as mulheres e na regulação dos seus corpos, definindo o seu lugar na sociedade, uma vez que o saber que possuíam era considerado ameaça para o poder institucional pautado no capitalismo. Havia uma distinção muito perceptível nas profissões regulamentadas, sendo a profissão médica oficialmente ocupada por homens, e o papel de curandeira(o), remetido ao saber e magia prevalente por mulheres (TOSI, 1998). Quando são estipuladas profissões de mulheres, logo se associa à relação dualista entre os sexos, que foi e é perpetuada pelos discursos nos mais variados campos da sociedade e sobretudo pelas tecnologias de gênero, se perpetuando como uma forma de manutenção de desigualdades (PERROT, 2007; LAURETIS, 1994).

A época da inquisição perseguia mulheres livres de dogmas ou religiões, que expressavam suas opiniões e modos de enxergar o mundo, sem depender exclusivamente da

religião e do Estado. Muitas mulheres usaram a sua fama de bruxas para conseguir sobreviver, mesmo que não praticassem nenhum ato considerado magia, tidas como bruxas boas, mas não escaparam dos julgamentos, condenadas com mais rigor que as consideradas bruxas más, visto que, na Inglaterra, o Rei Jamie I sancionou a lei de pena de morte para qualquer pessoa que utilizasse magia e espíritos (FEDERICI, 2017). Além disso, Silvia Federici (2017, p. 368) reitera que:

na caça às bruxas, o diabo funcionava como o verdadeiro servo de Deus, sendo o fator que mais contribuiu na abertura do caminho à nova ciência. Como um oficial de justiça, ou como o agente secreto de Deus, o diabo trouxe a ordem ao mundo, esvaziando-o de influências conflitivas e reafirmando Deus como o soberano exclusivo. Consolidou tão bem o comando de Deus sobre os assuntos humanos que, em questão de um século, com a chegada da física newtoniana, Deus pôde se retirar do mundo, feliz em resguardar de longe a precisão dos seus mecanismos.

Em sua obra, Perrot (2007) dedica uma seção para discutir sobre a relação das mulheres com a religião. Nesta relação ambivalente, pode ser entendido que a religião exerce poder sobre as mulheres, destacando a hierarquia masculina quando a autora diz “[...] as grandes religiões monoteístas fizeram da diferença dos sexos e da desigualdade de valor entre eles um dos seus fundamentos” (PERROT, 2007, p. 83).

No entanto, mesmo com os obstáculos para as mulheres criados na religião, segundo Perrot (2007), elas encontraram frestas para se engajar na própria limitação religiosa, como exemplo do poder da sua fé e da vontade de propagar poder para outras mulheres através da liderança em pequenos grupos, associações de caridade, ONGs e conventos. Locais em que eram apresentados e discutidos conteúdos escritos com caráter educativo e espiritual e, conforme a autora, estas reuniões não aconteciam apenas pelos seus ideais cristãos, mas também porque traziam satisfação e novos conhecimentos.

Além disso, nesses agrupamentos de mulheres era comum atrair mais mulheres de profissões distintas, o que enriquecia debates e, dessa forma, elas atuavam como contrapoder à sua exclusão da esfera social nos mais diversos espaços. Como exemplo, “os conventos eram lugares de abandono e de confinamento, mas também refúgios contra o poder masculino e familiar. Lugares de apropriação do saber, e mesmo de criação” (PERROT, 2007, p. 84).

De acordo com Schiebinger (2001), até o século XVII as mulheres tiveram acesso à ciência e ela diz que o pensamento masculino acreditava que mulheres faziam ciência de modo diferente dos homens, ocasionados pelo modo como se comportavam e agiam na sociedade.

Outra questão é dos novos pensamentos que surgiram após o feminismo liberal, pois segundo a autora, ajudaram as mulheres em alguns aspectos, mas retrocederam em outros.

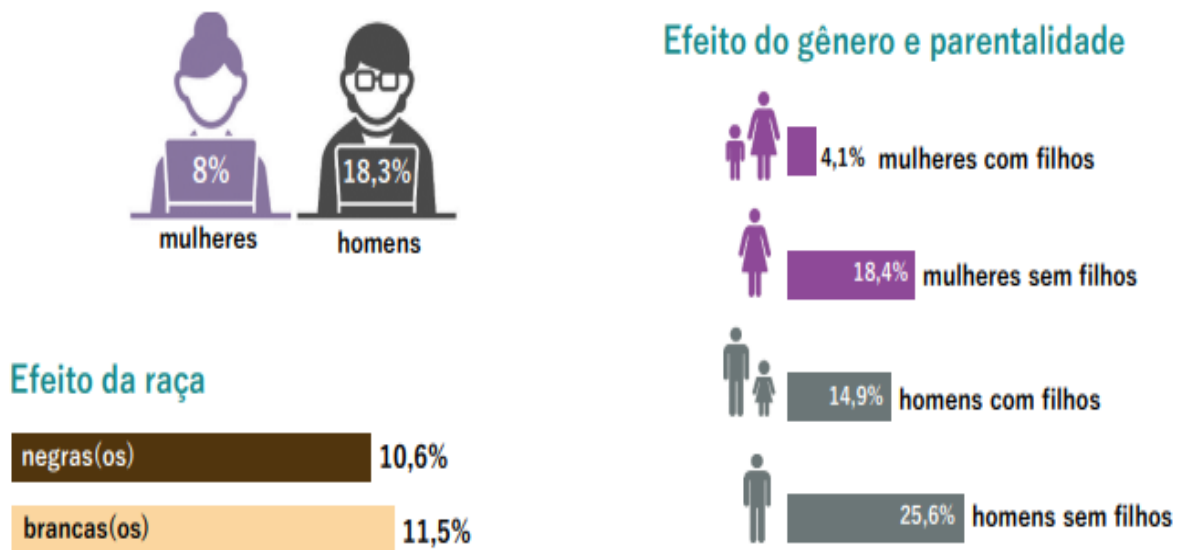
Estes agrupamentos de mulheres em espaços religiosos abriram caminhos para novas profissões que a classe feminina pudesse ocupar. Em séculos passados e alguns anos atrás, as mulheres possuíam prestígio em profissões domésticas e de cuidados (enfermeiras, cozinheiras, professoras, faxineiras etc.) e, posteriormente, após uma mudança de mentalidade e mais aceitação delas na sociedade, foi possível ocupar outras profissões, como a arte, a atuação e serem respeitadas por isso (PERROT, 2007).

Mas antes destas transformações, de acordo com Federici (2017), todo o movimento de caça às bruxas desencadeou no novo comportamento das mulheres propícios à submissão, que apresenta indícios até hoje, movimento apoiado pelos homens em prol do poder capitalista, evidenciando ainda mais as divisões binárias entre homens e mulheres. Mulheres não eram incentivadas a gostarem desse universo produtivo, na criação e execução, mas incentivadas na esfera reprodutiva, doméstica e auxiliar. Todas essas questões reforçam que a divulgação e educação científica se perpetuam, desde o seu princípio de maneira sexista.

Sobre esse incentivo à esfera reprodutiva, a maternidade fica a cargo da mulher, bem como os afazeres domésticos e atividades de cuidado, ações que diminuem a sua produtividade acadêmica e científica. Voltemos ao contexto contemporâneo do século XXI, em que essa questão ficou explícita no atual momento pandêmico que vivenciamos, uma vez que as jornadas das mulheres, que já era extensa, conseguiu se multiplicar e diminuir seus rendimentos, enquanto os homens aumentaram suas produções, mesmo os homens com filhos.

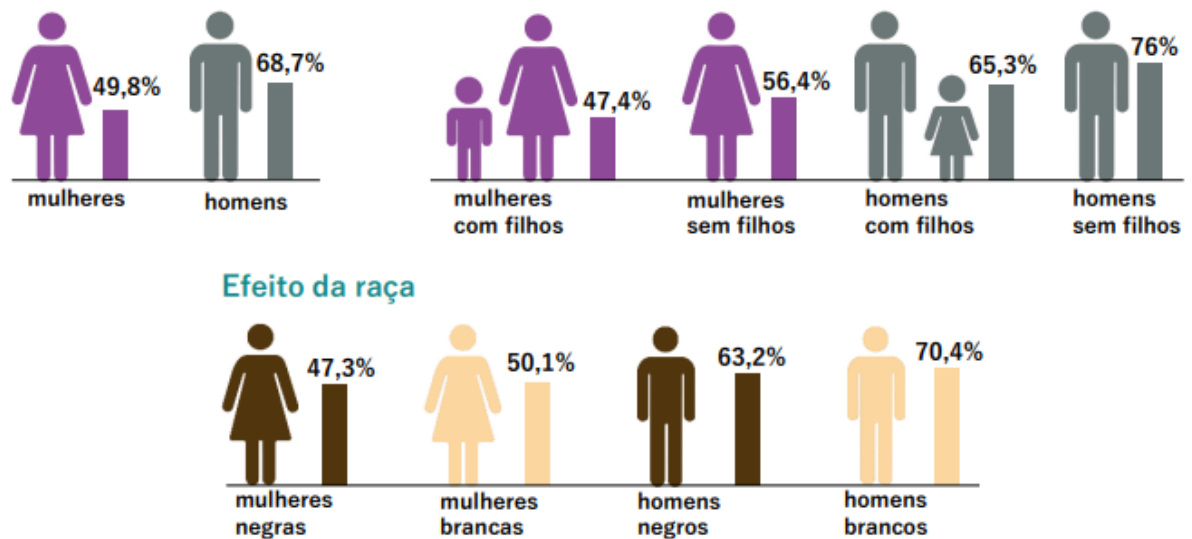
Para exemplificar esta problemática atual, que aponta dados sobre a produção científica na pandemia, recorreremos ao relatório intitulado “Produtividade acadêmica durante a pandemia: efeitos de gênero, raça e parentalidade”, o qual se trata de um levantamento realizado pelo Movimento *Parent in Science*, realizado em 2020, que demonstra as disparidades entre gênero e raça na ciência, no que compete ao público docente e discente da pós-graduação (mestrado e doutorado). No entanto, selecionamos os dados referentes apenas aos docentes pesquisadoras/es e o recorte de gênero para exemplificar, mesmo apresentando nas Figuras 1 e 2 alguns índices de raça.

**Figura 1** – Amostra de docentes trabalhando remotamente na pandemia



Fonte: *Parent in Science*, 2020.

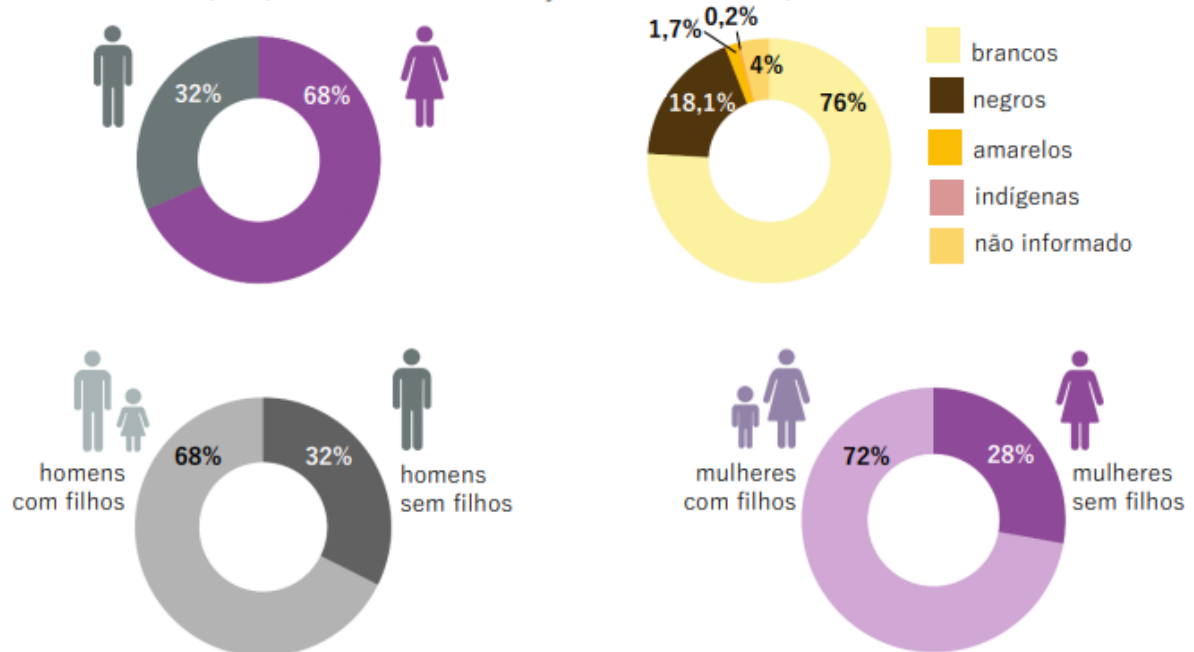
**Figura 2** – Docentes que efetuaram submissão de artigos científicos



Fonte: *Parent in Science*, 2020.

**Figura 3 – Perfil dos entrevistados**

3.629 docentes pesquisadores de Instituições de Ensino Superior do Brasil



Fonte: *Parent in Science*, 2020.

As Figuras 1, 2 e 3 contêm uma parte dos gráficos do relatório da *Parent in Science* (2020), que demonstram como as mulheres e homens docentes pesquisadoras/es estão atuando em suas carreiras. Percebemos haver uma desigualdade nos dados das mulheres em comparação aos homens, visto que, foram 3.629 pessoas que responderam à pesquisa (Figura 3), sendo 68% mulheres e 32% homens, a maioria com filhos. Levando isso em consideração, vemos que o processo de produção científica é maior por parte dos homens, mesmo estando em menor grau na quantidade de respondentes da pesquisa, uma realidade desigual para as mulheres, tanto na carreira, quanto na sua vida privada. Sendo que, na vida privada elas atuam no cuidado infantil de forma ativa, são responsáveis pelo gerenciamento da casa (limpeza, preparo de refeições etc.), trabalhos que lhe custam tempo e realizados de maneira não remunerada, enquanto os homens, na maioria dos casos, seus companheiros, podem investir o seu tempo nas suas produções e, conseqüentemente alavancar ou manter estáveis as suas carreiras.

Em contrapartida, cada vez mais, as produções cinematográficas são entendidas como produtos que se assemelham ou mesmo buscam a reprodução da realidade, sendo então uma representação do mundo atual. Como frisa Lauretis (1994), a partir do conceito das tecnologias de gênero, que constroem, através de recursos discursivos, imagéticos, sonoros, posições femininas e masculinas. Os humanos, através da arte, possibilitam a criação de representações que já existem no mundo e fazem parte do cotidiano social de forma significativa, através de símbolos e signos. Existem elementos visuais que denotam estereótipos nas representações

femininas e deduzimos, após as contribuições das teóricas dos Estudos de Gênero, que a imagem que é/foi propagada unanimemente no ideal de cientista é a figura de um homem; e a mulher, quando inserida neste ambiente, no máximo seria compreendida como assistente de laboratório ou subordinada a ele.

Schiebinger (2001) também aborda como a ciência evolui conforme as suas representações, lembrando que a imagem da ciência também é criada nos espaços escolares, nos livros etc. No caso, a representação das mulheres e assim como os demais sujeitos sociais, podem, não apenas representar o que são, mas como devem ser vistas/os, pois a representação não é dissociada do modo como enxergamos o mundo. Tais representações, não sendo neutras, também correspondem ao que o público geral ou determinados grupos que estão em pauta, possivelmente querem ver.

Mas, vale ressaltar que, de certa forma, a própria ciência se beneficia da exclusão das mulheres, pois os estereótipos criados são utilizados posteriormente nas produções em que divulgam a ciência, na própria ficção científica. E como exemplo disso, podemos citar alguns estereótipos tangíveis para o público comum: cientistas loucos que usam um avental branco, homem no comando desta profissão, cientistas atrapalhados e dedicação (quase) exclusiva à ciência/pesquisa. Isto é visto inclusive em animações infantis como aponta Cardoso (2016).

As imagens atuam como instrumentos que passam mensagens e traduzem informações da representação científica para o senso comum, que seja compreensível pelo público leigo e (re)produzem visões e estereótipos da ciência e de cientistas. Os textos cinematográficos e as construções das representações femininas neste âmbito são traçadas pelos discursos da divulgação científica, mas que possuem grande verossimilhança com a realidade alternativa cotidiana, baseada no senso comum, que possibilita maior alcance para o público ao trabalhar com conceitos estereotipados já conhecidos.

Essas características atuam também na manutenção de estereótipos sobre o ambiente científico, em que a presença feminina costuma ser apresentada como jovens magras, bonitas e brancas. Estes estereótipos também auxiliam na problemática do envelhecimento da mulher e que, à medida que acontece o seu envelhecimento, perde o seu poder, a sua força nos mais variados meios. E, muitas vezes, a beleza é utilizada como sinônimo de sucesso na sua vida profissional. A beleza não deveria ser um requisito para definir quais lugares as mulheres estão aptas a ocupar.

Nos últimos anos percebemos uma aderência maior às séries televisivas, frequentemente se tornando uma febre e, muitas vezes, sua popularidade ultrapassa os filmes ou novelas

tradicionais, as quais costumam ser oferecidas em um horário fixo na grade de programação e disponibilizados com maior frequência nas emissoras de TV aberta, no caso do Brasil.

A ficção científica, é um gênero narrativo que se inclina(va) preferencialmente para a audiência masculina. As narrativas seriadas vêm se adaptando ao contexto social atual e também tem se modificado.

Comumente, o público que se interessa por um gênero narrativo, se acostuma com as suas características. No caso, a ficção científica apresenta suas especificidades narrativas, como, por exemplo, seres não humanos, universos paralelos, vida em outros planetas, galáxias distantes, viagens no tempo, alterações no passado, presente e futuro. Ou seja, acontece um imbricamento entre ciência e tecnologia, além de temáticas relacionadas ao espaço temporal e geográfico, como exemplo deste último, os desastres ambientais causados pelo ser humano. Do mesmo modo, o público fã de ficção científica está acostumado com jargões próprios, imaginários e teorias existentes e conhecidas da nossa realidade social, mas acrescidos de outra ideia/teoria contrária à nossa, que se desenrolará ao longo da narrativa, misturados a outros argumentos e termos desconhecidos e fantasiosos, que não causam estranheza para os espectadores/leitores, além de produzir leveza e inovação para a trama, se tornando uma narrativa complexa e, conseqüentemente, mais rica.

Indiretamente, a representação de cientistas femininas nas produções audiovisuais ao longo do tempo vem realizando uma manutenção do conhecimento empírico social como uma ciência masculina. É de conhecimento que as mulheres têm conquistado mais espaço neste ambiente científico e, conseqüentemente, as suas representações vêm se modificando para se adequar ao modelo social vigente, inclusive por pressão de cientistas / feministas.

E quando vemos mulheres em posições de poder, logo se constata serem espaços de referência para o público feminino, ainda mais quando retratadas com pluralidades étnicas, etárias, classes sociais, comportamentos e diferentes identidades. A presença masculina ainda é muito marcante, principalmente pela noção no imaginário social que a ciência é feita somente por e para homens, uma ciência masculina, que por muito tempo foi reproduzida pelas produções culturais, que atualmente estão se modificando. Em relação a esta construção da ideia de que o mundo científico é feito para homens, Schiebinger na sua busca por referências históricas, diz que

a ciência fazia parte do território que cabia à parte masculina, nessa reestruturação da cultura no século XVIII. Porque a ciência, como qualquer outra profissão, habita o domínio público em que as mulheres (ou a

feminilidade) não ousavam agir, a ciência veio a ser vista como decididamente masculina (SCHIEBINGER, 2001, p. 143).

Pensando nos papéis femininos na ficção científica, percebemos que suas representações são, tradicionalmente, acessórias ao papel do protagonista, em geral, um homem, pois é endereçada, desde seus primórdios, ao público masculino, em que os papéis são altamente estereotipados e inferiorizados (SCHIEBINGER, 2001). Para exemplificar que existem filmes e séries de ficções científicas contemporâneas que ilustram essa mudança de perspectiva, trazemos as produções fílmicas como *Advantageous* (2015), *Little Joe* (2019), *I Am Mother* (2019), *Another Earth* (2011), *Capitã Marvel* (2019), *Annihilation* (2018), *Lucy* (2014), *Ghost in The Shell* (2017) e produções seriadas, como *The Handmaid's Tale* (2017 – presente), *Orphan Black* (2013 – 2017), *Agente Carter* (2015 – 2016), *Agentes of Shield* (2013 – 2020), *Supergirl* (2015-presente), *Pandora* (2019-presente), *Wandavision* (2021), *Jessica Jones* (2015 – 2019), *Sense8* (2015 – 2018), *The Expanse* (2015 – presente), *Fringe* (2008 – 2013) e em especial, o objeto de estudo desta dissertação, a era moderna da série *Doctor Who* (2005 – presente).

A questão principal, ao citar essas obras, é definir se são feministas ou não, mas perceber se as representações e representatividades estão presentes. Algumas dessas produções apresentam personagens que carregavam e ainda carregam estereótipos para fins de satisfação do desejo e o prazer visual do público masculino, com vestimentas que evidenciam mais o seu corpo – roupas curtas e/ou justas, assim como algumas foram/são escritas, produzidas e roteirizadas por homens, que se enquadram em um padrão heteronormativo na indústria audiovisual. Em contrapartida, também possuem produções que passam no Teste de Bechdel<sup>18</sup> (um dos mais conhecidos) e a maioria tem presença feminina na direção, criação, roteiro, atuação e produção e, mesmo assim apresentam novas perspectivas femininas no gênero narrativo textual que costuma desmerecer as mulheres na ciência e retratá-las como acessório masculino. São personagens que se sobressaem e oferecem grande influência no público, não apenas nos tradicionais personagens destinados às mulheres, como vítimas, símbolos sexuais e dependentes do homem, especialmente para ser salva ou validar as suas ações e pensamentos. Ou seja, de certa forma, tais produções audiovisuais contribuem para o protagonismo feminino

---

<sup>18</sup> As obras com aprovação no Teste de Bechdel, foram: *Advantageous* (2015), *Little Joe* (2019), *I Am Mother* (2019), *Another Earth* (2011), *Capitã Marvel* (2019), *Annihilation* (2018), *Lucy* (2014), *Ghost in The Shell* (2017), *Orphan Black* (2013-2017) e consultadas no site Bechdel Test Movie List, Disponível em: <https://bechdeltest.com/>. Acesso em: 29 maio 2021. E as demais foram consultadas aleatoriamente no Google.

no meio audiovisual e no gênero da ficção científica, principalmente por ter mulheres como protagonistas e causas que remetem à representatividade.

Além disso, tais produções oportunizam o debate de temas emergentes como: direitos sobre seus corpos, inteligência, faixa etária, igualdade, ciência, participação da mulher na política e demais assuntos que conduzem discussões sobre como as mulheres têm e vêm ocupando lugares de poder que tradicionalmente foram de domínio masculino. É preciso falar de mulheres, escrever sobre elas, especialmente academicamente, questionar suas representações, pois tais retratos das suas personagens estão diretamente ligados com a concepção que a sociedade possui sobre as mesmas.

Dessa forma, apresentamos a seguir uma contextualização geral de como as representações femininas estão sendo realizadas no meio audiovisual, uma vez que as imagens das representações femininas no cinema e mais precisamente, na televisão, oportunizam um olhar que possa questionar conceitos e comportamentos antes despercebidos, mas do mesmo modo atua na manutenção de desigualdades. Pois estes discursos retratados são oriundos da própria ciência, se antes eram vistas mulheres em determinados papéis, como de auxiliar, professoras, cuidadoras, esposas, isso significava dizer algo sobre o seu tempo, de como a sociedade enxergava a classe feminina, igualmente agora, em que temos grandes produções com mulheres protagonistas em diversas profissões de liderança, representações alinhadas com o pensamento social do momento.

### 1.3. REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NO AUDIOVISUAL

Inicialmente, a intenção desse tópico é contextualizar, de modo geral, alguns instrumentos feministas que foram e são usados para beneficiar as mulheres e colocar seus direitos e representações em pauta, como o caso dos testes de representação e o movimento *#MeToo*, mas também trazer contribuições de autoras relevantes para os estudos de representação e representatividade feminina no cinema e na televisão.

É visível que, na última década, presenciamos uma quantidade maior de representações femininas nas produções audiovisuais, mulheres que participam ativamente dessas obras e que estão em posição de igualdade e equivalência com representações masculinas e/ou que estejam ocupando espaços nas telas que foram tradicionalmente ocupados por homens. É importante se ater a essas questões, quanto a representação feminina, porque as produções culturais ensinam

modos de ser, não apenas constroem pensamentos sobre mulheres, assim como reproduzem uma ideia coletiva do que é ser mulher socialmente.

Vale ressaltar que o público feminino ocupa um pequeno espaço nesse ambiente cinematográfico, se comparado aos homens, que exercem a maior parte das profissões desse meio, principalmente os cargos de maior prestígio, que costumam carregar a marca de uma produção.

As mulheres têm batalhado para ocupar tais espaços, mas é uma luta constante na busca da obtenção de seus direitos, igualdade e o combate da desigualdade de gênero na sociedade. É um trabalho contínuo para atender as demandas das mulheres e, conseqüentemente, essa movimentação se reflete em investigações de como essas mulheres são representadas. Normalmente, quando dirigidas e produzidas por mulheres, é perceptível a maior inclusão de mais profissionais mulheres dentro e fora de tela e, um olhar preocupado em não sexualizar e objetificar os seus corpos com a exclusiva ideia de atender aos desejos visuais do público masculino, algo bastante comum nas produções encabeçadas por homens.

No universo das produções audiovisuais, quando havia uma maior porcentagem de homens em cargos importantes e detinham poder de tomada de decisões, percebíamos que os papéis mais destinados às mulheres que eram/são de subalternizadas, inferiorizados em algum grau em relação aos homens. Apesar disso, não queremos dizer que uma obra audiovisual feita por homens não consiga apresentar personagens mulheres com boas histórias que não remetam à sexualização das mesmas, com representatividade, isto é algo que deve ser mapeado, mas não é determinante. Apenas citamos que essas características, por muito tempo, foram padronizadas, uma consequência da reprodução social, influência de misoginia, do machismo, inclusive nesse ambiente artístico e resultava no que se entendia como uma mulher deveria ser representada. Uma vez que, desde sempre, direitos foram negados para as mulheres, direito ao voto, ao seu próprio corpo, ao saber e, então, todas essas questões foram motivos para a luta feminina em busca da igualdade de direitos.

Sobre os aspectos históricos da relação das mulheres com o saber, Perrot (2007) afirma que “ao longo do século XIX, reitera-se a afirmação de que a instrução é contrária tanto ao papel das mulheres quanto à sua natureza: feminilidade e saber se excluem. A leitura abre as portas perigosas do imaginário. Uma mulher culta não é uma mulher” (PERROT, 2007, p. 93). Visto que, estudar seria um desperdício de tempo, pois foi naturalizado que sua função social não cabia ao conhecimento e sim ao cuidado da família e casa, resquícios perpetuados por um longo período. Além disso, também existia não apenas a influência patriarcal sobre como as

mulheres deveriam se portar e quais os acessos seriam dados a elas, como também o aval da religião e do próprio Estado que limitava o acesso à educação para mulheres, tendo assuntos educacionais (currículo) diferentes para homens e mulheres.

De acordo com a visibilidade da figura feminina na tela e também a partir das demais tecnologias de gênero, com o passar do tempo foi notável uma tendência ao crescimento do fetichismo do corpo da mulher, que ainda é, na maioria da sua representação, comumente identificada como objeto sexual. Consequentemente, essas práticas também remetiam a essa ideia de idealização da feminilidade e sensualidade que as mulheres portavam ou mesmo eram ensinadas a desenvolver. Além disso, quando mulheres representam um papel de grande relevância, como já mencionamos, elas eram/são vistas ou associadas como um objeto sexual direcionado para a alimentação do fetiche masculino.

Apesar de falar sobre o campo profissional de atrizes, as percepções de adequação ao contexto social entre as relações masculino e feminino, historicamente eram percebidas com mais clareza no campo da dança. Uma vez que, segundo Perrot (2007), a dança era praticada predominantemente por sujeitos masculinos, porém, a partir do século XVIII ocorre uma inversão nos papéis sociais. Visto que, com a concepção da romantização do balé, houve uma movimentação de idealização do corpo feminino, “dá-se então uma reversão nos papéis sexuais. Passa a haver uma conotação feminina da dança e a ideia de que é inconveniente, para um homem, dançar” (PERROT, 2007, p. 132). A autora conta acerca das profissões de mulheres, como professoras, atrizes, cozinheiras, escritoras, feiticeiras, entre outras e também daquelas profissões que não eram regulamentadas (invisibilizadas).

Perrot (2007) apresenta que os corpos femininos foram constantemente subjugados, sendo os seus comportamentos definidos pela sociedade. As atrizes tinham uma ambiguidade quanto a relevância da sua profissão, pois se destacavam como uma espécie de materialização da sua feminilidade, do que era esperado no momento. No entanto, enfrentaram muitos desafios por ser uma profissão que, apesar de se enquadrar no que a sociedade esperava, nem sempre era vista com seriedade. Visto que era uma profissão marginalizada, muitas vezes associada à prostituição e vulgaridade, mas esse cenário começa a apresentar singelas mudanças a partir do século XIX (PERROT, 2007).

Para Giselle Gubernikoff (2009), a teoria feminista do cinema surge por volta de 1970, com o intuito de apresentar como as mulheres eram transformadas em objetos sob o olhar patriarcal e consumista. Apesar das mudanças nas representações femininas, que trazem papéis relevantes, por vezes são representações defasadas, fortemente estereotipadas, que ignoram a

representatividade de interesses e causas, e a multiplicidade de representações possíveis, condizentes com a figura das mulheres na atualidade.

A evolução feminina nos cinemas ainda possui grande disparidade nas atuações, equipe técnica atrás das câmeras e conseqüentemente nos seus salários. Uma vez que, conforme sinaliza Lauretis (1994), o cinema, bem como a televisão e demais tecnologias de gênero são espaços que produzem modos de ser generificados. É importante tocar nessas questões porque quando falamos em representação e representatividade, automaticamente estamos contribuindo para a luta feminina e atuando como uma espécie de denúncia social contra um sistema de influência patriarcal que, através das representações veiculadas, influenciam e reforçam opiniões.

Mesmo quando mulheres assumem o protagonismo de produções audiovisuais, ainda assim, na maioria das vezes, possuem baixa representatividade, comprovando novamente a disparidade entre gêneros nesse ambiente. Vale lembrar que as personagens femininas são quem mais exibem os corpos, vestes que remetem à sensualidade, comportamentos e movimentos de câmeras que as tornam atraentes e desejáveis. Todas essas ações auxiliam na criação e manutenção de estereótipos, um círculo vicioso, reiterando o machismo estrutural e (re)produzindo padrões de representações femininas inferiorizadas e coadjuvantes.

A estereotipagem, em outras palavras, é parte da manutenção da ordem social e simbólica. Ela estabelece uma fronteira simbólica entre o ‘normal’ e o ‘pervertido’, o ‘normal’ e o ‘patológico’, o ‘aceitável’ e o ‘inaceitável’, o ‘pertencente’ e o que não pertence ou é o ‘Outro’, entre pessoas de dentro (*insiders*) e ‘forasteiros’ (*outsiders*), entre nós e eles. (HALL, 2016, p. 192).

É importante a reflexão crítica de tais modelos de representação, e que esteja presente nos papéis de mulheres, valores, independência, objetividade, coragem, atributos intelectuais e não estritamente elementos sexuais, maternos e características que retornem para uma essencialização da masculinidade e atitudes para torná-las válidas.

Os estereótipos de mulheres como femininas, afáveis, sensíveis, cuidadosas, dependentes e tantos outros adjetivos que as tornam inferiores aos papéis masculinos estão diretamente relacionados com a imagem e características sociais e culturais do que é ser homem e ser mulher. Isso se manifesta conforme o senso comum e como “entendemos o mundo ao nos referirmos a objetos individuais, pessoas ou eventos em nossa cabeça por meio de um regime geral de classificação em que – de acordo com a nossa cultura – eles se encaixam” (HALL,

2016, p. 190). Além disso, ao mencionar tais argumentos que ditam como as pessoas são vistas e devem ser retratadas é que:

o ponto importante é que os estereótipos referem-se tanto ao que é imaginado, fantasiado, quanto ao que é percebido como ‘real’, e as reproduções visuais das práticas de representação são apenas metade da história. A outra metade – o significado mais profundo – encontra-se *no que não está sendo dito, mas está sendo fantasiado, o que está implícito, mas não pode ser mostrado*. (HALL, 2016, p. 200, grifo do autor)

Em razão disso, dos inúmeros estereótipos e problemas nas suas representações, Carolina Alves Magaldi e Carla Silva Machado (2016) discutem alguns dos testes existentes que tratam de representatividade de gênero no cinema, iniciando pelo Teste de Bechdel, o mais conhecido atualmente, utilizado desde 1985, para investigar a representatividade feminina. Basicamente possui três regras para avaliação: 1) precisa de pelo menos duas mulheres em cena, com nomes; 2) que interajam entre si; e 3) a conversa não deve ser referente ao homem.

Além deste, são apresentados: o Teste Makomori, que analisa se a personagem feminina, tem arco narrativo que não se apoie no arco narrativo de um homem; o Teste Tauriel, que indaga se os papéis femininos existiriam se fossem homens e, o Teste Barnett, que expande as discussões de gênero ao analisar as personagens, as interações de personagens masculinos e femininos, e possíveis distorções quanto à masculinidade e as construções de gênero empreendidas pelo cinema; o Teste Russo, relacionado à “percepção de personagens LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros) e o teste Finkbeiner, que se aplica às questões de gênero oriundas da cobertura midiática de mulheres cientistas” (MAGALDI; MACHADO, 2016, p. 258). As autoras propõem um teste, a partir dos existentes, que analisa de forma qualitativa as narrativas e as construções de gênero, visando contribuir para a análise de filmes endereçados tanto ao público adulto quanto infanto-juvenil.

### **1.3.1. As discussões feministas vão ao cinema - #MeToo**

Temos acompanhando discussões feministas mais aguçadas, sobretudo na *internet*, nas diversas redes sociais. Com o advento da *internet* foi possível incluir novos posicionamentos e força nesse debate, uma vez que é um espaço virtual que aproxima pessoas com interesses em comum, a partir de fóruns, debates e discussões na rede. Essa interação virtual em um espaço totalmente inovador, permite novas formas de conhecimento, visibilidade, agrupamento de pessoas de diversas localidades e até a realização de encontros dessas comunidades virtuais.

O ano de 2017, foi um período de grande relevância para as pautas feministas, passou-se a discutir temas relacionados às desigualdades de gênero, agressões e assédios sexuais contra mulheres, principalmente na indústria audiovisual. E um dos grandes responsáveis por colocar as reivindicações das mulheres em pauta, foi o movimento *#MeToo*, de grande repercussão pelo *Twitter*, que ganhou força mundialmente, revisitando diversos casos de abusos e assédios contra mulheres no meio cinematográfico, especialmente em Hollywood<sup>19</sup>. Dessa forma, a partir de então, as mulheres começaram a ganhar mais visibilidade e a preencher espaços de poder antes ocupados por homens, logo, dando início a uma nova era feminina no ramo do entretenimento.

Ainda em 2017, o *Emmy*, maior premiação para programas e profissionais televisivos, teve importante destaque para as mulheres. O evidente protagonismo feminino foi percebido nas diversas indicações de mulheres nas telas e atrás delas, principalmente nas profissões mais dissonantes nesse ramo – direção, produção e roteirista. Dentre as diversas indicações<sup>20</sup>, nomes como de Viola Davis, por *How To Get Away With Murder* (2014 – 2020), Angela Bassett, por *Master of None* (2015 – presente), Elisabeth Moss, por *The Handmaid's Tale* (2017 – presente), Evan Rachel Wood, por *Westworld* (2016 – 2022), Reese Witherspoon, por *Big Little Lies* (2017 – 2019), Robin Wright, por *House of Cards* (2013 – 2018), Uzo Aduba, por *Orange is the New Black* (2013 – 2019), Ann Dowd, por *The Handmaid's Tale* (2017 – presente), Nicole Kidman, por *Big Little Lies* (2017 – 2019) levaram vários prêmios durante o evento.

Em contrapartida, a indústria do cinema não apresenta uma quantidade considerável de nomes femininos nas suas indicações e premiações, e conseqüentemente evidencia a grande disparidade entre homens e mulheres. O site *Women's Media Center* (WMC)<sup>21</sup>, uma organização feminista, fundada em 2005 por Jane Fonda, Robin Morgan e Gloria Steinem, com o intuito de aumentar a visibilidade das mulheres e lutarem contra a desigualdade de gênero, emite anualmente relatórios do Oscar, maior premiação cinematográfica do mundo, analisando as suas indicações. O relatório de 2021 indica que a 93ª edição do Oscar foi assertiva nas indicações de mulheres, por acrescentar mulheres não brancas e a indicação à melhor direção, conforme notícia publicada no site:

houve indicações de alto perfil para mulheres, incluindo mulheres de cor, nas categorias Melhor Diretora e Melhor Filme, mas o número total de candidatas

---

<sup>19</sup> Informações consultadas no site BBC News Brasil. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-44164417>. Acesso em 29 de maio de 2021.

<sup>20</sup> Informações das indicações foram consultadas no site Omelete TV. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/emmy/emmy-2017-conheca-os-vencedores-do-premio>. Acesso em 29 de maio de 2021.

<sup>21</sup> Disponível em: <https://womensmediacenter.com/>. Acesso em 29 maio 2021.

femininas nas categorias de não-atuação aumentou apenas dois pontos percentuais, elevando seu percentual total de 30% no ano passado para 32% este ano. Do total de 205 candidatos, 140 (68%) são homens e 65 (32%) são mulheres (WOMEN'S MEDIA CENTER, 2021, *on-line*, tradução nossa)<sup>22</sup>.

Quando comparado há uma década, o relatório evidencia um aumento significativo na indicação para mulheres que estão atrás das câmeras, conforme relato da presidente e CEO do WMC, Julie Burton:

Esta nova análise mostra que os números de nomeações de mulheres nos bastidores quase não aumentaram em dois pontos percentuais desde o ano passado, e isso parece desanimador. Mas uma visão de uma década mostra algum progresso: Há dez anos, 21% das indicações não atuantes foram para mulheres; este ano, 32% dos indicados são mulheres. Isso representa uma mudança significativa ao longo de 10 anos – não tão alta quanto desejamos ser, e não tão diversa quanto precisa ser – mas demonstra um progresso que tem sido um longo tempo de espera chegando. A mudança neste setor tem sido dolorosamente lenta, mas estes números mostram o impacto positivo do trabalho de muitas e diversas organizações acadêmicas, de defesa, jurídicas e de pesquisa que constantemente documentam, divulgam e desafiam a falta de igualdade para as mulheres e as pessoas de cor em Hollywood. E à medida que mais mulheres ganham posições de poder – como diretoras, produtoras, e em outras áreas – elas tendem a contratar mais mulheres. É hora de cavar e empurrar com mais força para que a arte e a excelência que celebramos nos diz que há lugares à mesa para todos (WOMEN'S MEDIA CENTER, 2021, p.1, *on-line*, tradução nossa)<sup>23</sup>.

Diante do exposto, é perceptível que a sociedade está mais favorável para o protagonismo feminino, logo, para o surgimento de novas narrativas de mulheres conforme as narrativas contemporâneas e a época em que vivemos. Uma vez que temos mais espaço, o que empodera e inspira o público, especialmente as mulheres, pois estas novas representações atuam como um meio de (re)construção de sentido sobre si mesmas. Ou seja, conforme a sociedade

---

<sup>22</sup> Texto original: “There were high-profile nominations for women, including women of color, in the Best Director and Best Picture categories, but the overall number of female nominees in the non-acting categories increased by only two percentage points, bringing their total percentage from 30% last year to 32% this year. Of the total of 205 nominees, 140 (68%) are men and 65 (32%) are women”

<sup>23</sup> Texto original: “This new analysis shows that the nomination numbers for women behind the scenes have barely inched up by two percentage points since last year, and that feels discouraging. But a decade-long view shows some progress: Ten years ago, 21% of the non-acting nominations went to women; this year 32% of the nominees are women. That represents a significant shift over the span of 10 years — not as high as we want it to be, and nowhere near as diverse as it needs to be — but it demonstrates progress that has been a long time coming. Change in this industry has been painfully slow, but these numbers show the positive impact of the work of many diverse academic, advocacy, legal, and research organizations who steadily document, publicize, and challenge the lack of equality for women and people of color in Hollywood. And as more women gain positions of power — as directors, producers, and in other areas — they tend to hire more women. It is time to dig in and push harder so that the artistry and excellence we celebrate tells us there are seats at the table for everyone”

muda, as narrativas audiovisuais acompanham os mesmos processos, carregadas de visões e valores sociais vigentes.

Apesar das discussões em torno das formas de representações femininas, muitas personagens ainda são condicionadas às representações tradicionais que não favorecem as mulheres, como exemplo de padrões estéticos e comportamentos inconcebíveis, que vão de encontro com ideias datadas do que é ser mulher.

Além disso, muitas das representações são postas na trama para cumprir cota de representação social, o que torna as suas personagens caricatas, estereotipadas e nada inspiradoras, pois não traz nenhuma relevância à trama. São importantes tais discussões, pois as novas produções vêm oferecendo mais alternativas de reflexões e referências para as futuras gerações, incentivando a autonomia financeira, pessoal, intelectual e sexual de mulheres, e com isso, auxiliam na produção de novos símbolos e significados passíveis de identificação.

O homem, visto como ser unificado, sempre foi legitimado em ocupações que detinham poder, produzindo um sentido que determinados espaços só deveriam ser ocupados por eles. No entanto, algumas mudanças foram ocorrendo gradualmente devido à necessidade de desconstruir essa ideia de homem visível, legitimado e, por outro lado, a mulher invisível, cujas habilidades e competências são postas em dúvida. É um tópico emergente quebrar o ciclo em relação à oposição binária, uma vez que, um gênero não deveria sobressair diante do outro. O binarismo de gênero foi construído e reiterado socialmente por inúmeras instâncias, e, o que torna as mudanças difíceis e lentas, em face da complexidade e dos marcadores sociais (raça/etnia, classe socioeconômica, idade, escolaridade, religião, dentre outros). Para Lauretis (1994, p. 211), as relações masculino e feminino são complementares e o gênero, relacional: “assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe”. Ela complementa afirmando que:

as concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade (LAURETIS, 1994, p. 211).

A mentalidade social não mudou o bastante, pois as mulheres ainda não conseguiram se dissociar do estigma social, de serem percebidas como uma espécie de reflexo oposto dos

homens. Levando isso em consideração, uma das formas de continuar trabalhando para que esse contexto seja alterado, seria a necessidade de diversificar o mercado audiovisual, científico, político, econômico, educacional, pensando por uma ótica do gênero, pois é uma forma de possibilitar que haja uma reflexão sobre os papéis sociais exercidos. No quesito do âmbito audiovisual, partindo da premissa que os Estudos Culturais consideram a arte como formas de aprendizado, Fischer (2002) afirma ser preciso começar a desconstruir e estranhar os produtos televisivos e demais produções da cultura popular, e salienta que:

trata-se de uma proposta destinada, nos diferentes níveis de escolarização, a mergulhar na ampla diversidade da produção audiovisual disponível em filmes, vídeos, programas de televisão, e que certamente nos informará sobre profundas alterações ocorridas nas últimas décadas nos conceitos de cultura erudita, cultura popular, cultura de massa, artes visuais, e assim por diante, mas especialmente sobre importantes mudanças nos modos de subjetivação, de constituição do sujeito contemporâneo (FISCHER, 2002, p. 158).

Entendemos que as representações televisivas abrem lacunas para refletirmos sobre as informações trazidas ao público. Dessa forma, analisar a série pela presença feminina no comando das aventuras do tradicional personagem Doutor possibilita, observar não apenas novas possibilidades de dialogar com assuntos atuais e de uma determinada época, mas questionar se esses espaços de apropriação das mulheres são realmente relevantes ou estão apenas desempenhando papéis conforme o mercado de consumo, questões que são de suma importância para os debates de gênero no audiovisual e na televisão.

Houve mudanças na noção de espaço e do tempo, no modo de fazer audiovisual e de divulgar as suas produções artísticas. E, trazendo essa questão artística para o cerne deste trabalho, o modo de fazer televisão tem evoluído, os seriados televisivos vêm sendo apresentados cada vez mais com recursos criativos e inovadores, trazendo complexidade a sua narrativa. Apresenta uma nova forma de contar histórias, trazendo aprofundamento para a trama e seus personagens, e, além disso, utiliza formas de proporcionar ao/a espectador/a maior prazer ao acompanhar a narrativa.

Sendo assim, no próximo capítulo buscamos contextualizar a concepção da narrativa seriada e localizá-la na contemporaneidade, visto que, as narrativas audiovisuais têm se tornado cada vez mais complexas. Além disso, também apresentamos informações e detalhes importantes sobre como a série *Doctor Who* funciona, suas premissas, personagens e a contextualização da décima primeira temporada, uma vez que se trata da nova era do programa que começa a ser protagonizado pela primeira mulher. Diante do exposto, a partir deste capítulo,

temos a intenção de oferecer argumentos gerais que causem um maior entendimento acerca do universo narrativo do seriado televisivo analisado.

## 2. NARRATIVAS SERIADAS

A narrativa é definida pelo ato de relatar, narrar algo; narrar, verbo que significa apresentar um ou mais fatos, contar histórias reais ou imaginárias (CEGALLA, 2005).

Ao entender que existem inúmeras narrativas no mundo, sejam elas faladas, escritas ou encenadas (histórias contadas de pessoa para pessoa, cinema, televisão, livros, jornais, musicais, teatro etc.), também citamos que existem outras formas de comunicar uma narrativa, como exemplo da linguagem não verbal, em que estão presentes gestos, imagens, sons, iluminações, que atuam como um sistema simbólico no processo de conhecimento e experiência dos indivíduos.

As narrativas se fazem presentes no cotidiano e nos detalhes mínimos da própria sociedade, atuam como formação dos sujeitos e auxiliam no processo de desenvolvimento de suas subjetividades. Além do mais, vale ressaltar que as narrativas, assim como diferentes instrumentos da sociedade, foram evoluindo com o passar do tempo, conforme a sociedade se modificava.

Dessa forma, o que antes era considerado tradicional, no caso, as narrativas orais, foram gradualmente modificadas com o tempo, no sentido de introduzir novas formas de contar histórias, visto que havia a necessidade de se adaptar ao cenário vigente. De maneira que, com a chegada das novas tecnologias, ocorriam mudanças de pensamentos e melhorias na vida social e, especialmente, com o acesso à informação, outras narrativas foram surgindo, modificando as tradicionais, criando outras e se fortalecendo gradualmente (PICCININ, 2012).

Com isso, a partir destas mudanças, as narrativas tradicionais – oral e escrita – iniciaram um processo de adaptação ao contexto atual, em que suas narrativas são encontradas com múltiplos conteúdos e formatos. De acordo com Fabiana Piccinin (2012), estas mudanças ocorrem numa espécie do que ela chama hibridismo pós-moderno, pois a partir disso surgiram complexidades entre as esferas midiáticas e culturais, uma vez que

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).

Conforme citado por Piccinin (2012), o rádio, a televisão e a *internet* são peças importantes para exemplificar estas mudanças no fazer e transmitir novas narrativas. Para a autora, a hibridização consolida o entendimento de que as narrativas artísticas e literárias se misturam, sendo construídas e reconstruídas nos mais diversos meios e linguagens.

Com isso, em constante transformação, a televisão desempenha um papel muito importante na sociedade e, uma das mudanças mais notáveis corresponde à sua nova maneira de contar histórias, através, das narrativas seriadas, em que, o alcance da comunicação digital e dos produtos culturais foram e são disseminados em diversos formatos e espaços na sociedade (rádio, televisão, cinema, novelas, *internet*).

Arlindo Machado (2000) nos auxilia a entender que a televisão não apresenta apenas assuntos triviais. Segundo o autor, é de senso comum que antigamente (e atualmente) a televisão era um conhecido artefato que produzia e mantinha ignorâncias dos telespectadores e, além disso, causava “alienação” nas pessoas, como possíveis assuntos de interesse de sua audiência já “consolidada”, assim como das demandas da sociedade.

Em contrapartida, atualmente também existem discursos acerca das percepções e influências negativas propagadas pela televisão, que estão presentes no imaginário social (senso comum), mas, do mesmo modo, é reforçado, inclusive pelos meios de comunicação de massa e meios digitais, e no caso, a própria televisão.

Segundo Patricio Dugnani (2022), os meios de comunicação atuam de forma ambivalente, desde emancipatório a alienante. O autor busca entender, através de renomados autores do campo da Comunicação, como Marshall McLuhan (Teoria dos Meios), Theodor Adorno e Max Horkheimer (Escola de Frankfurt), como a utilização dos meios são contraditórios. Chegando à linha de raciocínio de que os meios desenvolvem alienação quando massificam os seus conteúdos:

a alienação que se dá através dos meios de comunicação de massa ocorre por uniformização dos conteúdos, denominado massificação. Ou seja, como nos meios de comunicação de massa, a informação é vista como produto, como mercadoria, quais conteúdos devem ser transmitidos por esses meios acaba sendo determinado pelo mercado, e pela possibilidade de consumo. Dessa forma, como a decisão sobre quais informações devem ser transmitidas por esses meios, depende da audiência que elas dão, a divisão do espaço de

divulgação de informação não é equilibrada, sendo que o maior espaço sempre é dado às informações que dão maior visibilidade. Com isso, a circulação de informação acaba se tornando limitada e repetitiva, pois os meios de comunicação, funcionando como verdadeiras fábricas de manifestações culturais e de conteúdos, produzem e reproduzem as informações de maneira seriada, criando com o tempo uma cultura determinada por um gosto médio, um gosto baseado na média estatística da massa, uma cultura de massa. Com essa massificação, ou seja, essa limitação do espaço de transmissão de conteúdos, e essa repetição das mesmas informações, o espaço crítico de contraposição de ideias acaba sendo limitado, o que produz um processo alienatório (DUGNANI, 2022, p. 275 - 276).

Vale ressaltar que as narrativas seriadas são atualmente pensadas de uma forma que se ajustam aos interesses de um público geral ou específico e ao poder de propagação e interação de tais conteúdos nas diversas redes sociais disponíveis em plataformas distintas. O público é medido por diferentes técnicas de pesquisa de possíveis interesses dos telespectadores, como o caso da análise por números de audiência de programas de informações e entretenimento, visto que, quanto mais alta a pontuação, ou seja, a quantidade de pessoas que estão consumindo determinados produtos pode fazê-los ser considerados como tema/produção relevante.

Além disso, as informações coletadas na *internet*, especialmente nas redes sociais, também se caracterizam como uma prática valiosa para definir o respectivo público alvo, pois o usuário conectado a uma rede constantemente está enviando informações pessoais para empresas e tais informações, gostos particulares, são posteriormente transformados em produtos de consumo.

Assim como também podemos citar o uso da hipótese do agendamento (*agenda-setting*) exclusivamente para as produções televisivas e, principalmente no que se refere ao jornalismo. Pois, é através da *agenda-setting* que a imprensa consegue agendar temas que serão entendidos pelo público como relevantes para a discussão na sociedade e, para além do caráter jornalístico, com o entendimento de que se está sendo veiculado na TV é importante, outras produções acabam sendo desenvolvidas com os mesmos temas dessa agenda pública cunhada pela *agenda-setting* (MALFATTI, 2017).

A partir de um levantamento bibliográfico realizado por Ligiane Malfatti (2017), a *internet* possui uma agenda própria, pois a partir desta agenda é possível debater e colocar em alta, narrativas e assuntos antes silenciados, que não havia tanta notoriedade na televisão. Com a sua grandiosidade, a *internet* possibilita que esses assuntos discutidos no ciberespaço, não veiculados anteriormente na TV, sejam cotados como pautas nas produções televisivas (MALFATTI, 2017).

Todo produto midiático é perpassado por questões de endereçamentos de mensagens ao público, compostos de práticas discursivas e/ou não discursivas. Ademais, também existe outra perspectiva utilizada, semelhante à agenda-*setting*, sendo a dos modos de endereçamento, mas com enfoque maior em produções fílmicas (audiovisuais).

Elizabeth Ellsworth (2001) lida com os modos de endereçamento presentes nos estudos de cinema e educação, sinalizando que os modos de endereçamento se originaram da necessidade de uma teoria voltada especificamente para o cinema e para as pessoas que buscam trabalhar com o processo de mudança social.

A autora também enfatiza que, quando um filme é produzido sob a ótica de um direcionamento específico, consegue influenciar comportamentos e reações dos(as) espectadores(as). Assim como é possível identificar como os filmes gostariam que os espectadores fossem ou agissem. E para deduzir que uma representação provoca reações desejadas em um público-alvo, é importante que o espectador se coloque na trama e haja pelo menos uma identificação com alguma situação entre os personagens, diálogos ou algo presente na obra que desenvolva algum processo de assimilação (ELLSWORTH, 2001).

Além disso, Machado (2000, p. 70) cita as intencionalidades que envolvem os processos de produção televisiva, sendo perceptível que não há neutralidade:

a rigor, pode-se-ia dizer que cada enunciado concreto é uma singularidade que se apresenta de forma única, mas foi produzido dentro de uma certa esfera de intencionalidades, sob a égide de uma certa economia, com vistas a abarcar um certo campo de acontecimentos, atingir um certo segmento de telespectadores e assim por diante.

A televisão, mesmo com a introdução de novos meios digitais, continua sendo percebida com grande credibilidade, tanto ao nível de informação, quanto de entretenimento, pois há o entendimento geral do senso comum e, talvez isso também remeta a uma possível inocência da audiência, que acredita (possivelmente) que se está sendo veiculado na televisão é confiável, importante e enquanto telespectador(a) possui controle sobre o que consumir. Quando, na verdade, possui outra faceta, a qual é explicada por Dugnani (2022, p. 278):

nesse processo de alienação, implementada nos meios de comunicação digitais, cria-se uma falsa impressão de que o receptor é potente e detentor do direito de escolher quais conteúdos quer acessar, quando, na verdade, acaba sendo influenciado e tendo seu acesso às informações limitadas pelos algoritmos.

O campo mágico-estético que as produções audiovisuais televisivas dispõem, com a junção da imagem e do som, não se limitam apenas ao embelezamento, pois, simultaneamente, possuem a capacidade de soar os discursos e todo o conjunto audiovisual como político, ideológico e econômico.

Contrapondo Machado (2000), a respeito da televisão não causar alienação e apresentar mais do que assuntos triviais, Dugnani (2022) cita o cenário das intencionalidades das mensagens propagadas pelos veículos midiáticos (a televisão, por exemplo), que envolvem um processo de informação emancipatória e também de alienação. Ele menciona o cenário de pós-verdade e pós-modernidade, em que as *fakes news* foram utilizadas para eleger presidentes, como exemplo de Adolf Hitler, Jair Bolsonaro e Donald Trump, no cenário atual e passado, com métodos impressos, (tele)visuais, sonoros e digitais.

Para gerar essa massificação, o autor afirma serem realizadas pesquisas de mercado que permitem saber os gostos e crenças do público, para então criar conteúdos específicos para atingi-los através das mídias digitais e convencionais, gerando mais audiência. Pois, “a informação está sendo uniformizada pelas bolhas de interesse, fragmentadas e organizadas pelos algoritmos, que escolhem as informações que devem ser recebidas pelos receptores dos meios digitais” (DUGNANI, 2022, p. 277).

Dessa forma, atualmente para entender como a televisão funciona não devemos estudá-la de forma avulsa, para compreendê-la é necessário integrar as práticas que ocorrem em outros meios, como a *internet*, cinema etc. Isso pode ser trabalhado com a combinação do que é chamado de “segunda tela”, por Ana Sílvia Lopes Davi Médola e Elissa Schpallir Silva (2015), ao compreender que o acesso a novos aparelhos permite acesso ao ciberespaço, seja *smartphone*, *notebook*, computador, *tablet*, os telespectadores, atualmente, produzem maneiras distintas de consumir televisão simultaneamente com a *internet*. Os diversos dispositivos móveis utilizados para consumir televisão criam novas formas de experiências dos telespectadores e esse consumo em distintos aparelhos é chamado de "segunda tela" (MÉDOLA; SILVA, 2015).

Em suma, todo o processo de criação de filmes, seriados, programas para a TV, a escolha do gênero narrativo, fotografia e tudo que envolve a confecção audiovisual são inicialmente pensados e feitos para um determinado público alvo, mas não se limitam apenas aos pensados inicialmente, também pretende-se atingir novos públicos que fazem parte de diversos grupos sociais, como exemplo de agrupamentos políticos, raciais, sexuais etc. Quando enfatizamos que as mensagens e temas são pensados para determinados grupos, queremos dizer serem grupos

de identificação, em que os assuntos trabalhados geram um sentimento de pertença ou mesmo chamam atenção deste público, em que os indivíduos possuem visões de mundo, costumes, crenças, sentimentos e pensamentos em comum com o que é (re)produzido na produção audiovisual.

Esse processo de pertença, do sentimento de fazer parte de um mesmo grupo com interesses em comum, não está mais limitado apenas ao seu ambiente físico, o local onde vive. As pessoas tendem a procurar grupos para se encaixar também de forma *on-line*, para sentir-se parte de um todo, atividade essa sendo inerente ao ser humano.

Em decorrência disso, por meio dessas informações veiculadas nos meios de comunicação e pela cultura da imagem propagada pelos outros aparelhos e no ciberespaço, há uma mudança nos processos cognitivos de apreensão de informações e significados, ocorrendo uma alteração no convívio social e cultural. Ou seja, o ato de comunicar exercido “naturalmente” pelas pessoas é transpassado pela comunicação midiática, não é um processo neutro, são estipulados determinados assuntos para serem discutidos.

Houve mudanças na noção de espaço e do tempo, no modo de fazer audiovisual e de divulgar as suas produções artísticas. E, trazendo essa questão artística para o cerne deste trabalho, o modo de fazer televisão tem evoluído. Os seriados televisivos vêm sendo apresentados cada vez mais com recursos criativos e inovadores, trazendo complexidade a sua narrativa, uma forma de contar histórias, que traz aprofundamento para a trama e seus personagens, e, além disso, utiliza formas de proporcionar ao espectador maior prazer ao acompanhar a narrativa.

A narrativa seriada, ao longo do tempo, enfrentou mudanças conforme o avanço tecnológico e a mudança de hábitos dos consumidores, seja no modo como consomem os produtos, ou mesmo nos novos meios em que as narrativas seriadas são circuladas. A intenção não é traçar toda a sua origem e tampouco nos debruçarmos nos diferentes formatos narrativos. No entanto, se faz necessário contextualizar, mesmo de forma breve, sua origem e evolução, visto que, a narrativa seriada possui raízes na novela, no melodrama e no folhetim, conforme nos guiarão os autores trazidos ao longo desta seção. Corroborando essa ideia, Machado nos auxilia quando afirma:

mas é preciso considerar que não foi a televisão que criou a forma seriada de narrativa. Ela já existia antes nas formas epistolares de literatura (cartas, sermões, etc.), nas narrativas míticas intermináveis (*As mil e uma noites*), depois teve um imenso desenvolvimento com a técnica do *folhetim*, utilizada na literatura publicada em jornais no século passado, continuou com a tradição

do radiodrama ou da radionovela e conheceu a sua primeira versão audiovisual com os *seriados* do cinema. Na verdade, foi o cinema que forneceu o modelo básico de serialização audiovisual de que se vale hoje a televisão (MACHADO, 2000, p. 86).

Além disso, a televisão reproduzia produtos audiovisuais que não são pensados inicialmente para o seu aparelho, o qual é composto por uma tela menor, como por exemplo, filmes idealizados para o cinema, espetáculos, musicais e outros.

Podemos destacar também a passagem da narrativa seriada no cinema, visto que eles originaram porque os filmes em série basicamente eram mais baratos do que os longas-metragens, os filmes em série possuíam um caráter econômico, pois eram acessíveis para a população mais carente e também para os criadores destas obras audiovisuais (MACHADO, 2000). Uma vez que, haviam dificuldades financeiras enfrentadas quanto à manutenção de atores, sendo utilizado constantemente o uso de improvisos por falta de investimentos e estas dificuldades financeiras. Com isso, Machado (2000) exemplifica que *Fantômas* (1913) e *The Perils of Pauline* (1914) foram séries cinematográficas importantes para serem usadas como referência de serialização.

Compreendendo que a narrativa seriada foi influenciada pelo melodrama, um gênero literário que possui como foco o drama, Maria Imaculada Cavalcante (2005) vem nos dizer que as telenovelas são provenientes dos romances de folhetim, que surgiram na França, no século XIX, pautado na comercialização das artes. E, segundo a autora, nessa época estava em voga o movimento romântico e, com isso, os autores(as)/escritores(as) se viam obrigados a acompanhar o mercado de consumo. Basicamente, os folhetins eram concebidos com a premissa de juntar o real e a ficção. Sendo que, o movimento romancista teve grande influência nas produções das novelas, especialmente pelo alcance dos seus folhetins.

Em consonância com Cavalcante (2005), Leandro Gejfinbein (2011) cita que o surgimento do folhetim na França era composto por um grande teor melodramático estampado nos jornais, combinado por histórias que entretinham o público leitor, como exemplo de narrativas que continham romance, heroísmo e aspectos da vida cotidiana. Tais histórias costumavam deixar os leitores entretidos e suscitar um desejo de continuar consumindo-as a cada folhetim publicado, pois era utilizado o recurso do gancho narrativo, em que se contava apenas uma parte da sua trama e a continuação era revelada nas publicações seguintes. Dessa forma, prendiam a atenção do/a leitor/a e mantinham-nos/nas empolgados/as.

Cavalcante (2005) tem como base na sua obra, autores do campo da comunicação, especialmente Muniz Sodré (1985) e, parafraseando este autor, nos é dada a informação que os

folhetins se expandiram para outros meios de comunicação, com destaque para o rádio e, em 1940, as radionovelas se intensificaram. Posteriormente, em 1960, a televisão ganhou grande notoriedade, o que impactou na produção e consumo das radionovelas. Com o advento da televisão, houve a adaptação das radionovelas para as telenovelas, com o acréscimo de imagem ao som.

Fazemos um adendo para contextualizar a novela, como gênero narrativo literário, bem como os demais gêneros narrativos cinematográficos, os quais foram derivados da literatura. E, além disso, antes de conhecermos os seriados atualmente, as novelas já possuíam uma estrutura complexa, o que acaba causando confusão ao procurar definir produções que correspondem a seriados/séries, séries antológicas<sup>24</sup>, ficções serializadas longas (telenovelas) e minisséries<sup>25</sup>. Pois, se trata de uma estrutura que reúne numerosas cenas, capítulos e histórias de personagens que se entrelaçam ao longo da produção, uma estrutura amparada na relação entre o real e a ficção. Além disso, pode ser concebida em diferentes meios, como jornais e livros, além de misturar outros gêneros, como drama, ficção científica, fantasia etc.

Por conseguinte, as radionovelas são compostas pela mesma estrutura das telenovelas, se distinguindo pelo aparelho de transmissão. A primeira, transmitida pelo rádio, produzida com o seu principal recurso, o som. A segunda, transmitida pela televisão, na maioria dos casos, dado que, atualmente o modo de consumo de televisão foi ressignificado com o avanço da tecnologia, utilizando não apenas o áudio, mas também como o acréscimo da imagem e veiculação em outros aparelhos e plataformas midiáticas.

Gejfinbein (2011) relata que na década de 1930, no século XX, foi o momento em que surgiram as radionovelas e também marca o surgimento das chamadas *soap operas*, novelas com grande teor melodramático e com tempo de duração quase indeterminado, que atraía patrocinadores do ramo de produtos de limpeza e manutenção da casa, tendo como público-alvo uma audiência majoritariamente feminina. A característica de destaque das *soap operas* era a sua forma episódica, que

---

<sup>24</sup> As séries antológicas são normalmente compostas por histórias fechadas, com enredo e alguns (ou todos) personagens diferentes a cada episódio e/ou temporada. Também podem ser conhecidas pela sua semelhança com um grande filme dividido por uma narrativa que possui início, desenvolvimento e conclusão. Como exemplo, citamos *Black Mirror* e *True Detective*. Disponível em: <https://blogs.correiobraziliense.com.br/proximocapitulo/series-antologicas-tendencia/>. Acesso em 17 mar 2022.

<sup>25</sup> A minissérie possui sua estrutura mais fechada e com menos episódios. Normalmente, os acontecimentos são desenvolvidos ao longo dos episódios, com o recurso do gancho, que giram em torno de uma história central. Disponível em: <https://www.tertulianarrativa.com/m-o>. Acesso em 26 fev 2021.

[...] se baseavam em episódios unitários, que mesmo compartilhando um universo simbólico e elementos narrativos comuns, contavam histórias que se encerravam no mesmo fragmento, com início, meio e fim. Esse formato, portanto, está mais diretamente ligado à origem de outra categoria de narrativas televisivas: o seriado (GEJFINBEIN, 2011, p. 18).

Dito isso, o entendimento de como surgiu a radionovela, de acordo com Gejfinbein (2011) e Cristine Mattos (2018), foi em Cuba, entre 1930 e 1940 e, posteriormente chegou ao Brasil e aos demais países da América Latina. Em seguida, essas radionovelas das *soap operas* também foram transformadas em novelas para a televisão, as chamadas telenovelas. Com grande desenvolvimento, inicialmente nos Estados Unidos e México, assim como as radionovelas, as telenovelas chegaram ao Brasil em 1950, mas se diferenciam das produções cubanas e mexicanas (GEJFINBEIN, 2011).

Até chegar às décadas de 1970 e 1980, as telenovelas foram se adaptando aos cenários e estas décadas são consideradas a época de maior prestígio das novelas no Brasil, especialmente pela atuação da emissora Rede Globo. Além disso, é interessante dizer que

o primeiro aspecto a ser destacado é a telenovela ser uma narrativa seriada, ou seja, uma história contada em fragmentos, onde esses se ligam um ao outro por compartilharem elementos dramáticos em comum [...] associado ao aspecto de ser uma narrativa seriada, outra característica fundamental que diferencia a telenovela é ser uma obra aberta (GEJFINBEIN, 2011, p. 25).

A telenovela brasileira também se diferencia por possuir um tempo de exibição maior, desde o tempo em tela, quanto à quantidade de capítulos. A partir dessas distinções é possível notar que “[...] embora as primeiras séries televisivas tenham sido adaptações das radionovelas, aos poucos, o meio foi criando traços próprios[...]” (MATTOS, 2018, p. 276) e, assim, consolidando o seu formato. Além disso, a telenovela usa bastante do artifício da “repetição” e do “gancho”, características herdadas do folhetim.

Cristine Mattos (2018), a partir de estudos com diversos autores, mas principalmente com as contribuições de Arlindo Machado, faz um apanhado sobre a origem e o desenvolvimento da narrativa transmidiática e do gênero que ela chama de serial. A autora expõe que a narrativa seriada não foi concebida na televisão, pois já se fazia presente nos diversos gêneros da literatura. No entanto, com o surgimento do rádio, a narrativa seriada conquistou novos espaços, principalmente após o crescimento de radionovelas em Cuba, conhecidas por serem um formato episódico. A autora reitera que,

as produções cubanas enfatizam o melodrama amoroso e começam a praticar o formato episódico: *em lugar de uma grande narrativa partida estrategicamente, as entregas organizam-se como capítulos unitários diários – com começo, meio e fim –*, que narram situações diferentes, embora centradas sempre em protagonistas aos quais se juntam personagens secundários esporádicos. Esse formato será, a partir de então, comumente denominado ‘seriado’ (MATTOS, 2018, p. 275, grifo nosso).

A partir destas discussões, percebemos que a narrativa seriada transita por numerosos espaços, sendo que “a narrativa seriada televisiva mostrou-se propícia à produção em série dos modelos de produção em massa e passou a ser o carro-chefe da TV” (MATTOS, 2018, p.276). No entanto, ressaltamos que em alguns desses espaços a narrativa seriada traz singelas diferenciações, visto que, apesar de seguir os mesmos códigos audiovisuais do cinema, seu processo criativo é diferente. A televisão possui uma dinâmica distinta, especialmente no que diz respeito ao seu tempo de tela, em que as produções têm um tempo mais extenso, se comparado ao cinema que normalmente oscila entre 1h30 a 2h de exibição de uma obra. Seguindo o raciocínio, de acordo com Machado (2000, p. 87)

um produto adequado aos modelos correntes de difusão não pode assumir uma forma linear, progressiva, com efeitos de continuidade rigidamente amarrados como no cinema, senão o telespectador perderá o fio da meada cada vez que a sua atenção se desviar da tela pequena. A televisão logra melhores resultados quanto mais a sua programação for do tipo recorrente, circular, reiterando ideias e sensações a cada novo plano, ou então quando ela assume a dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentários e híbridos, como na técnica da *collage*.

Dessa forma, a televisão possui mais flexibilidade, podendo fornecer programas diários, semanais, com longa ou curta duração, que no total geral de horas, se sobressai ao cinema, com maior tempo de duração dos seus produtos audiovisuais. E isso se manifesta nas distintas categorias de programas, gêneros e formatos televisivos.

Com base nestes argumentos, podemos perceber que a narrativa seriada possui uma relação estreita com o cinema, uma vez que, a linguagem audiovisual utilizada é a mesma. Podemos encontrar discussões acerca desta relação narrativa entre cinema e televisão nos textos de Jason Mittell (2012), Machado (2000; 2014) e Marcel Vieira Barreto Silva (2014). Os três autores afirmam que o cinema influenciou as produções televisivas, principalmente no que tange às características visuais e, também nos direciona a pensar o cinema conjuntamente com a televisão e os demais meios eletrônicos. Machado (2014, p. 256) reitera que

[...] podemos entender cinema num outro sentido. Podemos conceber um cinema *lato sensu*, seguindo a etimologia da palavra (do grego *kínema-ématos* + *gráphein*, ‘escrita do movimento’) [...] o cinema não apenas se encontra em sua mais plena vitalidade como também está vivendo transformações substanciais que deverão garantir a permanência de sua hegemonia perante as demais formas de cultura. [...] deverá sofrer agora um novo corte em sua história para se tornar cinema eletrônico.

Segundo Mittell (2012, p. 43),

[...] os programas narrativamente complexos proporcionam um outro modelo de atração: o efeito especial narrativo. Esses momentos trazem a estética operacional para o primeiro plano, chamando atenção para a natureza construída da narração e demandando admiração direcionada a como os escritores conseguiram realizá-la; esses programas normalmente renunciam ao realismo em favor de uma qualidade barroca e com consciência formal pela qual assistimos ao processo de narração como uma máquina mais do que nos engajamos em sua diegese.

E, em concordância com os estudos de Mittell (2012), Silva (2014) compreende que as ficções seriadas se diferem de demais produções fílmicas produzidas para o cinema por ter como marca central o roteiro (escritor/produtor executivo) e não a direção da produção, frequentes no cinema e em novelas.

A partir disso, **constata-se a migração de roteiristas, diretores e atores do cinema *mainstream* hollywoodiano para a televisão, movimento que, nos últimos anos, acrescentou às séries uma marca distintiva de qualidade (no melhor sentido bourdieusiano) que só o cinema poderia oferecer [...] O escritor/produtor (também conhecido como *showrunner*) é o centro criativo do programa, responsável pela estrutura narrativa e pelo modo de encenação**, mesmo em esquemas de produção mais amplos, com equipes variadas no roteiro e na direção (SILVA, 2014, p. 244, grifo nosso).

A narrativa seriada na televisão pode ser um conglomerado de episódios exibidos diariamente e/ou semanalmente e como possui um tempo maior de tela, entregam experiências e formatos diferentes para o público, como exemplo da capacidade de imersão entre cinema e televisão causada pelo ambiente. Além disso, os intervalos (*breaks*) também é uma ferramenta utilizada como uma dinâmica ideal para a televisão, pois consegue lidar com esta distração que acontece ao consumir televisão, de uma pausa que é necessária (MACHADO, 2000).

Vale destacar que, atualmente esse consumo foi modificado, especialmente pelo uso da segunda tela, em que o consumo não é propriamente realizado apenas pelo aparelho televisivo, mas com o auxílio de outros aparelhos conectados à *internet*. O que permite a busca de novos

conteúdos com base em produções televisivas, como vídeos, imagens, entrevistas, músicas, entre outros (MÉDOLA; SILVA, 2015). No entanto, Médola e Silva (2015) sugerem a parasserialidade, que seria os diversos tipos de conteúdo extras ligados às produções televisivas, em que essa busca realizada pelos fãs para encontrar conteúdos extras alimentam a indústria a partir das suas curiosidades e desejos de consumir conteúdos exclusivos. Além do que, as autoras explicam que a parasserialidade

são suplementos jornalísticos que antecipam os desdobramentos das tramas, revistas sobre a vida dos atores, matérias sobre os bastidores da produção de programas de TV, curiosidades sobre a vida pessoal dos atores publicadas em revistas de variedades, entre outros. Não só os meios impressos, o rádio, os sites da internet, mas a própria televisão fala sobre ela mesma, o que também consiste num elemento de parasserialidade, mas na forma autorreferencial (MÉDOLA; SILVA, 2015, p. 154).

A partir da percepção de que as narrativas evoluem conforme o tempo e que existem alterações na sua forma, também há o entendimento de que a narrativa tradicional não deixou de ser utilizada, pelo contrário. A narrativa tradicional a que nos referimos é o modo mais conhecido de contar histórias, sendo uma fórmula que contém a apresentação de personagens, desenvolvimento de conflito, clímax e a resolução deste conflito. É uma técnica que continua servindo de embasamento para a construção de histórias, mesmo que não esteja sendo realizada necessariamente nesta ordem. Assim, podemos entender que a narrativa se torna complexa por ser composta de múltiplas histórias, que reflete a diegese da produção audiovisual, em que a complexidade narrativa permite narrar as diferentes histórias dos personagens, que estão interligadas com o papel protagonista, sejam eles personagens humanos ou não.

Levando isso em conta, Mittell (2012) afirma que a televisão se torna mais complexa pela hibridização estrutural no seu formato, sendo composta por dois formatos: o serial e o episódico; tendo como seu principal desafio, o equilíbrio entre essas duas formas de contar histórias. Ao fazer entrelaçamentos nos modos de narração, são criadas camadas que vão dando forma à narrativa, e de acordo com o andamento da história do/a personagem central, combinado com demais personagens, acontece um encadeamento de informações/acontecimentos que traz riqueza de detalhes e aprofundamento para a história.

De acordo com Jaqueline Souza (2017), dois formatos se destacam nas séries dramáticas, o procedural/procedimental e o serializado. Vale ressaltar que, “a terminologia de série ‘dramática’, não se refere necessariamente ao gênero drama, mas sim à narrativa e tom aos temas trabalhados na série” (SOUZA, 2017, n.p.). Quando Mattos (2018) discorre sobre o

formato episódico e Mittell (2012) aborda as narrativas seriadas e episódicas, interpretamos que Souza (2017), do mesmo modo, compreende o formato procedural como episódico, pois corresponde aos casos semanais apresentados em um único capítulo narrativo, com começo, meio e fim, permitindo ao(à) espectador(a) autonomia na escolha da ordem de exibição dos episódios, pois a ordem não altera o entendimento da trama (na maioria das vezes).

Existem também outras definições do próprio Machado (2000), que complementam essa perspectiva, além de ressaltar que a junção de narrativas pode levar as produções a um longo período de exibição, sem se preocupar com um final predefinido, pois: “aqui também a série pode desdobrar-se ao infinito, enquanto houver audiência, mas há um episódio inaugural que explica o contexto da série [...]” (MACHADO, 2000, p. 85). O autor explica que,

no caso específico das formas narrativas, o *enredo* é geralmente estruturado sob a forma de *capítulos* ou *episódios*, cada um deles apresentado em dia ou no horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns dos outros por *breaks* para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas. Muito frequentemente, esses blocos incluem, no início, uma pequena contextualização do que estava acontecendo antes (para refrescar a memória ou informar o espectador que não viu o bloco anterior) e, no final, um *gancho* de tensão, que visa manter o interesse do espectador até o retorno da série depois do *break* ou no dia seguinte (MACHADO, 2000, p. 83)

Vale notar que o formato serializado elencado por Souza (2017) é normalmente apresentado com um arco narrativo mais marcante, contém episódios com começo, meio e fim, mas o arco principal se faz presente ao longo de todos os episódios, e não de forma única, pois

os arcos das séries serializadas podem mudar de temporada a temporada ou ser um grande arco da série como um todo. Comumente, pode haver um arco principal que liga toda a série (ou toda a temporada) e arcos menores que definem um conflito momentâneo para guiar o andamento de um conjunto de episódios (SOUZA, 2017, n.p.).

Em contrapartida aos dois formatos de séries dramáticas, existe o formato híbrido, sendo uma mistura dos formatos procedurais e serializados, que correspondem ao que hoje entendemos como complexidade narrativa, explicada por Mittell (2012, p. 31),

a complexidade narrativa já está suficientemente difundida e popularizada a ponto de podermos considerar o período que abrange dos anos 1990 até hoje como a era da complexidade televisiva. A complexidade não tomou o lugar das formas convencionais na maior parte da programação atual – ainda são exibidos muito mais *sitcoms* e dramas convencionais do que narrativas complexas.

No entanto, é importante ressaltar que a narrativa complexa é atravessada pelos formatos dos filmes, dos videogames e histórias em quadrinhos (MITTELL, 2012). Mittell (2012) também afirma que a complexidade narrativa é uma fórmula com bastante relevância, sendo formada por um conjunto de fatores: desenvolvimento criativo, industrial, participativo e tecnológico. Além disso, toda a complexidade narrativa cria infinitas possibilidades de criação de narrativas.

Importante salientar que *Doctor Who* é considerada uma narrativa complexa, pois utiliza os formatos serial e episódico, tornando-se um programa híbrido. O programa também utiliza a sua própria narrativa para se autorreferenciar, citando personagens e acontecimentos passados e, tais informações podem ser entendidas ou não pelo público em um primeiro momento, mas é notável que a introdução dessas referências constrói e solidifica a narrativa da série. Visto que, “o público tende a aderir a programas complexos de uma forma muito mais apaixonada e comprometida do que à maior parte da programação da televisão convencional” (MITTELL, 2012, p. 36).

Com isso, queremos dizer que o seu universo narrativo é alimentado por uma série de estratégias e ferramentas que constroem camadas que evoluem gradualmente e isso enriquece a produção e capta as pessoas, sejam pelos personagens que entrelaçam as histórias com o(a) protagonista, a linguagem cinematográfica ou mesmo o arco narrativo, assim como a própria participação/interação de fãs nas redes sociais, seja por *reviews* (resenha) de episódios, discussões acerca de atuação, personagens, memes, possíveis caminhos para o desenvolvimento da história contada e entre outros.

Vale salientar que mesmo quando um arco não é compreendido facilmente, não gerando uma identificação prontamente, isso não quer dizer que interfira no desejo do/a espectador/a em continuar acompanhando a produção audiovisual, pois frequentemente acontece o oposto. No caso, isso oportuniza um aumento de interesse, pois muitos/as espectadores/as gostam de se sentir desafiados(as) pelas produções audiovisuais, que estimulam a capacidade de pensar, investigar, criar possíveis cenários para resolver um mistério, suspense, problema.

Dessa forma, a televisão narrativamente complexa encoraja e às vezes até mesmo precisa de um novo modelo de engajamento do público. A cultura dos fãs demonstra engajamento intenso nos mundos ficcionais, conferindo a consistência das histórias de fundo, a coesão das personagens e a lógica interna de programas como *Star Trek* e *Dr. Who*; os programas contemporâneos se concentram numa dissecação detalhada de questões complexas da trama e dos

eventos além do mundo ficcional e das personagens (MITTELL, 2012, p. 48-49).

Para discorrer sobre essa vertente da participação dos fãs, é impossível não citar a atuação dos *fandoms*, que, resumidamente, é uma espécie de organização de fãs. Através da *internet* a distância entre fãs e seus conteúdos favoritos foram estreitadas, não há barreiras de espaços geográficos, as pessoas se aproximam com base nos interesses, produzem conteúdo, discutem e compartilham sobre o produto que lhes interessa, gerando um engajamento massivo. Importante dizer que “se antes os amigos e vizinhos se reuniam em torno da televisão, hoje essa reunião é realizada virtualmente, sendo possível acompanhar os comentários e impressões de milhares de pessoas conectadas e assistindo ‘juntas’” (MÉDOLA; SILVA, 2015, p. 150).

Sobre os *fandoms*, é interessante citarmos que cada grupo de fãs, sejam eles de obras literárias, músicas, filmes, seriados ou diferentes passatempos, possuem um nome de identificação e, o *fandom* de *Doctor Who* é comumente chamado *Whovian(s)*.

Para além disso, a audiência (ou mesmo os *fandoms*) tende a utilizar o auxílio da segunda tela para buscar mais informações e interagir com outras pessoas com os mesmos gostos. Uma vez que, os “programas narrativamente complexos flertam com a desorientação temporária e com a confusão, possibilitando que os espectadores articulem sua habilidade de compreensão através do acompanhamento de longo prazo e do engajamento ativo” (MITTELL, 2012, p. 47-48). Tendo em vista esse engajamento ativo citado por Mittell, a ferramenta da segunda tela é muito utilizada para envolver os(as) espectadores(as), visto que as redes sociais (principalmente) possuem grande influência na forma como as pessoas consomem televisão, que alterna entre canais abertos, fechados, aplicativos, *internet* e entre outros (MÉDOLA; SILVA, 2015).

Com base no estímulo do engajamento da audiência, é possível perceber que a interatividade do público ultrapassa o âmbito da série e se adentra em outros espaços sociais. Marcel Vieira Barreto Silva (2014) reitera que,

junto a esse processo, vêm sendo desenvolvidas diversas estratégias para estimular o espectador a comentar nas redes sociais durante a exibição dos episódios, como a presença da *hashtag* da série no canto da tela, ou mesmo a participação de membros da equipe e dos atores comentando com os seguidores no Twitter sobre o desenrolar da narrativa (SILVA, 2014, p. 246).

Diante disso, é possível perceber, após e durante a exibição de determinado episódio, que o público interage nas diversas redes, na intenção de apresentar sua interpretação da

história, criando e buscando teorias e informações diegéticas para entender melhor e significar os assuntos narrados. No entanto, a audiência não apenas interage desta forma e concorda com todos os pontos de vistas apresentados em cena, essas interações também atuam como um meio de contestação e reivindicação do que é apresentado, seja sobre a produção televisiva ou mesmo sobre assuntos tratados inicialmente em cena, mas que ultrapassam este espaço artístico e se transportam para a vida social cotidiana.

Essas interações geram engajamento e colocam em foco os assuntos discutidos nas narrativas seriadas, levantam discussões sobre a interpretação dos/as atores/atrizes, a qualidade das representações, uma maneira de fazer sentido com o que o público espera, além de opinarem se as narrativas seriadas auxiliam na disseminação de preconceitos, visto que o público pode contestar que as representações são perigosas socialmente, pois pode apresentar indícios de manutenção de estereótipos, como, por exemplo, um arco narrativo em que a reputação feminista não é bem recebida.

Tendo isso em vista, estas opiniões são consideradas pela equipe responsável da obra audiovisual, pois o poder do público também influencia e altera o andamento das produções, sejam elas em curso ou em hiato para uma próxima temporada, que pode resultar em cancelamentos de seriados por baixa audiência (reputação), retirada de personagens, entrada de novos e entre outras mudanças.

Atualmente os diversos espaços do audiovisual não se restringem às salas de cinema como espaços únicos para oferecer experiência ao/à espectador/a, cada vez mais se têm produzido produtos culturais voltados para o consumo em casa. Nesse aspecto as plataformas de *streaming* e produções curtas se destacam. A respeito disso, Mattos complementa que

a TV paga e o videocassete permitiram um consumo individualizado de conteúdos quando e onde o espectador decidisse. Passava a ser possível, entre outras alterações, retomar os conteúdos. A diversificação do consumo e a menor presença de anunciantes que custeassem as produções levou a uma necessidade de segmentação da produção de séries para garantir a fidelização de públicos específicos (MATTOS, 2018, p. 277).

Médola e Silva (2015) também fazem mais um adendo acerca dessa relação de consumo da televisão e a *internet*, quando dizem que

com a *internet*, fãs de programas de TV passaram a fazer *online* em grande escala o que presencialmente só era possível com um número reduzido de pessoas: organizar-se em comunidades de fãs de todo o país – ou de todo o

mundo – através de fóruns de discussão e blogs (MÉDOLA; SILVA, 2015, p. 151).

Corroborando Médola e Silva, Mattos (2018) cita que cada vez mais as produções seriadas tem se tornado mais diversificadas e usufruem bastante das narrativas complexas para atender diferentes públicos e gostos e, conseqüentemente, as opiniões do público nas redes possui grande relevância no processo de escolha dos conteúdos trabalhados nas narrativas seriadas, assim como influencia na continuidade (ou não) dessas produções audiovisuais.

No caso de *Doctor Who* temos exemplos das produções de conteúdo para outras plataformas e redes sociais, em que, para cada rede é realizada uma estratégia, divulgadas diferentes informações, produções e formatos. Essa produção de conteúdo, divulgação de outras narrativas seriadas, quadrinhos (HQ), aventuras em áudios, *spin-offs*, são ferramentas que conseguem cada vez mais captar e envolver a sua audiência. E, quando não entendido um arco narrativo, uma referência citada em determinado diálogo ou qualquer outro acontecimento ao longo da(s) temporada(s), a informação não compreendida estará possivelmente localizada em uma destas narrativas transmídias que são interligadas.

Além da criação de conteúdo nas redes sociais e outras plataformas, existem a criação e veiculação de anúncios, e talvez esta seja uma das principais ferramentas utilizadas para atrair público e gerar interações da audiência atualmente. Visto que, os anúncios possuem um grande alcance e os algoritmos das plataformas auxiliam no envio das informações endereçadas para determinadas pessoas, de acordo com suas predileções, pois no cenário social atual é essencial entregar ao público uma experiência personalizada com base nas suas preferências, as quais são fornecidas pelos próprios usuários (MÉDOLA; SILVA, 2015).

Ainda sobre o envolvimento do público nas narrativas seriadas, conforme citado neste capítulo, a utilização do gancho também é eficaz para este propósito. Uma vez que permite iniciar um acontecimento tenso, impactante, clímax em um episódio, deixando o seu final em aberto para finalizar a resolução dessas ações no episódio posterior, despertando no(a) espectador(a) sentimentos de ansiedade, curiosidade, tensão, para descobrir o que irá ocorrer. Em outras palavras, os(as) espectadores(as) buscam “[...] ser competentes o suficiente para acompanhar suas estratégias narrativas e ainda ter prazer em ter sido manipulados de maneira bem-sucedida” (MITTELL, 2012, p. 48).

Ousamos dizer que as narrativas seriadas se destacam, geralmente, por conter um formato serial, em que a trama e os personagens são desenvolvidas gradualmente, adquirindo profundidade, criando um arco narrativo mais longo, em que as histórias se entrelaçam,

ressaltando a narrativa complexa. Ademais, as narrativas seriadas de ficção científica mesclam aspectos cotidianos da realidade com sátiras e, ao mesmo tempo, lida com assuntos sérios, intercalando com o contexto e referências científicas reais ou inventadas, viagens no tempo, vidas e visitas a outros planetas.

Com a difusão das tecnologias e a facilidade em nos mantermos conectados, tais aspectos facilitaram o acesso ao campo artístico das imagens em movimento, seja no cinema, programas televisivos tradicionais, TV digital e plataformas de *streaming*. Silva (2014) informa que, com a invenção da *internet*, o público possui mais acesso às narrativas seriadas, de forma legal ou ilegalmente. Inclusive, a *internet* facilita a busca por produções de tempos passados de acordo com pautas de interesse atuais. Diante disso,

a digitalização desses programas, de modo diacrônico, demonstra o amplo circuito cultural em que as séries estão inseridas, a sua necessidade de permanecer vivas, em circulação, mesmo diante da efemeridade que sempre caracterizou a estrutura em fluxo do modelo televisivo tradicional (SILVA, 2014, p. 248).

As artes (e, em especial as produções (tele)audiovisuais) possuem grande presença no cotidiano das pessoas, sobretudo das crianças e jovens que vão atribuindo sentidos ao que apreendem por meio dos produtos audiovisuais, principalmente televisivos. Dito isso, os Estudos Culturais oferecem um aporte teórico para investigação de como tais expressões, são entendidas nestes artefatos culturais, que propiciam novas formas de apreensão de informações a partir de múltiplas histórias e formatos presentes nas manifestações artísticas, em que (re)produzem discursos e imagens propagados pelas práticas culturais, conhecidas como pedagogias culturais.

Em sua obra, Fischer (2002), com base principalmente nos escritos de Michel Foucault, trabalha com a ideia da hipótese do dispositivo pedagógico da mídia, em especial a televisão, em que se acredita que a TV dissemina grande influência nos seus telespectadores. Além disso, sua obra trata de um estudo no campo da educação e da televisão que considera que a mídia possui a capacidade “[...] 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).

Logo, tais práticas culturais possibilitam uma experiência estética e a noção de mais um espaço de aprendizagem que foge dos modelos tradicionais de ensino: escola, igreja e família.

Experiência estética que se comporta por um panorama sensível em que reúne política, história, cultura, demais áreas sociais e a reflexão crítica, possibilitando o aprendizado de noções de realidades, comportamentos e experimentos de novas ideias, diferentes do configurado em seu meio social.

Segundo Fischer (2012), as práticas culturais deveriam/devem fazer parte dos currículos escolares, pois a educação não é entendida somente por fontes escritas em livros históricos, mas também há o aprendizado através das diferentes práticas culturais que são atualmente veiculadas através dos meios de comunicação, que moldam comportamentos e jeitos de pensar, não são vistas apenas como entretenimento (lazer) e, mesmo que não possuam a intenção de educar, isso inevitavelmente acontece. Fischer (2002, p. 153) também reitera que

estes não constituiriam apenas uma das fontes básicas de informação e lazer: trata-se bem mais de um lugar extremamente poderoso no que tange à produção e à circulação de uma série de valores, concepções, representações – relacionadas a um aprendizado cotidiano sobre quem nós somos, o que devemos fazer com nosso corpo, como devemos educar nossos filhos, de que modo deve ser feita nossa alimentação diária, como devem ser vistos por nós, os negros, as mulheres, pessoas das camadas populares, portadores de deficiências, grupos religiosos, partidos políticos e assim por diante.

Tendo isso em vista, as formas de expressões artísticas ultrapassam o limite do entretenimento e possibilitam o aprendizado nas mais variadas áreas de conhecimentos. Portanto, as narrativas seriadas se constituem como uma obra influente e legítima na sociedade, o universo expandido, ocasionado pela convergência midiática, toca públicos distintos e, principalmente, os grupos conhecidos como minorias sociais<sup>26</sup> (subgrupos da sociedade, normalmente étnicos, de classe social baixa, gênero, orientação sexual e etc., considerados minorias como sujeitos de direito, e não minorias numéricas). Vale ressaltar que a popularização dos seriados e séries de *streaming* também possibilitam o favorecimento dos discursos feministas (RAMOS, 2019), abordados nesse estudo e, a partir da experiência de cada espectador/a, viabilizam o exercício de não apenas absorver o conteúdo, como também questioná-lo.

---

<sup>26</sup> Tais grupos são considerados minorias discursivas. Para Moscovici (2000 apud MAGALDI; MACHADO, 2016, p. 253), “o termo minoria não está ligado à questão numérica, mas à representação de poder, neste sentido, a representação do feminino nos filmes, na maioria das vezes, vem pelo olhar da cultura predominantemente masculina, sendo ainda marcado por uma relação de poder em que o homem é tido como mais forte, equilibrado e responsável pela mulher e, por outro lado, muitas vezes, o discurso feminino será considerado como menos importante”.

Portanto, diante do exposto, é interessante se ater à forma das produções culturais e às complexidades que as compõem, pois, as narrativas estão compostas por intenções e significados culturais moldados por instrumentos já consolidados anteriormente, mas que são readaptados a partir de novas perspectivas. Trazendo para o contexto artístico da estrutura fílmica, suas narrativas também se tornam complexas pela inovação no estilo da narração, principalmente no uso das narrativas seriadas televisivas contextualizadas no tópico a seguir.

Sendo assim, no capítulo seguinte fazemos um apanhado geral da série *Doctor Who*, em que combinamos os diálogos aqui propostos com o universo seriado do objeto desta pesquisa, pois *Doctor Who* nos fornece informações pertinentes para estudar o protagonismo feminino descrevendo suas características, personagens, princípios básicos e como a sua narrativa complexa se desenrola. Além de apresentar o contexto e características da décima primeira temporada, na qual temos a presença da primeira mulher como protagonista, a qual oportuniza discussões acerca de como a produção televisiva atua como um dispositivo educativo e de representação e representatividade femininas no campo social, científico e audiovisual.

Dessa forma, torna-se necessário apresentar como este universo complexo de *Doctor Who* é concebido, quais as principais informações de como está estruturado o seu enredo, como uma maneira de possibilitar o(a) leitor(a) a compreensão da sua narrativa e como a mulher vem sendo representada até a mudança de gênero na décima primeira temporada, lançada em 2018.

## 2.1. DOCTOR WHO

A série britânica *Doctor Who*, lançada pela emissora *British Broadcasting Corporation* (BBC) no ano de 1963, foi idealizada com o intuito de propagar conteúdos educativos para apresentar temáticas científicas e históricas para o público infantil.

No entanto, após algumas temporadas no ar, o programa foi se consolidando na programação da emissora e ganhou audiência de faixa etária diversa, especialmente após introduzir uma nova abordagem na sua narrativa, que fugia da exclusividade do tom educativo, trabalhando o desenvolvimento da sua própria mitologia regada de personagens importantes e inusitados, que continuam sendo recorrentes nas temporadas atuais. Devido a isso, assumiu o gênero da ficção científica (*Sci-fi*), apesar de se encaixar em outros gêneros televisivos como fantasia, drama, história, terror e ficção. Esta é uma questão que causa algumas contradições ao tentar definir a ficção científica em uma única categoria, conforme elucida Martins (2013, p. 33):

muitos críticos literários e de cinema não consideram ser uma categoria, mas um certo tipo de narrativa que pode ser classificada nas diversas categorias ou gêneros cinematográficos. De modo que, nos catálogos diversos, podem ser encontrados filmes de ficção científica cujas histórias envolvam fantasia, ação, terror, romance, drama, ou cujo tom seja de comédia, dentre outras possibilidades.

Os primeiros produtores da série, Verity Lambert (a primeira mulher na produção do programa) e David Whitaker, não tinham a intenção que *Doctor Who* fosse totalmente um programa infantil, mas gostariam de fazer um programa inédito, diferente do convencional. Já o primeiro diretor Sydney Newman gostaria que o programa apresentasse temas científicos e históricos, inicialmente para um público infantil, mas que atraísse outros públicos com os gostos e características parecidas, um público adolescente (DECKER, 2013).

De muitas maneiras, o Doctor Who foi criado para ser uma ‘ópera anti-espacial’. O enigmático, misantrópico, médico idoso é um anti-herói e anti-autoritário a princípio. Seu interesse fundamental é em viajar - e não vingar os erros - e quando ele se envolve no combate ao mal, as armas que ele usa é a sua inteligência (DECKER, 2013, não paginada, tradução nossa)<sup>27</sup>

*Doctor Who* acompanhou diversas mudanças sociais, iniciou no século XX, com imagens em preto e branco e, em 1970, se adequa à transmissão televisiva em cores.

A partir do período de pausa da série, houve o desenvolvimento de um novo posicionamento na sua narrativa seriada, que apresentaria mais profundidade nos relacionamentos com os/as seus/suas companheiros/as. No filme, (sobre o qual falamos a seguir), em 1996, é perceptível que essa mudança vem ocorrendo no relacionamento com a sua amiga/*companion*, a Dr<sup>a</sup>. Grace Holloway: o Doutor é mais aberto, tanto para compartilhar seus conhecimentos, quanto para se relacionar, sendo menos arrogante. Essa mudança ocorreu para adequar à época vigente, atrair novos públicos e, conseqüentemente, expandir sua audiência, o que tornou a imagem de *Doctor Who*, um herói mais acessível (DECKER, 2013). “Mas, filosoficamente, o novo *Doctor Who* pós-1996 se afasta do positivismo e da razão e do progresso centrado na visão de mundo do iluminismo, para o romantismo e a importância de novas experiências e simpatias diversas” (DECKER, 2013, p. 24, n.p.)<sup>28</sup>. Com isso, a narrativa

---

<sup>27</sup> Nota original: In many ways, Doctor Who was created to be an ‘anti-space opera’. The puzzling, misanthropic, elderly Doctor is an anti-hero and anti-authoritarian to boot. His fundamental interest is in travelling – not avenging wrongs – and when he does get involved in fighting evil, the weapons he uses are his wits.

<sup>28</sup> Nota original: But, philosophically, the new Doctor Who post-1996 shifts away from positivism and the reason-and progress-centred worldview of the Enlightenment and towards Romanticism and the importance of new experiences and diverse sympathies.

se modifica para um *Doctor Who* contemporâneo. De acordo com Decker (2013), a partir da reinicialização em 2005, o programa perde quase totalmente a perspectiva do iluminismo, focado na razão, e dá lugar à humanização do herói, de fazer o mundo um lugar melhor, buscando o melhor das pessoas, sempre rodeado do conflito entre o bem e o mal.

A série é dividida em duas etapas, a primeira chamada de “era clássica”, de 1963 a 1989, com 26 temporadas. O programa passou por um hiato de 15 anos e nesse período houve algumas tentativas de retomada, como por exemplo do filme *Doctor Who: The Movie*, lançado em 1996. A segunda etapa é conhecida como a retomada da série, a “era moderna ou *New who*”, reiniciada em 2005 e no ar até os dias atuais, com 13 temporadas. Vale ressaltar que a série possui inúmeros episódios perdidos<sup>29</sup>, destruídos pela própria BBC, por motivos econômicos e de falta de espaço para arquivamento. Poucos conseguiram ser resgatados.

*Doctor Who* é inicialmente concebida para TV pública<sup>30</sup>, e devido ao seu sucesso, posteriormente se propaga de forma intertextual, tornando-se uma narrativa transmídia, que se desenvolve paralelamente em outras plataformas: televisão, salas de cinema, desenhos, quadrinhos, *spin-offs*<sup>31</sup>, áudio dramas, jogos, livros etc. Além disso, esse universo expandido também inclui os diversos conteúdos de fãs sobre a franquia, sendo encontrados em plataformas e redes sociais, mais conhecidos como conteúdos de *Fandom*. Além disso, a convergência midiática, a facilidade de acesso à *internet* e a própria complexidade narrativa do seriado, permitem que o público se concentre em algumas plataformas para buscar e produzir mais conteúdos centrais sobre o produto cultural dos quais são fãs, na tentativa de esclarecer acontecimentos, teorias, criar histórias paralelas aos personagens, mensagens de humor (memes) e entre outros (DUGNANI, 2022; SILVA, 2014; MITTELL, 2012; MÉDOLA; SILVA, 2015). O *fandom* de *Doctor Who* é uma parte essencial para o sucesso do Programa, no Brasil os que mais se destacam são as plataformas “*Doctor Who* Brasil” e “*Universo Who*”, inclusive a BBC sempre está atenta e em contato com os grupos de fãs nos mais variados países, buscando entender suas preferências e o que gostariam de ver na série (VIEIRA, 2015).

Retomando o que foi dito, o personagem Doutor é um extraterrestre que possui dois corações, viajante a bordo da sua nave chamada Tardis, com aparência de uma cabine de polícia

---

<sup>29</sup> Para mais informações, acesso o site Obrigado pelos Peixes. Disponível em: <http://www.obrigadopelospeixes.com/2018/06/18/arquivista-diz-que-97-episodios-perdidos-de-doctor-who-podem-ser-recuperados/>. Acesso em 1 ago. de 2021.

<sup>30</sup> A TV pública no Reino Unido não é gratuita, é necessário realizar o pagamento da assinatura anual para ter acesso à grade de programação televisiva, os valores variam de acordo com o tipo de aparelho e a cor de imagem transmitida (preto e branco/colorida). Disponível em: <https://www.noticiasemporugues.co.uk/2020/09/13/voce-sabia-que-na-inglaterra-se-paga-para-assistir-televisao/>. Acesso em 30 de jun de 2021.

<sup>31</sup> Produto derivado de uma obra principal já existente, dedicada a narrar outras histórias.

de rua, modelo 40, da década de 1960. Ele conta com a presença de *companions* (companheiros) nas suas viagens, personagens temporários, e predominantemente mulheres, normalmente presentes entre uma a três temporadas. A presença das *companions* na série é de extrema importância, pois são criados arcos narrativos sobre elas, apresentando detalhes das suas histórias ao longo dos episódios e temporadas, detalhes que são inseridos para impactar e aprofundar a vida da(o) personagem como companheiro/a, além, claro, de atuar como suporte ao Doutor nas suas aventuras.

O protagonista possui a habilidade de se regenerar (trocar de corpo) assim que está prestes a morrer. Esse feito permite a mudança de ator e possibilita ao programa a oportunidade de tornar-se mais longo, conjuntamente com o mistério que envolve o seu nome, pois apesar de ser chamado de Doutor, este não é o seu nome verdadeiro, o qual não foi revelado para o público, apenas três personagens possuem conhecimento sobre o seu nome: River Song, Clara Oswald e o Mestre, bem como, não remete à profissão de médico, mas constantemente essa comparação com a profissão é utilizada como alívio cômico na trama. Vale ressaltar, que o Doutor deixa escapar em alguns momentos que já fez alguns doutorados, ele se identifica como um doutor de tudo. Cada regeneração do personagem nos apresenta um novo Doutor, com personalidade, figurino e rosto completamente diferente do anterior, mas mantendo sua essência.

Devido ao vasto e complexo universo de *Doctor Who*, fez-se necessário apresentar elementos<sup>32</sup>, curiosidades e dispositivos da série com maiores detalhes, uma vez que alguns deles são citados nas análises e são imprescindíveis para um breve entendimento sobre como sua narrativa seriada é construída. Começamos pelo contexto do **Senhor do Tempo** e a **regeneração**.

Para entender a série, basicamente é preciso saber que o Doutor é do planeta fictício chamado *Gallifrey*, de uma raça alienígena de Senhores do Tempo (*Time Lords*), uma das raças mais antigas do universo, que domina a tecnologia e a viagem no tempo. Para fugir da grande guerra do tempo, em que o seu planeta foi totalmente destruído, restando apenas ele da sua espécie, o Doutor rouba uma Tardis, sob a premissa de um homem louco que rouba uma caixa azul<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> As informações contidas nesse detalhamento acerca de *Doctor Who* foram consultadas no site BBC One, endereço eletrônico oficial da série e elaboração nossa de acordo com a experiência e percepções em assistir à obra. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b006q2x0>. Acesso em: 29 maio 2021.

<sup>33</sup> Esta ideia de um homem louco com a caixa azul é utilizada diversas vezes na narrativa pelo próprio personagem para se auto definir, característica que faz parte da sua identidade e dos mais variados conteúdos produzidos sobre a narrativa seriada de *Doctor Who*.

A sua consciência é completamente atormentada em relação à sua história e ao seu nome, um embate entre ser bom ou ruim, aspectos completamente enigmáticos ao longo dos episódios e temporadas. Usando os artifícios das viagens no tempo, percebemos que existe envolvimento do Doutor nos acontecimentos da guerra do seu planeta, a partir das suas decisões ou da falta delas. E, apesar de ser o último da sua espécie, alguns integrantes da sua terra natal ressurgem ou ele mesmo vai ao encontro deles, às vezes inconscientemente e também de forma premeditada, usando as viagens no tempo.

Após fugir do seu planeta, se refugia na Terra onde passa grande parte da sua extensa vida, desenvolve um grande apego pelos humanos e sempre faz o possível para protegê-los do perigo, bem como dos inúmeros seres que encontra pelo caminho. É um personagem que se mostra como defensor do universo. Apesar de constantemente falar sobre sua idade, a informação é imprecisa, a cada temporada seus anos de vida são atualizados, mas nem sempre essa informação é dada claramente, além de ser dita aleatoriamente através de diálogos entre os personagens. Conforme notificado pelo 11º Doutor (Matt Smith), o personagem possui mais de 1200 anos, mas vale reforçar que o Doutor mente e omite informações.

O personagem Doutor teve 14 encarnações oficiais<sup>34</sup> na série e a sua troca de corpo é chamada regeneração, que é, segundo Cegalla (2005, p. 737), “1. Restabelecimento das propriedades ou das qualidades [...] 2. Nova formação; revitalização [...]”; e conseqüentemente nos leva ao verbo regenerar: “1. Restituir estruturas ou partes destruídas ou danificadas. Restaurar [...] 2. Fazer voltar a viver [...]”. Na narrativa, isso pode acontecer por inúmeras razões, mas a mais usual é quando o Doutor está prestes a morrer e o seu corpo precisa ser trocado para continuar vivo, visto que ele não é imortal. O seu corpo começa a se iluminar com uma luz amarelada, que pode durar por um tempo, dias ou acontecer repentinamente. O processo de regeneração é uma “explosão” de luz e, outro corpo aparece em um efeito de dupla exposição. Vale ressaltar que apenas algumas regenerações foram vistas pelo público, como exemplo, a passagem do 9º (Christopher Eccleston) para o 10º (David Tennant) Doutor (Figura 4).

---

<sup>34</sup> Estamos contabilizando com a nova encarnação interpretada por Ncuti Gatwa, anunciada no 1º semestre de 2022. Também ressaltamos que o personagem Doutor já foi interpretado por outros atores e uma atriz, mas que não entram para a contagem oficial, conforme é explicado a seguir.

**Figura 4** – Regeneração do 9º Doutor para a encarnação do 10º Doutor na era moderna



Fonte: *The Parting of the Ways* (2013)

O ato de se regenerar não estava presente nas primeiras temporadas da série clássica, isso ocorreu porque o 1º Doutor, William Hartnell, já era idoso e estava com a saúde comprometida, sendo obrigado a deixar o programa. Em consequência disso, para dar continuidade à série sem prejudicá-la, o 3º produtor da série, Innes Lloyd, criou o conceito da troca de atores para conseguir exercer a continuidade e a execução da narrativa seriada, ideia muito bem sucedida e que tornou possível a grande longevidade do programa (DECKER, 2013). Inclusive, *Doctor Who* possui essa grande característica de resolver problemas da produção, atuação e viabilidade financeira do programa com a criação de novas narrativas na trama, como exemplo de objetos, efeitos especiais simplórios, substituição de atores etc. Como exemplos das invenções criativas para driblar o baixo orçamento, um monstro construído com apenas lentes de contato e piloto escolar em *The Satan Pit* (2006), monstros de plástico que são manequins de lojas no episódio *Rose* (2005) e a própria Tardis, que apesar de o seu argumento de poder se camuflar em diferentes formas, possui a aparência de uma cabine de polícia com a desculpa que o seu dispositivo de camuflagem está quebrado.

Todas as regenerações do Doutor são ilustradas na Figura 5, que mostra os atores que deram e darão vida ao personagem na série com o título de *Doctor*.

**Figura 5 – Todos os Doutores**



Fonte: HILLIER, Cooper (2022)

Descrevendo a Figura 5, temos todos os distintos atores em seu personagem de Doutor/a, começando da esquerda para a direita com William Hartnell (1º Doutor, 1963–1966), Patrick Troughton (2º Doutor, 1966–1969), Jon Pertwee (3º Doutor, 1970–1974), Tom Baker (4º Doutor, 1974–1981), Peter Davison (5º Doutor, 1982–1984), Colin Baker (6º Doutor, 1984–1986), Sylvester McCoy (7º Doutor, 1987–1989/1996), Paul McGann (8º Doutor, 1996 e 2013), Christopher Eccleston (9º Doutor, 2005), David Tennant (10º Doutor, 2005–2010), Matt Smith (11º Doutor, 2010–2013), Peter Capaldi (12º Doutor, 2013–2017), Jodie Whittaker (13º Doutora, 2017–2022) e Ncuti Gatwa (14º Doutor, 2022–presente). Salientamos que os anos apresentados para cada personagem correspondem às temporadas de cada um e também as aparições que fizeram em episódios especiais em uma era de outro/a Doutor/a, ocasionando o encontro dos seus “eus” do passado, presente e/ou futuro.

Também é importante frisar que a décima quarta encarnação foi anunciada<sup>35</sup> em maio de 2022 e o personagem principal será oficialmente interpretado pela primeira pessoa não branca, um homem negro, o ator Ncuti Gatwa, na próxima temporada que será lançada em 2023.

Como *Doctor Who* se trata de uma narrativa extremamente complexa, para contextualizar o que chamamos de interpretação oficial, iremos citar brevemente poucos atores e/ou atrizes que interpretaram o Doutor na produção televisiva, visto que há outras aparições

<sup>35</sup> Anúncio da BBC disponível em: <https://www.bbc.com/news/uk-61371123>. Acesso em 22 de jun. de 2022.

de doutores nas mais distintas plataformas transmídias que já citamos (áudio, webcast, teatro e entre outros). Estes personagens não estão creditados na contagem oficial das reencarnações do protagonista porque foram utilizados como peças centrais em algum arco narrativo e/ou episódios especiais para fins de substituição de outro/a ator/atriz, representar o personagem como criança ou mesmo alguma reencarnação desconhecida, mas que se encaixa na sua misteriosa história de vida.

Como exemplos, apesar de conter casos na era clássica, citamos apenas dois da era moderna, o primeiro é a Doutora interpretada por Jo Martin (2020-2021), a primeira mulher negra no papel do Doutor, na era da Doutora de Jodie Whittaker.

**Figura 6** – Jo Martin interpretando a Doutora



Fonte: BLACKHALL, Ben (2020)

Jo Martin interpreta uma versão do Doutor, com uma personalidade distinta da 13ª encarnação, sombria e enigmática. Chris Chibnall, enquanto comandava *Doctor Who* (2017-2022), deixou claro em entrevistas<sup>36</sup> que esta versão do Doutor revela um lado sombrio e permite a alteração das regras da sua origem e da própria mitologia da série, uma vez que, antes havia sido definido que o personagem só poderia realizar 13 regenerações ao longo da vida e a partir desta encarnação não creditada, essa regra já é quebrada e abre espaço para novas entradas criativas em *Doctor Who* e a justificativa é trazer mais longevidade à sua narrativa.

O segundo caso, é o Doutor da guerra, interpretado por John Hurt (2013), no especial de aniversário de 50 anos de exibição de *Doctor Who*.

---

<sup>36</sup> Trecho da entrevista disponível em: <https://www.radiotimes.com/tv/sci-fi/doctor-who-jo-martine-timeline-newsupdate/>. Acesso em 22 de jun. de 2022.

**Figura 7** – John Hurt como Doutor da Guerra



Fonte: BBC (2015)

Resumidamente, o ator Christopher Eccleston (2005), nono Doutor, teve sua saída<sup>37</sup> do programa de uma forma difícil e com grandes problemas com a emissora, o que o fez recusar o convite especial da BBC para voltar a interpretar o seu personagem no especial de aniversário de cinquenta anos da série, no ano de 2013. Com a recusa, outro ator foi escalado para o papel, John Hurt, interpretando o chamado Doutor da guerra, essas mudanças com acréscimo de personagens e teorias que, a priori, não fazem sentido, são características da série, principalmente para driblar imprevistos e justificar possíveis mudanças.

Todas essas soluções vão se tornando partes importantes da narrativa e aprofundando o seu cânone e tais incrementos não são considerados erros, são aspectos que acabam deixando a história mais instigante e complexa. Logo, esta é uma versão do Doutor que não é bem esclarecida, existem inúmeras teorias, que podem ser entendidas como uma versão do nono, tanto que no episódio de aniversário, quando está se regenerando os olhos de Eccleston são mostrados, o que poderia ser uma versão entre o 8º e o 9º Doutor e, ao mesmo tempo poderia ser apenas uma referência a Eccleston. Além do mais, o Doutor da Guerra, como é conhecido, não possui nenhum título de Doutor durante o especial, dessa forma seu papel não é contado nas encarnações.

Os companheiros do Doutor, parte essencial para *Doctor Who*, são, na maioria das vezes, pessoas (humanas) ou criaturas extraterrestres que o acompanham nas suas aventuras

---

<sup>37</sup> Mais detalhes no site do CineVício. Disponível em: <https://cinevicio.com.br/series/foi-um-pesadelo-christopher-eccleston-abre-o-jogo-e-revela-porque-saiu-de-doctor-who/>. Acesso em 28 jun 2022.

através do tempo e espaço. *Companions* são uma espécie de assistentes, coadjuvantes que representam o público. Além disso, a escolha deles se dá após o Doutor notar potencial para lidar com as mais diversas situações nas viagens e quando o protagonista sente confiança, convida-os para viajarem juntos. Suas principais responsabilidades seriam de ser amigo/a, ajudar a salvar o mundo e amenizar a solidão do protagonista. Apesar de haver muitas pessoas que já foram *companions*, é um papel que se destaca por majoritariamente ser interpretado por mulheres (aproximadamente 32 mulheres<sup>38</sup>), conforme pode ser percebido na Figura 8.

---

<sup>38</sup> Esse indicativo é com base nas companheiras oficiais ao longo das temporadas e as personagens que se juntam ocasionalmente às viagens e são creditadas como companheiras.



companheiros/as que perduram por um ou mais episódios e que retornam em temporadas posteriores.

Listamos os/as principais companheiros/as correspondentes a cada encarnação do personagem principal, sendo os companheiros oficiais e os ocasionais: 1º Doutor – Susan Foreman, Barbara Wright, Ian Chesterton, Vicki Pallister, Katarina, Sara Kingdom, Steven Taylor, Oliver Parker, Dodo Chaplet, Polly Wright, Ben Jackson; 2º Doutor – Polly Wright, Ben Jackson, Jamie McCrimmon, Victoria Waterfield, Zoe Heriot e Brigadier Lethbridge-Stewart; 3º Doutor – Liz Shaw, Jo Grant e Sarah Jane Smith; 4º Doutor – Harry Sullivan, Sarah Jane Smith, Leela, K-9, Romana I, Romana II, Adric, Nyssa e Tegan Jovanka; 5º Doutor – Adric, Nyssa, Tegan Jovanka, Vislor Turlough, Kamelion e Peri Brown; 6º Doutor – Peri Brown e Mel Bush; 7º Doutor – Mel Bush e Ace; 8º Doutor – Grace Holloway; 9º Doutor – Rose Tyler, Adam Mitchell e Capitão Jack Harkness; 10º Doutor – Rose Tyler, Mickey Smith, Donna Noble, Martha Jones, Capitão Jack Harkness, Astrid Peth, Sarah Jane Smith, Jackson Lake, Rosita Farisi, Lady Christina de Souza, Adelaide Brooke e Wilfred Mott; 11º Doutor – Amy Pond, Rory Williams, River Song, Craig Owens, Madame Vastra, Jenny Flint, Comandante Sontaran Strax e Clara Oswald; 12º Doutor – Clara Oswald, River Song, Nardole e Bill Potts; e 13ª Doutora – Graham O'Brien, Ryan Sinclair, Yasmin Khan, Capitão Jack Harkness e Dan Lewis.

Após esse apanhado geral sobre o Senhor do Tempo, suas regenerações e seus/suas companheiros/as explicamos o que é a Tardis, palavra que significa *Time and Relative Dimension(s) in Space* (Tempo e Dimensão Relativas no Espaço), máquina do tempo que transporta o Doutor e os seus companheiros nas infinitas viagens pelo tempo e o espaço (Figura 9). A mesma possui um dispositivo camaleão que a permite se camuflar nos ambientes, porém, foi danificado e possui a aparência de uma cabine de polícia de rua da década de 1960, e como dentre as diversas teorias e características sobre a nave, uma das suas maiores características é que o seu interior é “maior por dentro”.

A TARDIS pode viajar para qualquer ponto em todo o tempo e espaço e é maior por dentro do que por fora devido à engenharia transdimensional – uma descoberta chave do Senhor do Tempo. Tem uma biblioteca, uma piscina, uma grande sala de bota, uma enorme câmara cheia de roupas e muito mais recantos, fendas e segredos esperando para serem descobertos... (BBC ONE, [s.d])<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Texto original: “The TARDIS can travel to any point in all of time and space and is bigger on the inside than the outside due to trans-dimensional engineering – a key Time Lord discovery. It has a library, a swimming pool, a large boot room, an enormous chamber jammed with clothes and many more nooks, crannies and secrets just waiting to be discovered...”.

**Figura 9** – A nave TARDIS



Fonte: BBC (2020)

A cada temporada, e sobretudo a cada regeneração do Doutor, ela ganha uma repaginada por dentro e por fora, garantindo uma nova paleta de cores para sua iluminação interior, que condiz com a essência e a personalidade do novo personagem em relação à nave. Outro fator importante para entender sobre a série e a Tardis, é que ela possui um som característico e único na sua narrativa, pois além de servir como base da música de abertura do programa, sinaliza para os seus companheiros que o Doutor está por perto ou voltando de uma viagem para reencontrá-los e também pode significar haver algo de errado acontecendo ao redor. Assim como é conhecida pela dificuldade de ser pilotada, o que frequentemente gera alguns ruídos e turbulências.

A série possui um episódio em que a Tardis se materializa no corpo de uma mulher humana, no quarto episódio intitulado *The Doctor's Wife* (2011), da 6ª temporada, da era moderna, estrelada por Matt Smith, em que descobrimos que a nave possui consciência e deve ser referida de maneira feminina (“A” Tardis) e não masculina (“O” Tardis). Nesse episódio fica claro a intenção do *showrunner* da época, Steven Moffat, de esclarecer essa dúvida do público e mostrar o porquê o Doutor, na maioria das vezes aterrissa em lugares completamente diferentes das coordenadas que ele insere na máquina do tempo. Isso é revelado conforme fala da própria Tardis: “eu sempre te levei onde você precisava ir (BBC ONE, [s.d])<sup>40</sup>”, ou seja, nos lugares que necessitam de ajuda.

---

<sup>40</sup> Texto original: “I always took you where you needed to go”.

Uma curiosidade sobre a relevância que *Doctor Who* exerce na cultura pop e no âmbito da ciência é a existência de um asteroide chamado Tardis, o asteroide nº3325<sup>41</sup>, encontrado por Brian A. Skiff em 1984, e algumas palavras da série foram registradas no dicionário britânico Oxford.

Além da sua nave, a chave de fenda sônica (Figura 10) é um dos apetrechos ilustres da série, em inglês é nomeada como *Sonic screwdriver*, de origem do planeta *Gallifrey*.

**Figura 10** – Chave de fenda sônica



Fonte: DOCTOR WHO WIKI (2016)

Uma ferramenta multifuncional que serve para escanear diversos elementos, principalmente de outros planetas, investiga ondas energéticas, diagnostica DNA, vestígios e, uma das suas principais funções é, abrir coisas: portas, fechaduras, algemas etc. A chave de fenda também se modifica com o tempo, o seu *design* é aperfeiçoado (ou não) a cada nova versão do personagem principal. Sua mudança mais considerável foi quando se tornou uma espécie de óculos de sol sônico, usado pelo décimo segundo doutor, de Peter Capaldi.

Já o papel psíquico é mais um objeto icônico da série, é um papel em branco, guardado em uma espécie de carteira, que se parece com um distintivo policial, uma credencial (Figura 11).

---

<sup>41</sup> Informação acerca do asteroide 3325 disponível em: <http://markandrewholmes.com/tardis.html>. Acesso em 29 de maio de 2021.

**Figura 11** – Papel psíquico sendo usado pelo 10º Doutor



Fonte: DOCTOR WHO WIKI ([s.d])<sup>42</sup>

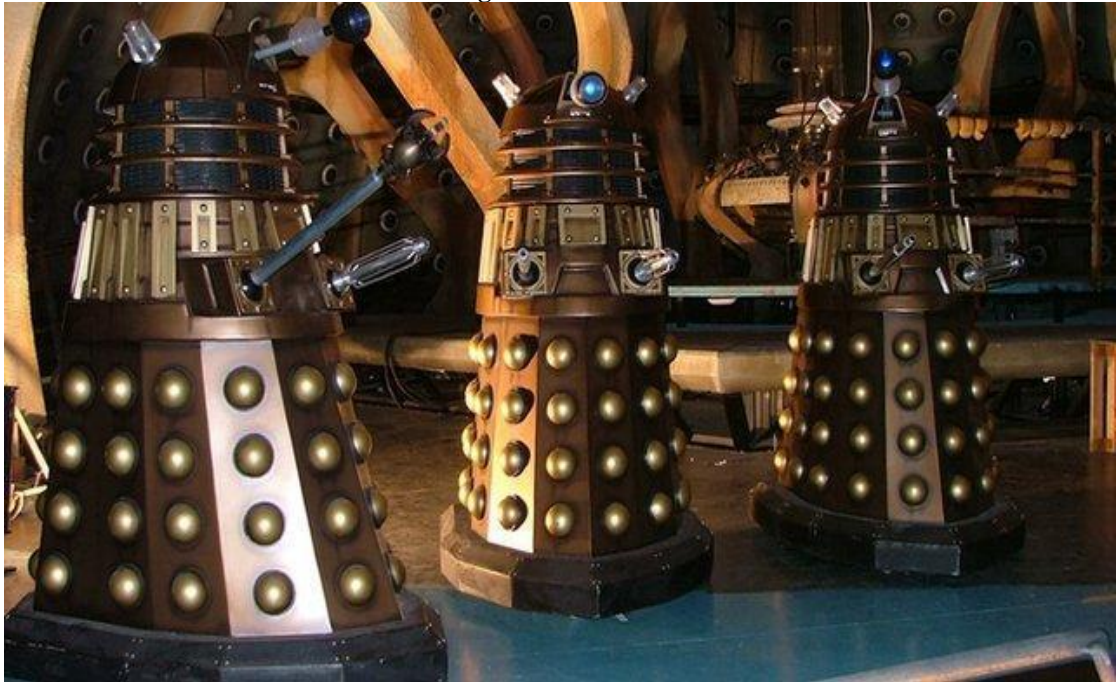
Quando mostrado a alguém que questiona quem é o personagem principal (*Doctor Who?* / Doutor(a) quem?), é materializada no papel qualquer informação que o outro pensa sobre o Doutor, a pessoa enxerga apenas o que está na sua mente, um cargo/atuação da(o) personagem, servindo como um documento que atesta uma possível profissão. É utilizado para conseguir entrar em locais, exercer credibilidade.

Além de curiosidades e objetos, o Doutor coleciona alguns inimigos, como por exemplo os *Daleks*, *Cybermans* e o Mestre. Ao longo dos seus inúmeros anos de vida, o Doutor fez vários inimigos no caminho, os quais sempre retornam para a trama. Do planeta *Skaro*, os *Daleks* (Figura 12) são a maior ameaça ao Doutor, mesmo destruídos em algum momento, ininterruptamente o seguem pelo tempo e espaço. Criado por seu inimigo Dravos, os *Daleks* possuem uma voz eletrônica distorcida e uma aparência um tanto quanto esquisita e, assim como grande parte dos monstros de *Doctor Who*, o seu corpo é uma estrutura de metal, semelhante a um tanque e possui somente um olho.

---

<sup>42</sup> Informações da publicação de data indisponível.

**Figura 12 – Daleks**



Fonte: BBC News (2013)

Além disso, suas demais características se destacam pela soberba, ausência de compaixão e estão sempre prontos para exterminar seres vivos diferentes da sua espécie, principalmente os humanos, sempre proferindo a sua palavra mais utilizada: “*Exterminate*”.

Os *Cybermans* são ciborgues, oriundos do décimo planeta gêmeo do planeta Terra, chamado Mondas, de uma raça fictícia de humanoides, pois apresentam características humanas ao converter pessoas em robôs, retiram suas emoções, conforme é visualizado abaixo (Figura 13). No entanto, eles estão espalhados por muitos planetas e possuem variações na sua aparência, caracterizando a evolução da sua espécie através de constantes atualizações do seu sistema robótico.

**Figura 13 – Cybermans**



Fonte: SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ (2013)

Essas criaturas viajam pelo espaço com intenções diferentes, mas a mais conhecida é a que considera outras civilizações fracas por conterem emoções e demonstrá-las, dessa forma, sempre que possível, transformam os humanos em mais um ciborgue e também buscam atualizar todos ao seu redor para restar apenas a sua espécie no universo.

Em contrapartida, o Mestre, é do seu planeta *Gallifrey* e também é um Senhor do Tempo, capaz de se regenerar. Mesmo sendo inimigos, eles possuem uma relação complicada, pois eram melhores amigos quando jovens. Como ambos fugiram do seu planeta durante a guerra do tempo, ao contrário do Doutor, o Mestre resolveu viajar o mundo causando o mal e sempre que possível prepara armadilhas para derrubar o seu oponente, o Doutor.

**Figura 14** – O Mestre, interpretado por John Simm



Fonte: BBC ONE ([s.d])

Após citar esses personagens e ferramentas importantes da narrativa seriada de *Doctor Who*, na próxima subdivisão desse capítulo fazemos uma contextualização da 11ª temporada da era moderna, com a apresentação dos novos personagens que compõem a equipe de heróis, a Doutora e seus novos companheiros, bem como os episódios que se destacam.

### **2.1.1. 11ª temporada**

A 11ª temporada simboliza uma nova fase para o programa, com uma repaginada no elenco, novo *showrunner*, nova Tardis, equipe completamente diferente (roteirista, direção, etc.) e qualidade técnica de imagens com um tom mais cinematográfico (fotografia, efeitos visuais e sonoros, planos mais abertos), em que cada episódio se assemelha a um filme produzido para o cinema, resultado do investimento orçamentário<sup>43</sup> para a série.

Se comparada à primeira temporada de 2005, a qual foi apresentada com um tom explicativo para resgatar as memórias da série clássica para aos fãs e os novos públicos e, também com grandes ameaças ao universo, a 11ª temporada é leve, explicativa, focada em ação e aventuras, mas de maneira sintetizada, não possui um arco marcado que tenha alguma ameaça antagonica, é uma temporada de ambientação, assim como as demais, quando apresentam novos

---

<sup>43</sup> Maiores informações disponíveis em: <https://www.redsharknews.com/production/item/5856-doctor-who-s-new-cinematic-look-from-cooke-alexa>. Acesso em 29 maio 2021.

*showrunners* e novas encarnações do Doutor. Para cada regeneração, a série precisa explicar para os *companions* e, mais precisamente para o público, do que se trata *Doctor Who*, visto que, como a série é extensa e, cada nova era de criadores pode ser vista como um ponto de partida para novos espectadores começarem a acompanhar a narrativa. Esta temporada marca o recorde de maior audiência de uma estreia em *Doctor Who* que antes pertencia ao primeiro episódio de reinicialização da série, em 2005, chamado *Rose* – 10,81 milhões, e isso é demonstrado nos números de audiência do episódio de estreia *The Woman Who Fell to Earth*, em 2017, com 10,96 milhões de espectadores<sup>44</sup>.

É perceptível que essa temporada possui uma carga política marcante, deixando um pouco de fora o apelo dramático característico desde 2005, no que se refere ao romance, evidenciando problemas sociais com mais regularidade. No entanto, é importante dizer que a série sempre teve um viés político, pois, como é característico da própria ficção científica relacionar o universo ficcional e fantasioso com o contexto social. Conforme esclarece Martins (2013, p. 35): “a literatura de ficção científica pode ser localizada no contexto da cultura de massa que, embora apoiada no imaginário, racionaliza e veicula significados ideológicos da formação social”.

A temporada possui dez episódios e a maioria dura em torno de 50 minutos, além disso, a nova fase resgata mais episódios com temáticas históricas, como exemplo de *Rosa* (2018), o terceiro episódio, que estimula o público a refletir sobre racismo ao contar a história de uma mulher negra, a ativista Rosa Parks, quando decide não ceder o seu assento no ônibus para pessoas brancas no ano de 1955 no Alabama, Estados Unidos. O segundo exemplo é o sexto episódio intitulado *Demons of the Punjab* (2018), que aprofunda as origens da *companion* Yaz, pois conta a história de amor da sua avó na Índia, em 1947, um dia antes da partição do país. E em terceiro, o episódio *The Witchfinders* (2018), que aborda a era do julgamento das bruxas, localizado no noroeste da Inglaterra, no condado de Lancashire, século XVII.

A temporada não se aprofunda em maiores discussões de gênero pela primeira mulher protagonista, até porque essa não é a sua proposta, como é perceptível essa intenção em entrevista concedida por Jodie Whittaker, que interpreta a Doutora, e o próprio *showrunner*, Chris Chibnall<sup>45</sup>. Contudo, é notável que nesses três episódios são apresentadas histórias

---

<sup>44</sup> Os dados numéricos da audiência são encontrados no site *Doctor Who Guide*. Disponível em: <https://guide.doctorwhonews.net/info.php?detail=ratings&type=date>. Acesso em: 29 de maio de 2021.

<sup>45</sup> Informações disponíveis nos seguintes links: <https://www.omelete.com.br/series-tv/doctor-who-genero-da-doutora-se-torna-irrelevante-diz-jodie-whittaker>. Acesso em 06 ago 2022. <https://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-143709/>. Acesso em 06 ago 2022.

focadas em personagens femininas fortes e na diversidade. Dessa forma, percebemos que o programa se mantém fiel a incluir todos os públicos, mas sua nova fase foca em um público jovem e, ao mesmo tempo, moderno, que se preocupa com representatividade, respeito e inclusão. Uma nova era que propicia conteúdos passíveis de reflexões, debates e construções de opiniões.

O elenco da 11ª temporada é composto pela Doutora (*The Doctor*) e os seus novos companheiros de viagens, Yasmin, Ryan e Graham, conforme descrevemos a seguir.

A personagem Doutora (Figura 15) é interpretada por Jodie Whittaker, de personalidade enérgica e repleta de esperança, é confiante, respeitosa, alegre, curiosa, tranquila e inteligente. Diferente dos demais doutores da era moderna, ela possui uma aura leve, não carrega o peso do seu passado e da culpa pela destruição do seu planeta natal.

**Figura 15 – Doutora**



Fonte: BBC ONE ([s.d])

Interpretada por Mandip Gill, Yasmin Khan, mais conhecida como Yaz (Figura 16), da cidade de Sheffield, de origem paquistanesa e inclinada à religião muçulmana, tem 19 anos, está em estágio probatório na polícia e mora com seus pais e sua irmã. Durante a sua infância, estudou na mesma escola que Ryan, sofria ataques racistas e isso se prolongou até o seu atual trabalho. É uma garota solícita, aventureira e responsável.

**Figura 16 – Companion Yaz**



Fonte: BBC ONE ([s.d])

Interpretado por Tosin Cole, Ryan Sinclair (Figura 17) é um rapaz negro de 19 anos, sofre de dispraxia, perdeu a sua mãe na adolescência, não possui um bom relacionamento com o pai, mora em Sheffield com a sua avó paterna Grace, desde o falecimento da sua mãe, a qual é casada, e o relacionamento de Ryan com o companheiro (Graham) da sua avó também é estremeado, pois, ele não o considera da família. Após a morte da sua avó no primeiro episódio, ao longo da temporada o relacionamento de ambos é construído gradualmente. Ryan trabalha em um armazém, busca ser mecânico. É um garoto curioso, apaixonado por videogames e tecnologia.

**Figura 17 – Companion Ryan**



Fonte: BBC ONE ([s.d])

Interpretado por Bradley Walsh, Graham O'Brien é um homem aposentado (Figura 18), do condado de Essex, é um ex-motorista, mas vivia em Sheffield com sua esposa Grace, uma enfermeira que conheceu quando estava tratando um câncer, e o seu neto Ryan antes de conhecer a Doutora. Após a morte de Grace, Graham usa as viagens como um escape para amenizar a dor de perder a sua amada. É engraçado, carismático e charmoso.

**Figura 18 – Companion Graham**



Fonte: BBC ONE ([s.d])

## 2.2. INDICATIVOS PARA O PROTAGONISMO FEMININO EM *DOCTOR WHO*

Retomamos as discussões sobre como as narrativas seriadas criam camadas nas produções, tornando-as mais complexas, sejam através de referências em episódios, novos personagens ou distintos elementos que se interligam à trama central, tornando-as mais ricas em detalhes para serem utilizados e resolvidos posteriormente. Buscando evidenciar que a mudança de gênero do personagem principal em *Doctor Who* não foi um acontecimento isolado e que, supostamente, existem indícios da mudança de gênero no próprio enredo da série moderna, iremos abordar nos tópicos seguintes cinco episódios que contém mensagens endereçadas ao público, conforme discutimos no início desse capítulo, utilizando principalmente os autores Machado (2000), Ellsworth (2001), Dugnani (2022) e Malfatti (2017) que entendem que as produções não são neutras, são pensadas para públicos específicos e de acordo com pautas sociais vigentes.

Lançamos o questionamento no início desta pesquisa acerca do que, possivelmente, *Doctor Who* intenciona comunicar e a que público quis destinar mensagens ao realizar a troca de gênero do seu principal personagem. Fazemos a seguinte interpretação, mesmo tendo a noção de que as narrativas seriadas televisivas podem ser vistas por todo tipo de pessoas, devemos ressaltar que estas não possuem neutralidade, sempre existirá um público-alvo pensado inicialmente, há um ou outros grupos sociais que a produção se comunicará com mais força, pois serão apresentados assuntos e conflitos que fazem parte do cotidiano de determinado público-alvo. E, em *Doctor Who*, essa foi uma maneira de incluir sua base de fãs mulheres, alcançar novos públicos que se enquadram na diversidade cultural, social, étnica, de gênero, etária, pois não ocorreram mudanças somente no gênero do personagem, mas também nas origens dos *companions* e histórias retratadas a cada episódio. Construindo assim um perfil de consumidor/a, que possui interesses no que é criado, chama a atenção e o/a leva a consumir seus produtos e serviços veiculados, mantendo a sua audiência e alcançando novas pessoas. Salientamos também que algumas produções eventualmente escolhem o seu público-alvo com base nos assuntos que estão sendo debatidos no momento, um meio de se manter atual, trazer visibilidade para si e conseqüentemente vender.

Como já entendemos que o processo audiovisual não é um aspecto neutro e envolve camadas no seu texto televisivo que o torna cada vez mais complexo, é relevante para este trabalho investigar de qual forma *Doctor Who* usufrui destas ferramentas, em que

constantemente segue deixando mensagens como referências ao longo da trama, que possibilitaram a preparação da sua audiência, já concretizada, de que haveria mudanças na sua narrativa, como a transformação do seu personagem principal e, além da preparação da audiência já existente, criam alertas para alcançar novas pessoas e público em potencial. Ponto de vista que será apresentado também pela análise fílmica (VANOYE; GOLLIOT-LETÉ, 2002), descrição dos acontecimentos/mensagens e imagens, que servem para conseguir transmitir essas observações para os/as espectadores/as, e no caso dessa pesquisa, para os/as leitores/as.

### **2.2.1. Episódio *Dark Water* (2014) e *Death in Heaven* (2014)**

Finalizando a 8ª temporada, Steven Moffat apostou em episódios *two-parters*, ou seja, com duas partes, em que um dá continuidade ao outro. São abordadas mais informações sobre *Dark Water*, de modo a contextualizar os acontecimentos do episódio e a linha de raciocínio proposta. Na segunda parte, *Death in Heaven*, são trazidas apenas algumas frases-chave para consubstanciar a possível mudança do Doutor, não se atentando à contextualização detalhada dos acontecimentos da trama no decorrer da narrativa, dado que o primeiro já cumpre esse requisito e situa o/a leitor/a.

*Dark Water*, o penúltimo episódio da oitava temporada (2014), tem a morte como tema central. Inicialmente, é apresentada a morte de Danny Pink, personagem que possuía um relacionamento amoroso com Clara Oswald, companheira do 12º Doutor (Peter Capaldi), atropelado enquanto atravessava a rua, falando ao telefone com sua amada. Clara demonstra alguns estágios do luto (KÜBLER-ROSS, 2008), primeiramente entra em negação, se recusa a falar sobre o ocorrido, também percebemos um estágio de raiva para com a situação e com relação ao Doutor. Ela entra em contato com o Doutor, finge estar agindo normalmente e informa que deseja viajar para algum lugar com vulcão, enquanto conversa com o Doutor, disfarçadamente pega todas as sete chaves da Tardis e apanha um adesivo que estimula o sono e coloca no pescoço dele.

No ato de desespero e sofrimento pela perda do seu amado, Clara trai o Doutor ao executar todas essas ações friamente, porém, ele percebe e, na verdade, quem está em um cenário de sono induzido (sem saber) é a própria. Após chegar no vulcão, ela revela sua real intenção, entra em outro estágio de luto, o da negociação, em que ela impõe ao Doutor que volte no tempo para livrar Danny da morte e, caso ele não o faça, jogará todas as chaves da Tardis no magma do vulcão, o que o impedirá de pilotar a nave novamente. Essa cena é dramática e

comovente, à beira do vulcão eles desenvolvem um diálogo que se encaixa nas mensagens endereçadas à audiência, as quais apresentamos e fazem sentido, no desenrolar da narrativa:

**Clara:** Mude o que houve. Salve-o. Traga-o de volta.

**Doutor:** Não.

**Clara:** Restaram 5. Sempre que disser não, vou jogar outra chave. Compreendeu?

**Doutor:** Compreendo que você não está compreendendo.

**Clara:** *O tempo pode ser reescrito.*

**Doutor:** *Com precisão. E grande cuidado. E não hoje. Mas sabe disso, é claro. É por isso que me ameaça.*

**Clara:** Você disse "não"?

**Doutor:** Se eu... mudar os eventos que trouxeram você até aqui, você nunca terá vindo aqui e pedido para mudar os eventos. Um *loop* de paradoxo! A linha do tempo se desintegrará. A sua linha do tempo! E sim!

**Clara:** Sim!

**Doutor:** Sim? Eu disse "não"! Passe-me a chave.

**Clara:** *Eu já o vi mudar o tempo, eu o vi quebrar qualquer regra.*

**Doutor:** Sei quando posso ou não. Jogue a chave.

[...]

**Clara:** Uma última chance. *E não ligo para as regras... não dou a mínima para paradoxos.* Salve Danny, traga-o de volta ou eu juro... Você nunca pisará em sua TARDIS novamente.

[...] (grifos nossos)

O diálogo segue, o Doutor não aceita, Clara joga todas as chaves no magma do vulcão e após se arrepender pelo que fez, o Doutor a retira do sono induzido, que mais se parece com uma ilusão holográfica, eles entram em um breve conflito, se entendem e ele sugere procurar por Danny em algum lugar onde ficam os mortos. Chegam ao local, uma espécie de submundo, que se parece com um mausoléu e possui aquários com esqueletos no seu interior, um túmulo aquático. O Doutor e Clara observam o ambiente e presenciam uma mensagem de boas-vindas inusitada por uma personagem chamada Missy. Ao acompanhar a jornada para encontrar Danny Pink, a narrativa nos induz a pensar quem seria a Missy, já que o Doutor ficou desconfortável e afetado pela sua presença, mesmo sem saber quem era, a priori.

Percebemos que Missy é uma vilã, com algumas características já conhecidas: cínica e impiedosa, ela comanda os esqueletos nos aquários, sendo um disfarce para um dos piores inimigos do Doutor, os *Cybermans*. O episódio dá mais algumas dicas de quem pode ser Missy, quando apresenta um disco rígido com tecnologia de *Gallifrey*:

**Doutor:** Como conseguiu a tecnologia dos Senhores do Tempo? Quem é você?

**Missy:** Você sabe quem eu sou. Eu disse para você. Você sentiu. Com certeza sentiu.

**Doutor:** *Dois corações.*

**Missy:** E ambos seus.

**Doutor:** *Você é um Senhor do Tempo.*

**Missy:** *Senhora do Tempo, por favor. Eu sou... tradicional.*

**Doutor:** *Qual Senhora do Tempo?*

**Missy:** A que você abandonou, Doutor. A que você deixou para morrer. Nunca pensou que eu voltaria?

(grifos nossos)

A partir desse diálogo percebemos que Missy é alguém próxima do Doutor, que possuía uma amizade no passado e retorna atormentando sua vida, pois com ela, traz novamente à Terra, os implacáveis *cybermans*. Após esse confronto, ao tentar procurar Clara, o Doutor abre uma porta com sua chave de fenda e sai diretamente na rua, pois esteve em Londres o tempo inteiro e na mesma época presente, sem se deslocar para o passado ou futuro. Enquanto se dá conta do que está acontecendo, tenta proteger a população contra os *cybermans* que estão vagando pelas ruas e surge o discurso em que a identidade da personagem misteriosa é revelada:

**Doutor:** Quem é você?

**Missy:** Você sabe quem eu sou. Sou Missy.

**Doutor:** Quem é Missy?

**Missy:** Por favor, tente acompanhar. *É o diminutivo de "Mistress". Bem... Eu não poderia continuar me chamando... de "O Mestre", poderia?*

(grifos nossos)

Missy, então, esclarece para o Doutor que, na verdade, é o Mestre, seu amigo de infância e arqui-inimigo, regenerado em um corpo feminino, o que o deixa surpreso.

Dando continuidade à história, *Death in Heaven*, nos apresenta mais perspectivas para possíveis mudanças na série. Nos bastidores, havia rumores de que a atriz Jenna Coleman, que interpretara Clara Oswald, deixaria o programa. Teoricamente esse episódio seria a sua despedida de *Doctor Who*, no entanto, a atriz não deixou o programa, mas isso só foi esclarecido na temporada seguinte. Com isso, como em teoria seria sua despedida, o episódio foi focado bastante na sua personagem, quando em apuros, trancada em um local com os *cybermans*, ela decide enganá-los fingindo ser o Doutor e um dos seus argumentos foi “quem poderia mudar de rosto sempre que precisasse?”. Assim que se apresenta como o Doutor, a vinheta de abertura do programa é apresentada e temos o emblema dos olhos de Clara na abertura, no local dos olhos do Doutor, coisa que não havia acontecido antes.

**Figura 19** – Olhar de Clara na vinheta de abertura



Fonte: *Death in Heaven* (2014)

No desenrolar da trama, vemos que a personagem Missy é tratada como uma mulher, seus pronomes de tratamento são femininos e suas vestes também a caracterizam com a figura do que entendemos socialmente sobre o que é ser uma mulher. Seu figurino é composto por saia, salto, chapéu e maquiagem, mas caracterizada como uma vilã, roupas e maquiagens escuras e marcantes.

**Figura 20** – Caracterização de Missy



Fonte: *Death in Paradise* (2014)

Nas conversas com o Doutor, Missy avisa que *Gallifrey* não está perdida, está em outra dimensão. Danny Pink, se transformou em um *cyberman* com emoções e salva o dia. Duas semanas após o desfecho da invasão de inimigos à Terra, o Doutor e Clara se encontram, ela pretende contar para o seu amigo que Danny escolheu não retornar à vida e está realmente morto, mas o Doutor acaba supondo que eles estão juntos, que a mesma deixará as viagens no tempo e ele voltará para seu planeta natal. Porém, ao ouvir isso, ela desiste de informá-lo e o Doutor avisa que voltará para casa:

**Clara:** *Vá para casa. Vá ser rei ou sei lá o quê.*

**Doutor:** *É, eu poderia.*

**Clara:** *Ou rainha, tanto faz.*

**Doutor:** *É, rainha, também seria bom.*

**Clara:** *É...*

(grifos nossos)

Com esse diálogo, percebemos que as portas foram abertas para uma possível regeneração feminina para a nona temporada. Mostra explicitamente que ele pode ser uma mulher, assim como a regeneração do Mestre em Missy. Após essas informações, houve

rumores<sup>46</sup> sobre a possível mudança, que não aconteceu na nona temporada como esperado, o Doutor continuou sendo interpretado por Peter Capaldi, na décima segunda encarnação.

### **2.2.2. Episódio *Hell Bent* (2015)**

Em *Hell Bent*, episódio final da 9ª temporada, se caracteriza como extremamente complexo, são muitas informações para serem assimiladas ao mesmo tempo. Posto isso, presenciamos o Doutor revoltado, com raiva, inconsequente, retornando para casa, o seu planeta *Gallifrey*, exercendo a personalidade solitária e perigosa que tanto é evitada na série com a presença de *companions*, o caos que se encontra o personagem é originado pelo luto da morte da sua melhor amiga, Clara. O episódio é quase todo voltado para Clara, afinal essa oficialmente é a sua despedida da trama, que teve um final para uma personagem icônica que se diferenciou das demais companheiras, de personalidade forte, controladora, muitas vezes equivalente ao Doutor e até se sobressaindo a ele, exercendo características de liderança.

O Doutor está em um local chamado Nevada, Estados Unidos, que mais se parece a um filme de faroeste pela fotografia e enquadramentos de câmera, com sua chave de fenda em formato de óculos de sol e sua guitarra, adentra uma lanchonete. Percebemos, então, que a garçonete é Clara ou apenas alguém com a mesma aparência dela. Ambos conversam como se fossem estranhos, ele começa a tocar sua guitarra e ela pergunta o nome da canção, que responde se chamar “Clara”, a garçonete pede que ele fale mais sobre a moça, eles começam a conversar e o Doutor conta a história que vai se desenvolvendo em uma linha de entendimento alternativa no episódio.

Resumidamente, o Doutor retorna para sua terra natal após descobrir que ficou 4,5 bilhões de anos preso em um disco de confissão devido ao atual presidente do seu planeta, Rassilon, que acreditava que ele fosse o temido híbrido que de alguma forma destruiria *Gallifrey*. Em terras galifreyanas, o Doutor possui o apoio dos civis e o do General, que o ajudam a destituir Rassilon do poder e bani-lo. Quando questionado pelo Alto Conselho de senhores do tempo e o próprio General sobre o temido híbrido, o Doutor desconversa e diz não ter informações (mesmo já apresentado no episódio anterior que ele tinha ciência que o híbrido era ele mesmo), que deveria ser perguntado a Clara. Com isso, o Doutor consegue voltar no tempo, segundos antes da morte da sua amiga e resgatá-la com a ajuda do Alto Conselho para

---

<sup>46</sup> Exemplo de uma das notícias que surgiram sobre a possibilidade de uma mulher protagonista em Doctor Who. Disponível em: <https://winteriscoming.net/2015/06/15/doctor-who-creator-sydney-newman-wanted-a-female-doctor/>. Acesso em 22 de junho de 2022.

que a mesma o ajudasse com informações sobre o temido híbrido. No entanto, apesar de viva naquele instante, Clara morreu há bilhões de anos, não tem pulso, seu coração não bate. Dito isso, o General induz o Doutor a explicar-lhe a situação em que se encontra, mas o Doutor quebra regras e seus próprios valores de não utilizar armas, questiona ao General quantas vezes havia se regenerado, pois até essa época acreditava-se que os senhores do tempo só poderiam trocar de corpo por 13 vezes, o mesmo responde que está na 10ª encarnação. Logo o Doutor vai ao extremo e atira no General para conseguir fugir com sua parceira enquanto ele se regenera.

Esse é o momento crucial para as mensagens endereçadas ao público, porque aqui temos a comprovação que *Time Lords* podem se transformar em *Time Ladies*, conforme é apresentado no diálogo abaixo após a regeneração do General:

**Soldado Gastron:** Está bem, Senhor?

É... desculpe... Senhora.

**General:** De volta ao normal, não estou? *Aquele último corpo foi a única vez que fui homem. Meu Deus, como suportaram aquele meu ego todo?*  
(grifos nossos)

Pois, o General que anteriormente era um homem branco, careca e de olhos azuis, ao finalizar a regeneração, e apresenta como uma mulher negra, careca, de maquiagem aparente, nos mesmos trajes anteriores, e o reconhecimento e respeito pelo seu gênero pelo soldado Gastron, além de conter as informações que durante toda a sua vida, de todas as suas dez regenerações sempre foi mulher, o gênero original, e apenas uma encarnação masculina.

**Figura 21** – Regeneração do General



Fonte: *Hell Bent* (2015)

Nas cenas finais do episódio, Clara não aceitou ter sua mente apagada para voltar à vida, porque a consequência para isso seria deletar todas as informações da sua vida passada com o

Doutor, e para ela, todas as vivências que teve fazem parte de quem se tornou naquele momento, relutantemente sua vontade foi respeitada. Em contrapartida, quem teve sua mente “apagada” sobre as aventuras com Clara foi o Doutor. Apesar de sua morte ser um ponto fixo no universo, momento que ela não poderia fugir, Clara decide o seu fim, as experiências que teria até retornar para o momento da sua morte, ela permanece com a Tardis roubada de *Gallifrey* no próprio episódio, com a presença da personagem Ashildr/Me e viajam pelo tempo e espaço. O que pode ser interpretado como uma metáfora para a história do Doutor, que rouba uma Tardis e sai vagando pelo universo acompanhado de uma *companion*. Ou seja, é a versão feminina do personagem principal, “Clara *Who?*”, ou seja, uma possível Doutora.

### 2.2.3. Episódio *The Doctor Falls* (2017)

Episódio final da 10ª temporada, com clima de despedidas marcando a era de Steven Moffat e os seus personagens, também é uma continuação do episódio anterior “*World Enough and Time*”, uma marca do *showrunner* Moffat que utilizava muito do artifício dos episódios *two-parter* durante o seu comando. Com isso, o episódio se desenvolve dentro de uma nave-colônia, Bill é transformada em *cyberman* e temos a encarnação de dois mestres, o Mestre da 3ª (2007) e 4ª temporadas (2008) da era moderna interpretados por John Simm, e Missy, por Michelle Gomez, respectivamente.

Para fins de contextualização, a narrativa gira em torno de uma nave-colônia presa em um buraco negro que emitiu um pedido de socorro atendido pela Tardis; Missy tem sua bondade testada pelo Doutor, que pretende de alguma forma mudá-la ou ajudá-la a ser alguém melhor, quando é designada como a responsável pela operação para ajudar as pessoas que habitam a nave, juntamente de Bill e Nardole, seus companheiros atuais.

Quando chegam na nave, há uma triagem por Jorj, criatura careca e de pele azul, que está armado para verificar quem são os humanos, pois nos andares de baixo da nave existem criaturas que farejam humanos, apenas Bill se encaixa e fica na mira de Jorj, o Doutor tenta reverter a situação, mas Bill é atingida pelo azulado desconhecido. Assim que as criaturas chegam, Bill é levada para o hospital e será consertada, o Doutor deixa uma mensagem no subconsciente de Bill e pede para esperar por ele.

Em suma, Bill é consertada com um novo coração de lata, conhece Razor e desenvolve uma amizade, posteriormente ela é transformada em um *cyberman* mondásiano com a traição de Razor, que a enganou todo o tempo, e, na verdade, ele é a encarnação anterior de Missy, o

Mestre, interpretado por John Simm, personagem marcante dos anos iniciais do *reboot* de *Doctor Who*, comandado por Russell T. Davies. Há várias ressalvas e problemáticas nessa escolha para a *companion* e o seu fim na série, assim como para a personagem Missy, principalmente no que tange às suas representações que não serão debatidas aqui, pois fogem da proposta da pesquisa, mas é perceptível que o *showrunner* mantém um padrão no uso dos *cybermans* e, pela segunda vez, transforma personagens negros em “homens de lata”, no caso Danny Pink e Bill Potts.

A respeito disso, mesmo não sendo o foco do trabalho analisar questões que envolvem racismo, percebemos um certo padrão de sub-representação de personagens negros/as, anteriores a Bill. Como exemplo, Martha Jones que foi subestimada e os namorados de duas companheiras do Doutor, ‘rejeitados’ por ele, respectivamente, Mickey Smith, na primeira temporada (2005) e Danny Pink, na oitava temporada (2014). Ambos menosprezados pelo Doutor, ao contrário de Rory, um rapaz branco, marido de Amy Pond, também *companion*, na 5ª (2010), 6ª (2011) e 7ª (2012/2013) temporadas, que foi bem aceito e respeitado. O que evidencia uma estrutura com resquícios racistas em *Doctor Who*, em que as minorias não estão sendo bem representadas, com arcos narrativos frágeis ou tendo sua presença descredibilizada. Somente na próxima temporada (em 2023) é que há o anúncio de um ator negro e representando o papel de *The Doctor*.

O Doutor é capturado pelo Mestre e Missy e ali temos a informação que ele demorou dez anos para encontrar Bill nos andares abaixo na nave-colônia, que não é um simples hospital, é um local que está fabricando *cybermans* em série. Quando está sendo capturado pelos dois, o Doutor reformula a programação de busca dos *cybermans* de humanos para senhores do tempo, ou seja, os três são os alvos dos inimigos de lata. Eles se refugiam em um nível da nave que é uma fazenda com algumas crianças. Os discursos que cercam o Doutor, o Mestre e Missy sempre encontram uma maneira de abordar ironicamente sobre a questão da mudança de gênero dos dois.

**Mestre:** Olá, minha querida. Meu Deus, você foi tão chata por todos esses anos. Mas todos aqueles dias valeram a pena... por isto! (aponta para Bill em forma de *Cyberman*)

**Doutor:** Bill, não deixe que ele irrite você.

**Mestre:** *Você não era uma mulher? Eu vou ser uma mulher. Em breve. Alguma dica? Ou talvez...não sei, velhos sutiãs?*  
(grifos nossos)

O Doutor dá indícios da sua regeneração após ser atingido por um *cyberman*, mas esconde de Bill. Eles caminham pelo bosque para encontrar uma alternativa de salvar os habitantes da fazenda. Nisso, temos os diálogos dos personagens:

**Missy:** Você teve mesmo que trazê-la, não é?

**Mestre:** “Ela”?! É um *cyberman* agora.

**Missy:** Sim, desculpe.

**Mestre:** Virar uma mulher é uma coisa, mas você tem...empatia?

Enquanto conversam e encontram os elevadores para a fuga, Missy acaba chamando um elevador que possui um inimigo a bordo. Para protegê-los, Bill se coloca à frente e pede para se manterem atrás dela:

**Doutor:** Façam o que ela mandar.

**Bill:** Para... trás.

**Mestre:** “Façam o que ela mandar” [deboche]. *O futuro vai ser todo das mulheres?*

**Doutor:** *Espero que sim.*  
(grifos nossos)

Com certeza essa afirmação que o futuro será feminino levanta mais indicativos para a introdução da primeira Doutora.

Então, após apresentar esses cinco episódios que contém mensagens em potencial para a transformação do gênero do personagem principal na era moderna, apesar de haver indícios que havia esta possibilidade de mudança desde 1980<sup>47</sup>. *The Doctor Falls* foi o último episódio comandado pelo *showrunner* Steven Moffatt, e após a finalização da sua era, as grandes mudanças na equipe de *Doctor Who* começaram a ser anunciadas: novo *showrunner*, Chris Chibnall, nova equipe de amigos do personagem principal e ele tem a missão de trazer novas possibilidades de representação e representatividade feminina em *Doctor Who* ao introduzir a primeira mulher à frente do programa mais antigo de ficção científica.

Vale ressaltar que Steven Moffat foi duramente criticado pelas suas falas polêmicas, o modo como representava suas personagens femininas e pela sua negação em fazer um “Doutor mulher”, ao dizer que o papel de companheira seria equivalente ou mesmo superior ao do Doutor, além de enfatizar que não faria esta mudança para cumprir agendas progressistas do

---

<sup>47</sup> Disponível em: <https://www.lacasadeel.net/2017/07/sydney-newman-cocreador-doctor-who-quiso-una-mujer-doctora.html>. Acesso em 22 de jun. de 2022.

que seria politicamente correto. Em algumas entrevistas<sup>48</sup>, Moffat disse que foi um dos *showrunners* que mais possibilitou que essa mudança de gênero fosse possível na narrativa seriada de *Doctor Who*, mas que não havia sentido que seria o momento de fazer e tampouco teria aceitação do público, especialmente do público feminino. Ressaltando que a mudança não seria benéfica<sup>49</sup>, que ao retirar o homem do papel principal, perderia audiência e relevância entre os fãs.

Apesar dos posicionamentos do *ex-showrunner* Moffat, mesmo não fazendo a mudança enquanto estava responsável pela narrativa seriada de *Doctor Who*, percebemos que ele realmente contribuiu para que essa mudança fruisse de maneira mais previsível. *Doctor Who* seguiu se adaptando ao contexto social vigente em que mais mulheres estavam sendo representadas em posições antes ocupadas somente por homens, e todas essas mensagens colocadas estrategicamente na sua narrativa seriada criaram uma espécie de preparação para os fãs da narrativa seriada que sempre estiveram acostumados com rostos masculinos dando vida ao papel principal.

---

<sup>48</sup> Mais informações disponíveis em: <https://www.comicsbeat.com/stephen-moffat-hits-at-a-harsh-truth-in-explaining-why-doctor-who-isnt-a-woman/>. Acesso em 22 de jun. de 2022.

<sup>49</sup> Disponível em: <https://jovemnerd.com.br/nerdbunker/doctor-who-steven-moffat-tenta-explicar-por-que-nao-teve-uma-doutora-antes/>. Acesso em 22 de jun. de 2022.

### 3. DA REVISÃO DE LITERATURA AO ESTUDO DE CASO – *DOCTOR WHO?! SHE!*

A partir do ponto de partida definido na justificativa deste trabalho, surgiu a necessidade de investigar quais as pesquisas já produzidas acerca do protagonismo feminino, ou seja, da representação e representatividade em *Doctor Who*. E, visando isso, com a intenção de buscar trabalhos que não fossem especificamente do Brasil, optamos pelo método da revisão integrativa, uma ferramenta que permite o recolhimento de informações atuais e o mapeamento de produções científicas sobre o tema. E, posteriormente, apresentamos a análise acerca da representação da Doutora na sua narrativa seriada, especificamente no episódio *The Witchfinders* (2018), o qual se destaca por introduzir discussões acerca das questões de gênero na décima primeira temporada.

#### 3.1. A REPRESENTAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE FEMININAS NA LITERATURA CIENTÍFICA SOBRE A SÉRIE *DOCTOR WHO*: REVISÃO INTEGRATIVA<sup>50</sup>

Como método sistemático para construir este levantamento, utilizamos a revisão integrativa, metodologia que vem sendo utilizada nas Ciências Humanas, com base em Souza, Silva e Carvalho (2010), pois afirmam que esse método possibilita um levantamento de revisão bibliográfica que inclui produções conceituais e experimentais, além de encontrar o que há de mais recente sobre um tema, e, se concretiza em seis passos: (i) a criação da pergunta norteadora (como é a representação e representatividade feminina na série *Doctor Who* na literatura científica?); (ii) busca de literatura (definição das plataformas eletrônicas para pesquisa e critérios para seleção e exclusão de textos); (iii) coleta de dados (sistematização das questões específicas de cada trabalho); (iv) análise crítica dos textos; (v) discussão dos resultados obtidos; e, por último, (vi) apresentação da revisão integrativa (SOUZA; SILVA; CARVALHO, 2010).

No empreendimento da busca, consultamos nove plataformas eletrônicas que abordam as temáticas de gênero e/ou comunicação e/ou cinema: quatro bases de dados (Google Acadêmico, Periódicos CAPES, SciELO e Eric); dois periódicos na área de cinema (Aniki e Rebeca); dois

---

<sup>50</sup> Esta seção da dissertação foi publicada na *Revista Diversidade & Educação*, no dossiê 'Corpos em dissidência nos espaços educativos em tempos de discurso de ódio', na edição do segundo semestre de 2021.

congressos na área de Gênero (Fazendo Gênero e Desfazendo Gênero); e um congresso no âmbito da Comunicação (SOCINE).

É válido ressaltar que, apesar de introduzir congressos como lócus de pesquisa, entendemos as distinções entre os artigos publicados em tal plataforma, se comparado às produções publicadas em periódicos. A intenção principal foi verificar se já existem produções científicas a respeito do tema em congressos específicos no campo dos Estudos de Gênero e na área dos estudos que abordam pesquisas televisivas, que pertencem ao campo da Comunicação. As buscas nestas plataformas aconteceram por meio das combinações de descritores (*Doctor Who BBC*, Representação Feminina, Mulher, Questões de Gênero, Feminilidade, Personagem Feminina, Companheiros, Série, TV e Representatividade) revezadas nos idiomas, português, inglês e espanhol. No entanto, percebemos que as palavras “*Doctor Who*” são inespecíficas e se fundem com os trabalhos na área da saúde, sendo necessário recorrer aos comandos/conectivos de buscas da internet com os descritores, contendo: *OR* (ou), *AND* (e), *intitle*: (palavras no título de uma página ou texto), aspas (“”) para buscar termos específicos, e o hífen (-), para excluir palavras referentes aos estudos da área da saúde.

Os critérios de inclusão foram: títulos e resumos referentes à pergunta central; recorte dos últimos 20 anos, trabalhos completos na íntegra, ensaios, capítulos de livros, monografias, dissertações, teses e artigos, preferencialmente em português, espanhol e inglês. Como critérios de exclusão: estudos em formatos de resenhas, trabalhos da área de saúde, resumos em anais de eventos e estudos duplicados entre as buscas. Após a busca, foram encontrados 715 estudos, que incluíam nos títulos e corpo do texto os descritores definidos para investigação nas plataformas eletrônicas e que se entrelaçavam com trabalhos de Ciências da Saúde e, por isso, o grande volume neste resultado e a disparidade com o número de publicações separados para leitura dos resumos.

Posto isso, destes 715, 90 foram selecionados para leituras dos resumos e, para facilitar a busca de literatura, caso não constasse no resumo algum indicativo sobre o que estávamos buscando, ou seja, indícios de estudos sobre a representação e representatividade feminina em *Doctor Who*, logo seriam descartados. Vale enfatizar que chegamos a este número com base nos critérios de inclusão e exclusão preestabelecidos, em que foram encontradas diversas publicações duplicadas e da área da saúde. Após a exclusão dos trabalhos que não se adequaram aos filtros, 90 foram selecionados. Após esta etapa de leitura de resumos, 18 foram selecionados para tradução e leitura completa e, destes, dois foram descartados por não se encaixarem nos critérios de inclusão, resultando em 16 publicações.

### 3.1.1. Análise de literatura das representações femininas em *Doctor Who*

Dando continuidade às etapas da revisão integrativa, apresentamos na Tabela 1 a síntese da busca de literatura com base nos critérios de inclusão e exclusão, até chegar nos 16 artigos selecionados.

**Tabela 1** – Síntese da busca de literatura com base nos critérios de Inclusão e Exclusão

Plataformas Digitais	Encontrados	Leitura de resumos	Leitura completa	Excluídos	Analizados
<i>Aniki</i>	1	1	0	0	0
Desfazendo Gênero	0	0	0	0	0
Eric	36	1	0	0	0
Fazendo Gênero	0	0	0	0	0
Google Acadêmico	584	80	18	2	16
Rebeca	2	0	0	0	0
Periódicos CAPES	92	8	0	0	0
<i>SciELO</i>	0	0	0	0	0
Socine	0	0	0	0	0
<b>Total</b>	<b>715</b>	<b>90</b>	<b>18</b>	<b>2</b>	<b>16</b>

**Base de dados consultadas:** *Aniki*, Desfazendo Gênero, Eric, Fazendo Gênero, Google Acadêmico, Rebeca, Periódicos da CAPES, SciELO e Socine;

**Fonte:** Elaboração nossa, 2021.

Após a etapa anterior, houve a coleta de dados nas publicações, sendo feita a tradução dos resultados para o português, de modo a facilitar a leitura. As publicações foram lidas na íntegra e o Quadro 1 apresenta um breve resumo e informações acerca das publicações.

**Quadro 1** – Informações detalhadas dos trabalhos selecionados e analisados por Título, Autores (as), País e Ano, Tipo de Estudo e Resumo dos Trabalhos

Nº	Título	Autores(as)	País e Ano	Resumo do trabalho
1	<i>“Bloke Utopia:” Bill Potts, Queer Identity, and Cyborg Narratives in Doctor Who</i>	Sarah B. Gilbert	Estados Unidos, 2019.	Aborda personagens femininas, cultura <i>queer</i> e ciborgues, com foco na <i>companion</i> lésbica e negra Bill Potts, que rompe a heteronormatividade e possui outra vida para além do Doutor.
2	<i>Doctor Who: Gendered Relationships in the David Tennant Era</i>	Scott Paterson	Reino Unido, 2017.	O foco se dá na tentativa de desconstruir a representação da masculinidade e feminilidade na série na era David Tennant, atuando da 2. <sup>a</sup> à 4. <sup>a</sup> temporada, evidenciando um herói vulnerável e companheiras para além do caráter

				meigo e apelo sexual.
3	<i>'Don't make me go back': post-feminist retreatism in Doctor Who</i>	Alyssa Franke e Danny Nicol	Reino Unido, 2018.	O artigo lida com as despedidas de Donna Noble e Amy Pond e o que elas fizeram após deixar as viagens com o Doutor. Apontando que o programa investiu em narrativas regressistas de representação feminina, tentando amenizar o adeus das personagens com uma felicidade doméstica.
4	<i>Deconstructing Clara Who. A Female Doctor Made Possible by an Impossible Girl</i>	Jared Aronoff	Itália, 2017	O autor afirma ser possível uma doutora mulher a partir da existência da personagem Clara, que modificou os papéis femininos e criticou o papel da mulher como misteriosa, tornando as companheiras pós-Clara representadas de uma maneira melhor.
5	"É com a Amy desta vez, a escolha é dela" Uma análise do discurso feminino no episódio "Amy's Choice", da série Doctor Who	Rosana Meire Rastelli Rastelly	Brasil, 2016.	A partir da análise da personagem Amy no episódio específico, evidencia a relação masculino-feminino na série, abordando relações de poder e a dependência masculina que a personagem possui.
6	<i>Doctor Who, Ma'am: YouTube Reactions to the 2017 Reveal of the New Doctor</i>	Sophie Eeken e Joke Hermes	Holanda (Países Baixos), 2019.	O artigo analisa os comentários do vídeo no canal oficial da série no <i>YouTube</i> , que revela o Doutor sendo uma mulher. Notícia que gerou muito alvoroço na internet e bastantes comentários relutantes à transformação.
7	<i>The Portrayal of Women in the Classic Doctor Who</i>	Jana Ježková	Tchéquia, 2015.	O trabalho discute como as mulheres foram representadas na era clássica, conforme à influência cultural do seu tempo na segunda onda do feminismo, tentando apresentar mulheres sempre jovens, sem filhos, fortes e independentes, mas caem nos estereótipos definidos pela sociedade e objetificação sexual.
8	<i>"Strong Female Characters" An Analytical Look at Representation in Moffat-Era Doctor Who</i>	Nichole Flynn	Estados unidos, 2015.	O artigo utiliza a vertente feminista interseccional para abordar as principais companheiras do Doutor e algumas personagens <i>queer</i> na era Moffat, enfatizando que foram criadas apenas para desempenhar papéis femininos convencionais.
9	<i>Doctor Who and the Creation of a Non-Gendered Hero Archetype</i>	Alessandra J. Pelusi	Estados Unidos, 2014.	Analisa a criação do arquétipo do herói sem gênero, sendo a sua relação com as companheiras fundidas, transformando a sua personalidade e fugindo de estereótipos comumente dados a heróis diferenciados pela categoria do gênero, sendo essa diferenciação binária limitante.

10	<i>How Has the Portrayal of Women on the Television Series Doctor Who Evolved from 1963 to 2019?</i>	Sophia Watts	Estados Unidos, 2020.	O ensaio é pautado em como a representação feminina evoluiu na série entre 1963 e 2019, usando apenas seis companheiras do Doutor para análise, chegando à conclusão que a possibilidade da primeira Doutora a frente do programa se dá pela evolução dos papéis femininos no <i>show</i> .
11	<i>De Potentie van de Witte Man: Over Rationaliteit, Opvoeding en de Dynamiek tussen man en vrouw in Doctor Who</i>	Daniël Everts	Holanda, 2019	Com foco na análise dos homens brancos, expõe e critica as representações masculinas na série e afirma que os papéis femininos são produzidos para trazer racionalidade aos homens brancos, cita a temporada nova da Doutora, enquanto mulher branca, demonstrando o estereótipo da mulher educadora do homem.
12	<i>Impossible Girls And Tin Dogs: Constructions Of The Gendered Body In Doctor Who</i>	Emily Victoria Rowson	Reino Unido, 2017	A tese busca formas de representações de corpo e gênero na série, reconhece contradições nas representações, identifica a necessidade de igualdade feminina, mas não se atenta a mudanças mais favoráveis, pois são direcionadas para aceitação do público.
13	<i>The Girls Who Waited? Female Companions and Gender in Doctor Who</i>	Lorna Jewett	Reino Unido, 2014	Elenca as pesquisas já produzidas sobre estudos de gênero, informa o surgimento de trabalhos com a temática de masculinidade e, percebe a falta de estudos acadêmicos sobre gênero na série. Além de lidar com romances e personagens <i>Queer</i> , análises das companheiras da era clássica e moderna e, o contexto pós-feminista, em que o único nível de representação da mulher seria através do papel da companheira.
14	<i>How To Be a Feminist in The Twenty-First Century</i>	Georgia Christinidis	Alemanha, 2018	Cita obras audiovisuais, mostrando a discriminação e o papel sub representado por mulheres, mesmo ao trazerem inovações nos seus papéis. Dentre elas, faz uma crítica a <i>Doctor Who</i> , pois evidencia problemas na representação feminina de uma personagem, que foi tradicionalmente masculino, retratando uma Doutora muita autoridade, comparada aos Doutores anteriores.
15	<i>The Ladies of Time &amp; Space: A Gender Study of the Women of Doctor Who</i>	Zachary Aaron Kizer	Estados Unidos, 2015	A produção apresenta personagens femininas que se enquadram em oito arquétipos e quebram as expectativas do público nas suas atuações.
16	<i>"Finally, we get to play the doctor": feminist female fans' reactions to the first</i>	Neta Yodovich	Reino Unido, 2020	Através de entrevistas, explora reações de fãs feministas acerca da introdução da primeira protagonista feminina, um público que se sente excluído do grande

	<i>female Doctor Who</i>			<i>fandom</i> da série por ser mulheres e feministas. As entrevistadas abraçam as transformações na trama e o novo elenco, contestando algumas afirmações contrárias à mudança do Doutor.
--	--------------------------	--	--	---

**Fonte:** Publicações selecionadas (Elaboração nossa), 2021.

Para a discussão, foram criadas duas seções para explanação das informações sobre as representações femininas em *Doctor Who*: a primeira, avanços nos papéis femininos ao longo da série; e a segunda, retrocessos nas representações femininas.

### 3.1.2. Avanços nos papéis femininos ao longo da série

Embora o contexto a ser apresentado nessa seção indique mudanças nas representações femininas, os trabalhos analisados (JEZKOVÁ, 2015, JOWETT, 2014, KIZER, 2015, PATERSON, 2017, PELUSI, 2014; WATTS, 2020) não ocultam a existência de problemáticas de gênero (*Gender Studies*)<sup>51</sup> nessas mesmas representações, apesar do ponto de vista assertivo que indicam avanços para a mulher. Essa perspectiva assertiva reforça a ideia já conhecida pelo público que a série é inovadora e diversificada, por introduzir personagens femininas negras, antinormativas, cientistas e protagonistas na ficção científica, características que se estendem também aos indivíduos masculinos.

Em relação ao contexto social de representação feminina na época de produção e exibição da série clássica, a década de 1960 se iniciava a segunda onda do feminismo, que diferente da primeira onda, a qual visava principalmente o direito ao voto, reivindicava direitos à sexualidade, sobre o seu próprio corpo e decisões, além da independência para trabalhar sem o aval do marido. Além disso, começava uma inserção das mulheres no campo do saber, nas universidades, no campo teórico, na ciência, nos meios de comunicação de massa e sobretudo no ambiente artístico (LOURO, 1997).

A partir dessas disputas travadas pelas mulheres e como consequência das exigências, as representações femininas nas produções culturais foram evoluindo, como abordam Jezková (2015), Jowett (2014) e Kizer (2015), que afirmam que os enredos das mulheres, suas características, profissões e determinados comportamentos são favoráveis na era clássica, em que as mulheres retratadas costumavam ser mais independentes, cientistas e em posições de igualdade com o Doutor e rompiam mais estereótipos dentro do seu papel pequeno de atuação.

---

<sup>51</sup> Termo utilizado para se referir aos estudos de gênero, visto que na pesquisa também existe o conceito de gênero narrativo da série, a ficção científica.

Tais considerações estavam em consonância com o contexto social daquele momento, a segunda onda do feminismo, que aconteceu entre os anos 1960 – 1980, espaço de tempo em que foi exibida a primeira parte do seriado. Contudo, apesar dos ganhos nas suas personagens, foi uma época em que as mulheres companheiras do Doutor foram hiperssexualizadas.

Uma das transformações que vem se destacando no decorrer dos anos, corresponde à visibilidade que a companheira do Doutor ganhou, a partir do melodrama, que apesar da carga dramática, permitiu a conquista de novos espaços para atuação das mulheres e o aprofundamento da sua vida pessoal. No entanto, o melodrama também reitera estereótipos femininos, aspectos abordados na seção seguinte.

Dentre as publicações analisadas, Flynn (2015) e Gilbert (2019), com base em Chambers (2009) e Sullivan (2003), trazem discussões sobre a Teoria *Queer*, questionando os lugares pré-estabelecidos na sociedade pela dicotomia entre homens e mulheres, buscando reconhecer as pluralidades corporais e sexuais além do padrão binário. A perspectiva *Queer* deixa explícito posicionamentos políticos, questiona o lugar da mulher em *Doctor Who*, evidenciando debates, assertividade na escolha de personagens, nas suas características e na identificação e/ou produção de uma identidade lésbica.

A virada de século trouxe grandes transformações tecnológicas que alteraram o modo de vida social nas mais diversas áreas. A tecnologia digital, especialmente a *internet*, permitiu o acesso a diversas informações de forma prática e rápida. Uma grande parte de mulheres tiveram a oportunidade de se organizarem virtualmente e agir conforme os novos espaços contemporâneos, buscando novas formas de fazer política e lutar por direitos, não se restringindo ao movimento feminista presencial, pois no digital são formados grupos de discussões, páginas que abordam temas específicos, *hashtags* que ajudam no direcionamento de buscas e entre outras características.

Nesta dissertação, no capítulo 1, foi discutido acerca destas transformações e da atuação do movimento feminista nas redes sociais, no ano de 2017, especialmente acerca do movimento *#MeToo*, uma *hashtag* que repercutiu pelo *Twitter* e como isso reverberou mundialmente na indústria cinematográfica. Schiebinger (2001) ressalta que a ciência e a cultura científica necessitam ampliar as discussões e análises de gênero, para assim, trazer igualdade para as mulheres neste campo.

Tais considerações podem ser interpretadas pelos estudos mais recentes que consideram a existência de uma quarta onda feminista, ancorada na tecnologia no século XXI, mais precisamente em meados de 2012, em que discussões feministas ganharam forças através das

ferramentas das redes sociais. Os estudos da quarta onda estão pautados na organização *online* de movimentos e protestos (petições) de forma ampla, acerca da representação da mulher na mídia, denúncias de assédios, temas relacionados aos seus corpos (gordofobia, violências), interseccionalidade, machismo, misoginia e demais desigualdades (COCHRANE, 2013). Estas discussões são interessantes, pois as novas produções audiovisuais e as já consolidadas, como *Doctor Who*, vêm oferecendo mais alternativas de reflexões e referências para as futuras gerações, incentivando a autonomia financeira, pessoal, intelectual, sexual e étnica de mulheres (YODOVICH, 2020), e, auxiliam na produção de novos símbolos e significados passíveis de identificação do seu público.

Na 10ª temporada, a última antes da troca de gênero do personagem principal, veiculada no primeiro semestre de 2017, apresenta a personagem Bill Potts (Figura 22), representada pelo viés interseccional, negra, lésbica e estudante, que possui uma vida além do Doutor e rompe o padrão heteronormativo na condição feminina de companheira no seriado (GILBERT, 2019).

**Figura 22 – Bill Potts**



Fonte: REDDIT (2019)

Vale lembrar que *Doctor Who* já apresentou personagens que contemplam os grupos homossexuais, bissexuais e omnissexuais<sup>52</sup>/pansexuais. Além das três personagens femininas da série citadas ao longo deste trabalho: Bill, Madame Vastra (mulher lagarto) e Jenny (humana); a personagem River Song foi definida como bissexual e também houve rumores quanto à

---

<sup>52</sup> Este é um termo um tanto quanto controverso, ainda é utilizado como sinônimo de pansexual, mas já possuem estudos que indicam distinções. Resumidamente, são pessoas que se relacionam com qualquer gênero, sexo e podem sentir atração por não humanos (sendo esta última característica a que mais se adequa para o personagem Capitão Jack Harckness em *Doctor Who*, por lidar com alienígenas). Esta informação está disponível em: <https://orientando.org/2020/05/as-diferencas-ou-nao-diferencas-entre-orientacoes-multi/>. Acesso em 17 ago. 2021.

sexualidade de Clara Oswald, indicando implicitamente que a mesma possuía orientação bissexual, mas não foi falado explicitamente sobre o assunto, deixando o tema em aberto.

A personagem Bill traz representatividade para os/as espectadores/as negros/as que se enquadram como gays e lésbicas, pois ao falar livremente sobre a sua sexualidade, a série inclui estas comunidades na sua representação televisiva. As situações e diálogos apresentados ao longo dos episódios garantem o aprofundamento da personagem e auxiliam a problematizar estereótipos e preconceitos, como por exemplo: Bill não é definida pela sua sexualidade. Existem diálogos que evidenciam que ela se sente bem em relação ao seu gênero e a sua orientação sexual, reafirmando a diferença de modo afirmativo. Sua identidade sexual parte da personagem, característica que não se restringe a ela, tornando seu arco narrativo complexo. Já River Song não é uma esposa comum, mas apesar da sua independência e grandiosidade na trama, possui alguns problemas de representação, pois a personagem parece existir apenas para girar em torno do Doutor com um apelo sexual.

Bill é uma personagem bem construída, possui camadas evidenciadas de forma espontânea ao longo dos episódios e o seu recorte da cor de pele é bem trabalhado e problematizado, principalmente se compararmos à primeira *companion* negra na série, Martha Jones, na terceira temporada (2007), cuja história não obteve tanta relevância, devido ao grande apelo romântico na construção da sua personagem. Ademais, sobre as personagens Madame Vastra e Jenny Flint (Figura 23), interpretamos que a autora Flynn (2015), mesmo após tecer críticas em determinado contexto, considera uma ação assertiva da série ao introduzi-las na trama, por se tratar de um casal lésbico e, assim como Bill, foram concebidas também de maneira a fugir da heteronormatividade, acrescentando paradoxalmente, a monstruosidade ciborgue de Madame Vastra. Desta forma, o casal lésbico interespecie aparenta simbolizar a diversidade, em que as diferenças dos indivíduos não deveriam ser motivos de exclusões, julgamentos e práticas preconceituosas, ainda que traga a “naturalização da monstruosidade”. Esta ambivalência parece levar à receptividade do público ao casal.

**Figura 23** – Madame Vastra e Jenny Flint



Fonte: BBC (2013)

A diversidade sexual abre espaço para debates em torno da sexualidade das mulheres. A sua representação e representatividade são difundidas por influência das produções culturais, que viabilizam referência social para estes grupos, além de funcionar como inspiração para se inserirem nos espaços artísticos.

A introdução da personagem Bill Potts traz representação e representatividade feminina para a narrativa seriada, uma vez que suas características são tratadas de maneira complexa, para além do reducionismo à sexualidade, retratando seu cotidiano social. A abordagem da sua personagem atua como um instrumento de combate a preconceitos contra pessoas LGBTQIA+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais, Travestis, *Queer*, Intersexo, Assexuais) e o viés étnico, uma representação humanizada e inclusiva, trazendo debates que educam a audiência para exercer o respeito e ampliar a visibilidade da diversidade.

*Doctor Who* atua de forma assertiva nesta perspectiva, uma vez que a personagem Bill é interpretada por uma atriz (Pearl Mackie) assumidamente negra e lésbica, demarcando representatividade e inclusão. É interessante citar este fato, pois muitas vezes, em outras produções e na própria série em questão, os papéis não heteronormativos são interpretados por atores e atrizes heterossexuais, cisgênero.

Os estudos indicam um equilíbrio de representação de gênero na tela (KIZER, 2015, PELUSI, 2014; WATTS, 2020) apenas no que se refere à quantidade de homens e mulheres em cena, pois são apresentadas mulheres (assim como homens) em profissões de liderança, não necessariamente as companheiras do Doutor, além de diversidade étnica, sexual e corporal. Segundo Paterson (2017) e Pelusi (2014), a diversidade na série é percebida de forma assertiva

também no modelo de um herói sem gênero, pois a fuga do binarismo do Doutor e das suas companheiras permitem a ampliação de características heroicas sem estereótipos. Para Paterson (2017), a personalidade heroica do Doutor possui grande influência da companheira, logo ela também é uma heroína, não definindo o seu mérito pelo gênero, pois o próprio Doutor abdica do título de herói e, em algumas ocasiões é tido como afeminado e vulnerável, destoando do herói masculino e viril, características frequentemente atribuídas à homens.

Concluimos que as representações femininas são ambivalentes, e um exemplo é o trabalho de Yodovich (2020), o qual é focado em reações de fãs feministas à primeira Doutora, através de entrevistas. Mesmo se declarando feministas e defendendo as mudanças na trama, existe uma grande preocupação para que a protagonista mulher não seja feminina demais e mantenha aspectos masculinos para legitimar o seu espaço. Segundo a autora, essa preocupação é desencadeada por acreditarem nos próprios estereótipos sobre as mulheres e também supõem que essa recusa a uma Doutora mais feminina prejudicaria a imagem da/o personagem que poderia ser fonte de inspiração para homens e para mulheres. Tendo isso em vista, observamos que, embora o binarismo de gênero seja problematizado e novas representações surjam, tal reação revela sua permanência, pois

dentro do ‘senso comum’, as sexualidades masculina e feminina aparecem como distintas: a sexualidade masculina é considerada ativa, espontânea, genital, facilmente suscitada por ‘objetos’ e pela fantasia, enquanto que a sexualidade feminina é vista em termos de sua relação com a sexualidade masculina, como sendo basicamente expressiva e responsiva à masculina. (BLAND apud LAURETIS, 1994, p. 223).

Em que, podemos remeter que essas predeterminações de posições e qualidades/características de gênero são reiteradas pelas tecnologias de gênero, e, conseqüentemente naturalizadas, sem ser questionadas. Para Lauretis, “a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias de gênero (p. ex. o cinema) e discursos institucionais (p. ex., a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e implantar as representações de gênero” (LAURETIS, 1987, p.228), que atribui valores, prestígios, espaços, comportamentos aceitáveis ou não para cada gênero ou mesmo para posições/profissões de grande relevância.

Esses entendimentos das entrevistadas por Yodovich (2020) reforçam as ideias do dualismo dicotômico entre homens racionais (superiores) e mulheres inferiorizadas (emocionais), a menos que mantenham características masculinas que as tornem aparentemente menos frágeis. Em que,

essa negatividade da mulher, o fato de ela carecer das leis e dos processos de significação ou de transcendê-los, tem a sua contrapartida na teoria psicanalítica pós-estruturalista, no conceito da feminilidade como uma condição privilegiada, uma proximidade à natureza, ao corpo, ao lado maternal, ou ao inconsciente. No entanto, somos alertados, tal feminilidade é puramente uma representação, um posicionamento dentro do modelo fálico de desejo e significação; não se trata de uma qualidade ou de uma propriedade da mulher (LAURETIS, 1994, p. 230).

Outros exemplos de ambivalência nos trabalhos analisados, são as mulheres que ganharam mais visibilidade e espaços no seriado e o ponto alto desse avanço é a presença da primeira Doutora. Contudo, estas representações apresentam lacunas como: não existe um diálogo apurado sobre o porquê dessa mulher ser protagonista; há uma reiteração de papéis que desumanizam uma mulher forte, independente, dona de si e de seu corpo, em especial da personagem Bill, que é transformada em ciborgue; e companheiras sem autonomia. Dessa forma, se constrói a desumanização da mulher das representações hegemônicas, a qual é interpretada por Bill, e que é consoante com o que é apresentado por Cohen (2000) sobre a cultura dos monstros.

Esta também não é foco da análise deste trabalho, mas nos chama atenção a Doutora de uma linha do tempo alternativa, interpretada por Jo Martin, em que a sua representação sinaliza que pode surgir uma nova encarnação de uma pessoa negra. Sua presença é uma espécie de teste, tanto para trazer mais mulheres representando o papel do Doutor, quanto para novos atores/atrizes que fogem do padrão de representação em *Doctor Who*. A personagem da Jo Martin, mesmo que não esteja creditada nas encarnações oficiais da série, em que é vista como uma Doutora desconhecida, não diminui a sua importância, sua representação e representatividade estão visíveis para o *fandom*. Mostrando que essa representatividade, ainda que sub-representada, está presente na narrativa televisiva e expandida para o contexto transmídia, nas séries de áudio (audiodramas).

### **3.1.3. Retrocessos nas representações femininas**

Comum a todos os estudos, há o destaque da visibilidade das mulheres na era *New Who*, porém, há o questionamento se o programa oferece elementos desafiadores nas suas representações. *Doctor Who* mostra que algumas personagens são condicionadas a realizarem falsas escolhas, além de receberem o ambiente doméstico e o casamento como sinônimo de felicidade/gratidão quando se despedem da vida com o herói (FRANKE; NICOL, 2018). Este

é um problema pela ótica feminista, pois é dado um poder de decisão às mulheres com intuito de agradar o masculino, e, muitas vezes, o homem decide por elas, como o caso das personagens Amy e Donna. A primeira, sempre condicionada a escolher entre o marido e o Doutor, sendo impossível conviver com ambos em longo prazo, e a segunda, tem sua mente apagada pelo Doutor sem o seu consentimento, com a explicação que seria para o seu próprio bem, ação que reitera o controle patriarcal sobre os corpos femininos.

Todos os estudos pontuam que as companheiras têm algum grau de sentimentos de cuidado com o Doutor, tornando-se limitadas como heroínas, aspecto naturalizado repetidamente no gênero feminino, expresso em papéis secundários. Além disso, as companheiras quando vistas como heroínas, reproduzem comportamentos masculinizados, endereçamento que remete à ideia de que o papel de herói exige tais características (YODOVICH, 2020). Nesse quesito, ainda na era clássica e alinhado com a época de veiculação da série, o papel de companheira seria o único local de maior visibilidade para as mulheres, premissa que se prolongou até a era moderna.

Paterson (2017) e Rowson (2017) indicam que a partir de 2005, houve um retrocesso na representação feminina, causado pelo melodrama, pois passou a ser endereçado as mulheres, remetendo à ideia de mulher sentimental, em busca de histórias de amor e um ideal de família. Inclusive, em *Doctor Who* a maioria das companheiras possuía interesse romântico pelo herói, mas eram dificilmente correspondidas, sendo a era moderna marcada, na maioria das temporadas iniciais, por uma tensão sexual entre companheiras apaixonadas, não correspondidas e dependentes (emocionalmente), enquanto o Doutor viaja, é solitário e independente (EEKEN; HERMES, 2019; FRANK; NICOL, 2018; JOWETT, 2014; PATERSON, 2017; PELUSI, 2014; ROWSON, 2017). Ou seja, um período marcado por desigualdade de poder entre homem e mulher, destoante do que se espera para o cenário do século atual, pois a série dispõe de poucas situações de igualdade com o Doutor, comparada à era clássica (século XX) que, muitas vezes, possuía um tom equilibrado entre os gêneros<sup>53</sup>.

Segundo Escosteguy (2010), baseado em Stuart Hall (1992), a cultura popular é marcada por uma perspectiva dialógica e, por vezes, contraditória, resultando na inclusão ou rejeição de representações de personalidades e temáticas sociais. Assim, percebemos que o seriado inova, traz personagens verossimilhantes como um recorte da sociedade, mas existem lacunas na

---

<sup>53</sup> Informação melhor descrita nos trabalhos de Jowett (2014), Paterson (2017), Pelusi (2014), Rowson (2017) e Watts (2020).

representatividade, em que a exclusão e/ou diferenciação de processos históricos ainda se fazem presentes dentro de um programa, que é considerado inovador.

Apesar de citarmos estudos que indicam o equilíbrio de gênero na tela na seção anterior, esse dado não condiz com a equipe envolvida na equipe de produção da série (ARONOFF, 2017), há uma grande concentração de homens, o que dificulta avanços na representatividade feminina, pois não existem mulheres em número suficiente em posições de destaque na equipe de produção para ampliar as características das personagens (ARONOFF, 2017; YODOVICH, 2020). Além disso, o anúncio da primeira Doutora gerou discussões em torno das questões de gênero, que desapareceram assim que a temporada foi ao ar (CHRISTINIDIS, 2018; FLYNN, 2015).

Nesse quesito, um trabalho (EEKEN; HERMES, 2019) analisa comentários no vídeo anúncio da primeira Doutora, no canal do *YouTube*<sup>54</sup> da emissora BBC, chegando à conclusão que a maioria dos comentários foram negativos, seguindo uma corrente antifeminista e julgando que a emissora transformou o entretenimento da série em política, focado apenas para o público feminino. Nessa lógica, entendemos que *Doctor Who* busca apresentar diversidade nas representações entre classes, gêneros e raças, porém, ao introduzir tais perspectivas, pode gerar reações indesejadas por uma parcela do público, que não gostaria ou que não acredita serem pautas necessárias para ser debatidas na narrativa. Segundo Hall (2003), a cultura popular é o local em que está presente uma disputa entre aprovação e reprovação do que é mostrado em tela, e ao retratar o que é popular, pode haver críticas à possível politização da obra.

Apesar dessa ruptura do padrão de representação heteronormativa realizado pela personagem Bill Potts, o seu fim na série não agradou, pois, sua personagem foi transformada em *Cyberman*<sup>55</sup> (FLYNN, 2015). Para Louro (2004), os sujeitos que destoam da ordem social geral costumam ser desmerecidos e punidos. Nesse sentido, de acordo com Flynn (2015), podemos interpretar que a personagem Bill, apesar do papel notável, é reduzida ao padrão subalternizado dominante de representação feminina.

O casal lésbico interespecie representados por Madame Vastra, uma mulher lagarto da espécie siluriana e a humana, Jenny Flint, teve uma boa aceitação do público, mas apresenta uma representação estereotipada, pois são retratadas pelo viés heteronormativo, binário, em que

---

<sup>54</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q1IczjLYCIM>. Acesso em 20 de fev. de 2021.

<sup>55</sup> Em *Doctor Who*, um ciborgue é uma criatura vista como humanos adulterados, incapazes de sentir dores ou emoções, com nuances que podem reforçar o caráter masculino. No entanto, nos baseamos em Silva (2000) para nos referirmos aos ciborgues nessa análise, como uma metáfora das fronteiras (diferenças) acerca das complexas transformações identitárias.

uma delas possui um perfil masculino e a outra, traços femininos (FLYNN, 2015). Isso evidencia que, “em outras palavras, a sexualidade feminina tem sido invariavelmente definida tanto em oposição quanto em relação à masculina” (LAURETIS, 1994, p. 223).

Outro ponto de problematização para a representação do casal poderia ser o disfarce que Jenny utiliza, de empregada da Madame Vastra, porém se interpretarmos o contexto do episódio, o qual se passa na Era Vitoriana, é compreensível, visto que existiam grandes repressões à homossexualidade, baseadas em valores morais sociais vigentes. Vastra e Jenny, apesar de aparições recorrentes na série, não possuem tanto aprofundamento nas suas características e personalidades em seu arco narrativo. O que denota o modelo patriarcal da sociedade em que a representação do casal interespecie, mesmo se tratando de duas mulheres, é envolto por estereótipos masculinos que informam ao espectador uma relação binária, identificando quem seria o “homem” da relação, para então legitimá-la, reduzindo-as à sexualidade.

Há similaridade nos resultados nesta revisão da literatura científica sobre a série, especialmente quando enxergam a mulher como uma ameaça para o título de herói (EEKEN; HERMES, 2019; YODOVICH, 2020) e a continuidade do seriado, concepções retrógradas que reforçam características masculinas nas personagens femininas<sup>56</sup>. Ademais, uma conclusão controversa (EEKEN; HERMES, 2019) que relata que as ofensas direcionadas à *Doctor Who* pós mudança de gênero, correspondem à transfobia e não à misoginia, pois o problema se deu em torno da mudança de corpo e gênero do Doutor, por ser um papel tradicional fixado no imaginário coletivo e não exatamente rejeitando ou questionando a qualidade das atuações das mulheres.

Para Zanello (2010), não é possível separar a transfobia de misoginia, pois são interligados. Ao modificar o gênero do personagem Doutor, o mesmo deixará de ser visto como um herói nato, sua superioridade é abalada pela atuação da mulher, por ser desmerecida socialmente. Nesse sentido, percebemos então que o problema não é a troca de corpo (de ator), que sempre foi alterado, o problema é a troca de gênero. Quando uma mulher assume este papel, é visto como um transtorno, pois sua imagem remete à passividade, menor capacidade cognitiva-emocional e a um desmerecimento social, reiterados na nova fase da série, delimitando e reafirmando quais papéis homens e mulheres podem ocupar na sociedade.

Não obstante, Everts (2019) ao discutir masculinidade branca na série, acredita que as mulheres brancas ganham visibilidade e uma condição positiva, vistas como educadoras dos

---

<sup>56</sup>Mais informações nos trabalhos de Christinidis (2018), Flynn (2015), Pelusi (2014) e Rowson (2017).

homens brancos e sendo desagradáveis apenas quando estão próximas deles, admitindo e reforçando o estereótipo de homem branco irracional/imaturo. A ideia anterior sobre as desigualdades retratadas entre as etnias, reforçam estereótipos de cuidadoras, tendo o ambiente doméstico como o mais apropriado para elas<sup>57</sup>. Ademais, quando as mulheres não mostram sensibilidade e características próprias ao seu gênero (*Gender*) e estão à frente de cargos renomados são desmerecidas e vistas como amargas (JEŽKOVÁ, 2015).

Contudo, é necessário ressaltar a relevância da luta contra os estereótipos relacionados às dicotomias entre homem e mulher, especialmente em *Doctor Who*, que possui um alcance mundial e difunde e delimita culturalmente o espaço das mulheres na Ciência e na sociedade.

Em síntese, o que se pode perceber a partir da revisão integrativa e das seções de análise, é que os textos e a série apresentam evoluções e retrocessos nas representações e representatividade dos papéis femininos, havendo diversidade nas suas representações, orientação sexual, profissão, classe socioeconômica, idade, personalidade e etnia. São apresentadas mulheres independentes, anti normativas, feministas, com personalidades fortes, cientistas ou companheiras com inteligência acima do esperado e, dessa forma, competem diretamente com o Doutor. Paradoxalmente, os papéis femininos no seriado, na sua maioria, são secundários e pré-definidos pelas repetições de padrões e estereótipos, principalmente como companheiras.

Muitas vezes os estereótipos apresentados passam despercebidos, como exemplos do amor não correspondido, a ideia da insensibilidade ou loucura quando apresentam reações ou comportamentos que fogem do esperado, além da recusa em abandonar/deixar o Doutor, nutrindo um sentimento de cuidado. Percebemos que essas situações contribuem para reiterar posições subalternizadas, em que são condicionadas ao ambiente doméstico e ao de educadoras, além de dependentes do homem, especialmente de maneira emocional e, por vezes (hiper) sexualizadas, também em seus discursos. Nesta última característica, notamos que as mulheres eram mais sexualizadas na série clássica e possuíam maior igualdade (ou falsa igualdade) com o personagem principal, apesar de apresentar poucas intérpretes da série nova que foram objetificadas de forma escancarada. Logo, apesar dos avanços das representações, seu potencial na série não é explorado, pois reitera haver espaços que supostamente não deveriam ser ocupados ou transcendidos pelas mesmas, evidenciando relações de poder assimétricas, em que o homem está no topo.

---

<sup>57</sup>Como supõem Aronoff (2017), Frank e Nicol (2018) e Rowson (2017).

Portanto, destacamos que os artigos analisados contribuem para os debates e aprofundamentos sobre a representação e representatividade feminina. No entanto, *Doctor Who* como personagem principal feminina é pouco analisada sob a perspectiva de gênero na literatura científica. E esta lacuna se torna a questão central desta dissertação, melhor desenvolvida no tópico seguinte, ao analisar o protagonismo feminino no episódio *The Witchfinders*, da décima primeira temporada (2018).

### 3.2. *THE WITCHFINDERS* - ANÁLISE FÍLMICA

A partir da análise fílmica se observa, investiga tecnicamente um produto audiovisual, de acordo com os instrumentos de análise propostos, em que o objeto é submetido a uma atividade analítica e cada indivíduo possui uma forma de fazê-la, mesmo tendo como base uma mesma perspectiva teórica, pois é um processo subjetivo. Tendo isso em vista, Vanoye e Goliot-Lété (2002) sinalizam que para realizar uma análise, é necessário, pelo menos, descrever um filme, desmembrar sua estrutura e interpretar o objeto fílmico. Para os autores,

analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, pois se é tomado pela totalidade (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 2002, p. 15).

Além disso, também se faz necessário reconstruir essa obra analisada, identificando pontos de ligações na sua estrutura/linguagem cinematográfica, que façam sentido com as construções de valores, significados culturais estipulados social e culturalmente e, transmitido na obra fílmica, processo interpretativo que compete ao/à pesquisador/a. Levando isso em consideração, Vanoye e Goliot-Lété (2002, p. 15) reiteram o quanto “é evidente que essa reconstrução não apresenta qualquer ponto comum com a realização concreta do filme. É uma ‘criação’ totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade”.

Nessa atividade analítica, analisamos a narrativa e alguns aspectos da forma fílmica, no caso, a linguagem cinematográfica, sendo principalmente imagens/fotogramas, paleta de cores, ângulos de câmera e planos/enquadramentos e, o seu conteúdo, que seria o tema geral do episódio, o conceito sócio-histórico retratado, correlacionando-os com a contemporaneidade.

Então, apresentamos a descrição geral do episódio, com um breve resumo, contendo a sinopse, elenco e ficha técnica do episódio *The Witchfinders*.

### Sinopse

Ambientado no condado de Lancashire no século XVII, o episódio acompanha as aventuras da Doutora e seus companheiros de viagens pelo tempo e espaço, em busca de alterações nas terras de Bilehurst Cragg, uma vila aldeã, local que vem acontecendo julgamentos de bruxas, além de possuir um regime autoritário baseado no medo, o qual se intensifica com a chegada do Rei Jaime I.

### Ficha técnica

Série: *Doctor Who*

Temporada e episódio: S11E08 – *The Witchfinders*

Gênero: Ficção Científica

Produtor executivo: Chris Chibnall e Matt Strevens

Ano: 2018

Roteirista: Joy Wilkinson

Diretora: Sallie Aprahamian

Produtora: Nikki Wilson

### Elenco

Doutora: Jodie Whittaker

Graham O'Brien: Bradley Walsh

Ryan Sinclair: Tosin Cole

Yasmin Khan: Mandip Gill

Rei James: Alan Cumming

Becka Savage: Siobhan Finneran

Willa Twiston: Tilly Steele

Avó Twiston: Tricia Kelly

Smithy: Arthur Kay

Alfonso: Stavros Demetraki

Dando início à descrição dos acontecimentos do episódio, salientamos ser um produto que traz diversas informações e diálogos passíveis de análise, mas por não se enquadrar na proposta deste trabalho, foram escolhidas apenas cenas e diálogos considerados mais importantes, embora seja realizada a contextualização do que está acontecendo por toda a narrativa, para facilitar o entendimento do/a leitor/a, caso não tenha tido acesso à obra anteriormente. A análise está pautada nos temas que remetem ao local e ao século onde o episódio se localiza, compreendendo a questão histórica em que a bruxaria era associada às mulheres e à demonologia, além de como os resquícios desse tempo respingam no presente. Vanoye e Goliot-leté (2002) enfatizam que os produtos audiovisuais culturais estão inseridos em um determinado contexto sócio-histórico, que refletem tanto o período retratado, quanto o contexto da época da veiculação da obra.

Em *The Witchfinders*, acompanhamos a Doutora, Yasmin (Yaz), Graham e Ryan chegando a um local diferente do configurado na sua máquina do tempo, a Tardis. Local com bastante movimentação de pessoas (feirantes, moradores e crianças) em um clima festivo. Eles seguem em busca de informações sobre onde aterrissaram e descobrem ser apenas um domingo normal, celebrado da mesma forma, cotidianamente.

A paleta de cores (Figura 24) se destaca desde os minutos iniciais e se prolonga até o fim do episódio, composta por tons frios e terrosos, com predominância das cores cinza, marrom mais suave e escuro, além do azul-petróleo, que dão o tom da narrativa. A partir dessas cores, apesar da alegria dos moradores da vila nesse primeiro momento, é possível subentender que existe algo sombrio e misterioso, que desperta medo e um constante estado de alerta.

**Figura 24** – Identificação da paleta de cores



Fonte: *The Witchfinders* (2018)<sup>58</sup>

Outro detalhe que podemos notar é nas vestimentas da Doutora e seus amigos em contraponto às demais pessoas, pois, apesar de estarem localizados no século XVII (que só iremos descobrir na cena seguinte), não estão caracterizados de acordo com o período percorrido.

A série escolhe não os vestir a caráter, como já ocorreu em outros episódios, em que correspondiam com a época visitada, e tampouco os habitantes questionam as suas vestes – apenas o Rei Jaime I repara, aspecto que será citado novamente nos parágrafos adiante. Nessa situação, é possível identificar que o figurino auxilia na diferenciação dos períodos temporais em que o episódio está dividido, as vestes da Doutora e seus amigos são interpretadas como representação do século XXI, em que estamos inseridos, e o passado, o século XVII, representado pelos demais personagens.

O programa, portanto, utiliza da sua narrativa contemporânea para buscar referências no modo como a sociedade enxergava e tratava a mulher, para significar o nosso tempo atual e como os resquícios dessa época interferem e influenciam na vida feminina, atualmente. Da forma que a série faz, através da viagem realizada pelos personagens principais, é possível sentir

---

<sup>58</sup> Paleta de cores gerada manualmente (elaboração nossa).

como se o espectador estivesse percorrendo com eles essa aventura sombria. Logo, o contemporâneo se caracteriza como uma espécie de brecha temporal que sempre está dissociada do seu tempo e, é o que *Doctor Who* traz: as problemáticas das mulheres acusadas por crimes distintos e crimes de bruxaria e a opressão em que viviam/vivem no passado e presente.

Nesta mesma cena é feito um anúncio para uma cerimônia exigida pela Sr<sup>a</sup>. Savage (Becka), momento em que o clima de festa bruscamente chega ao fim e dá lugar a uma trilha sonora mais sombria, em que todos se dirigem por um único caminho, juntamente da Doutora e seus companheiros, que estão sendo observados por um homem mascarado. A Doutora enfatiza aos seus companheiros que “não importa o que houver, lembrem-se que: o mais importante das viagens no tempo é jamais interferir nos fundamentos da história”, já prevendo os problemas que os aguardavam.

Na cena seguinte, ao redor de um rio, temos um plano detalhe para uma mão acorrentada, a câmera se move lentamente para o lado esquerdo e para cima, até percebermos que se trata de uma mulher idosa acorrentada em um tronco de árvore. Daí, há um corte para a Sr<sup>a</sup>. Savage, em um contra-plano, a qual está vestida com roupas de alta costura e cercada por seus guardas. O plano denota uma autoridade da mulher perante o povo e principalmente em relação à idosa acorrentada, esse sentido é criado com a caracterização de postura corporal, figurino da personagem, posicionamento angular da câmera e o plano de ambientação onde a personagem está localizada, uma vez que, ela está do outro lado do rio, não se misturando com a população aldeã. Seguindo a caminhada, Graham percebe que estão no Monte Pendle (Pendle Hill), em Lancashire, e começa a cerimônia.

Seguem abaixo os fotogramas da cena (Figura 25), acompanhados por números de identificação de informações.

Figura 25 – Primeira cena do julgamento das bruxas



Fonte: *The Witchfinders* (2018)

1. Becka começa o discurso dizendo que Satanás persegue a Terra e o povo de Bilehurst Cragg e precisam se livrar dele, condenando a acusada de pacto com o mal; 2. Becka, a acusada, a população e os viajantes no tempo, presentes em um único plano; 3. A Doutora tentando entender o que está acontecendo; 4. Becka falando com a acusada; 5 e 6. A neta (Willa) e sua avó acusada (Sra. Twiston) recitam um ritual para se despedir; 7. A Doutora percebe que é o julgamento de uma bruxa, fica surpresa e inquieta, planejando o que irá fazer para evitar o ato; 8. Yaz, Ryan e Graham repetem o lembrete para a Doutora de não interferir na história; 9. Após mergulhar a acusada, a Doutora rapidamente ignora a sua regra de não interferência na história, retira o casaco e mergulha na água para salvá-la; 10. A Doutora consegue retirá-la da cadeira de imersão e a traz para o solo, mas sem vida.

O julgamento de bruxas era feito de distintas formas, e uma maneira popular se dava com o mergulho das acusadas, caso as vítimas flutuassem, eram consideradas culpadas (FEDERICI, 2017; PERROT; 2007; TOSI, 1998). A ação de mergulhar uma mulher representa o afogamento no seu significado literal, bem como o apagamento de milhares de mulheres que tiveram o mesmo fim trágico ao ser vistas como ameaças às ordens sociais vigentes criadas para mulheres na época.

Então, Becka fica furiosa, pois a Doutora ousou interferir no julgamento considerado divino, e não haverá como saber se a acusada era mesmo uma bruxa, e como consequência, julgará Willa, a sua neta. A Doutora a acusa de assassina, pois elas não são bruxas. Becka questiona: “Quem é você para falar comigo dessa forma?”, momento em que a Doutora procura nos bolsos o papel psíquico e quando mostrado a Becka, ela identifica que a Doutora é uma caçadora de bruxas da Coroa, e logo se desculpa e a convida, com seus amigos, para sua residência.

Na terceira cena, a caminho da residência, existe um diálogo em que a Doutora questiona por que Becka possui tanta autoridade e, podemos entender como um questionamento para saber como uma mulher poderia ter tamanha influência na região nesse período, a qual informa ser a proprietária do vilarejo rural Bilehurst Cragg, lugar que pertencia ao seu marido falecido e herdado por ela. Ainda afirma que tenta ser uma líder benevolente, mas os tempos têm sido difíceis, ainda mais para uma mulher. Curiosa, a Doutora questiona: “Se você é a proprietária, por que está caminhando? Onde estão seus cavalos?” e Becka responde: “Os cavalos foram banidos de Bilehurst. São criaturas de Satanás. Mande executar todos”. Nesse diálogo, percebemos que os/as acusados/as de bruxaria e/ou pacto com o diabo não se restringiam apenas às pessoas, mas também aos animais. Como exemplo disso, Federici (2017) cita como as cabras

e éguas eram vistas como instrumentos de transportes das bruxas para o sabás, em que “a presença dos animais no mundo das bruxas era tamanha que devemos presumir que eles também estavam sendo julgados” (FEDERICI, 2017, p. 347-349).

Isso revela bastante sobre o período histórico em que a época é retratada, pois, o século XVII foi um período em que ocorria o ápice do movimento de caça às bruxas na Inglaterra, com a reforma protestante e a evolução do capitalismo. Isso acontecia como uma forma de controle da sociedade, pois havia a informação de que os animais eram enfeitados pelas bruxas. Para Tosi (1998), a caça às bruxas aconteceu no auge do desenvolvimento dos Estados e do capitalismo, com enfoque no capitalismo rural, a Reforma Protestante e a Contrarreforma Católica, assim como a Revolução Científica, por volta dos anos de 1600 e 1650. Nessa cena, após a Sr<sup>a</sup>. Savage falar sobre os cavalos, Graham afirma que já fez a trilha das bruxas de Pendle<sup>59</sup> e que ninguém nunca havia mencionado sobre Bilehurst Cragg. Ryan complementa que, provavelmente, a mesma tenha apagado o lugar do mapa.

Após essa brecha refletida por Ryan, podemos trazer o fato para nossa realidade, pois houve um processo de apagamento da história que não permitiu encontrar muitos dados que comprovam, por exemplo, o total de vítimas e o porquê se deram estes atos. Apesar de existirem homens acusados de bruxaria, as mulheres foram o centro da perseguição (TOSI, 1998). As mulheres representavam uma grande parcela da população e se destacavam as solteiras, mulheres idosas e viúvas, em situação de pobreza ou extrema pobreza, que tinham como principal renda o cultivo nas terras e a venda nas feiras na cidade ou no campo/vilarejos (TOSI, 1998; PERROT, 2007; FEDERICI, 2017). Tais características são bem apresentadas na série, pois produzem um aspecto verossímilante para o período retratado, comum em produções audiovisuais, com o constante exercício de relacionar à realidade,

em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa o real e o imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em uma parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um ‘contramundo’ etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 2002, p. 56, grifos dos autores).

---

<sup>59</sup>Para mais informações, sugerimos a leitura da matéria da BBC News Brasil. Disponível em: [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/12/111208\\_casa\\_gato\\_mumia\\_fn](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/12/111208_casa_gato_mumia_fn). Acesso em 26 de jan. de 2021.

Continuando os acontecimentos da narrativa, quando chegam à mansão de Becka, a Doutora e Ryan questionam porque os julgamentos de bruxas viraram eventos festivos semanais e por que falam tanto em Satanás, pois gostariam de entender como ele se manifesta e qual a relação de Satanás com as bruxas. Becka prontamente responde: “Elas têm um acordo com ele. Nós derrotamos Satanás, matando as bruxas. Como o Rei Jaime<sup>60</sup> escreveu na nova Bíblia: ‘não deixarás viver as feiticeiras’”. Nesta época o julgamento seria um meio para curar a bruxaria:

a feiticeira é filha e irmã do diabo. Ela é o diabo, seu olhar mata: ela tem mau olhado. Tem pretensão ao saber. Desafia todos os poderes: o dos sacerdotes, dos soberanos, dos homens, da razão. A solução é uma só: extirpar o mal, destruí-las, queimá-las. Assim começou um enorme incêndio nos primórdios da modernidade (PERROT, 2007, p. 90)

Em contrapartida, a Doutora afirma que isso acontece no velho testamento, mas depois tem uma mensagem muito importante que é “amar ao próximo”, por isso estão ali, para ajudar sem machucar ninguém, e cita que o Rei Jaime aprovaria. Assim que o nome do Rei é dito, a porta se abre e a figura misteriosa mascarada, que até então não conhecíamos, é anunciada. O mesmo retira a sua máscara, o tenso som de fundo se esvai, Becka reconhece-o: “Rei James! Vossa Majestade!”, e logo faz gestos e cumprimentos de reverência e a trilha sonora ganha outra nuance, um tom mais irônico e diríamos até divertido, mas com um leve toque obscuro.

No episódio, o Rei Jaime se apresenta de forma egoica, com o intuito de capturar bruxas e assim que pousa os olhos na Doutora e seus amigos, percebe a discrepância de vestes abordadas anteriormente, que diz: “E essas vestimentas? Vocês são atores?”. Nesse momento, há um incômodo aparente no ambiente, pois há esse encontro de períodos históricos e mentalidades distintas. A Doutora estende o papel psíquico na intenção de ser reconhecida como caçadora de bruxas ou validada com alguma ocupação que lhe ofereça poder. No entanto, o Rei a reconhece como “Assistente” do Caçador de Bruxas e se direciona para Graham, homem mais velho e branco, como o chefe da operação e o chama de “General” de caça às bruxas.

A Doutora fica atônita com a situação e Becka questiona a veracidade dessas informações. Porém, o Rei expressa: “Uma mulher jamais seria caçadora da Coroa”. Apesar de inconformada, a Doutora sabe que está lidando com a história, já está interferindo, deve ser cautelosa e concorda que houve um engano e, na verdade, confirma ser assistente. Graham

---

<sup>60</sup> Interessante ressaltar que o monarca era nomeado como Rei Jamie VI na Escócia e como Rei Jamie I na Inglaterra (ESCOLA, 2021).

assume o posto que lhe é dado e afirma que sua equipe (composta por uma mulher e um negro, no momento) possui especialidades. O Rei contesta e o diálogo segue:

**Rei Jamie:** Até a senhorita aqui?

**Doutora:** Até eu. Sou muito útil em espionagem. Só uma mulher para pegar outra mulher.

**Rei Jamie:** Que ardiloso, usa sua aptidão natural para xeretar e fofocar.

[...]

**Rei Jamie:**[...]soube de sua batalha contra Satanás, sua cruzada contra a feitiçaria. Mas o que vi hoje me convenceu de que você precisa de ajuda.

**Doutora:** Foi o que dissemos!

**Rei Jamie:** Segure a língua, senhorita. Atente-se às fofocas e deixe a estratégia para o seu Rei [...].

Nesse diálogo, a Doutora se reconhece como mulher, pela primeira vez desde a troca de gênero do personagem tradicional, que permaneceu como homem por mais de 50 anos, e nesse contexto do episódio, ela lida diretamente com o sexismo e machismo pelo seu corpo, condição biológica e as profissões que deveria ocupar. Uma vez que o Rei a considera como uma fofoqueira, e que esta é uma das suas características “naturais”, desmerece a sua figura feminina, bem como a sua capacidade intelectual de assumir cargos ou resolver questões, além de rebaixá-la, não permitindo que argumente, pois, “a língua feminina era especialmente culpável, considerada um instrumento de insubordinação” (FEDERICI, 2017, p. 202). Além disso,

não é exagero dizer que as mulheres eram tratadas com a mesma hostilidade e com o mesmo senso de distanciamento que se concedia aos ‘índios selvagens’ na literatura produzida depois da Conquista. O paralelismo não é casual. Em ambos os casos, a depreciação literária e cultural estava a serviço de um projeto de expropriação (FEDERICI, 2017, p. 203).

Nas cenas seguintes são introduzidos os primeiros indícios da monstruosidade, da anormalidade humana, que corresponde ao universo fantasioso da ficção científica, em que as personagens de Willa e Yaz são atacadas no bosque, por uma espécie de raiz saindo da lama. No desenrolar do episódio, a Doutora verbaliza para Graham e Ryan: “Becka não estava brincando. É uma época difícil para as mulheres. Se não estão nos afogando, estão nos inferiorizando”, enquanto se deslocam entre os cômodos, em direção ao quarto de Becka. Essa frase é marcante, pois não está em questão apenas ser mulher no século XVII, mas todo o contexto da mulher na sociedade, uma vez que, quando não estão sendo mortas por

simplesmente serem mulheres, estão sendo descredibilizadas, pois são duras as acusações contra as mulheres e humilhantes os julgamentos.

Perrot (2007) salienta que a todo momento, as mulheres são julgadas através de estereótipos, aspectos que as limitam:

usam-se estereótipos para designá-las e qualificá-las. Os comissários de polícia falam de ‘megeras’ ou de ‘viragos’ (mulheres de aspecto e atitudes masculinizadas) para designar as manifestantes, quase sempre taxadas de ‘histéricas’ caso soltem o menor grito. A psicologia das multidões empresta a estas uma identidade feminina, suscetível de paixão, de nervosismo, de violência e mesmo de selvageria (PERROT, 2007, p. 21).

Na época retratada, seus saberes eram tidos como oriundos de pactos com os demônios, pois uma mulher comum não teria capacidade e inteligência, e as suas qualidades se limitavam a cuidar da casa, eram consideradas fracas física e intelectualmente, de moral duvidosa e patologicamente fofoqueiras, características reforçadas pelas falas do Rei Jaime I e da própria Becka, uma mulher. Além disso, Perrot (2007, p. 93) corrobora essa ideia, ao falar sobre a educação de meninas/mulheres nesse período:

é preciso, pois, educar as meninas, e não exatamente instruí-las. Ou instruí-las apenas no que é necessário para torná-las agradáveis e úteis: um saber social, em suma. Formá-las para seus papéis futuros de mulher, de dona-de-casa, de esposa e mãe. Inculcar-lhes bons hábitos de economia e de higiene, os valores morais de pudor, obediência, polídez, renúncia, sacrifício... que tecem a coroa das virtudes femininas. Esse conteúdo, comum a todas, varia segundo as épocas e os meios, assim como os métodos utilizados para ensiná-lo.

Tosi (1998, p. 380) também descreve que muitas cientistas foram negligenciadas, pois as mulheres que tinham condições de estudar “[...]ficaram relegadas à condição marginal de assistentes ou, no melhor dos casos, de colaboradoras de cientistas conhecidos, ficando frequentemente ignoradas para a posteridade”.

Retomando a cena, após entrarem no quarto, ao lado da cama se encontra o livro “*Daemonologie*, do Rei Jamie I”, uma espécie de dissertação, fruto da sua obsessão sobre os assuntos envolvendo magia e bruxaria. Também são encontrados vários lenços na mesa de cabeceira e um machado embaixo da cama, acessórios que deixam o ambiente ainda mais misterioso. Yaz repentinamente entra no quarto, todos se assustam, e ela rapidamente informa o ataque sofrido no bosque. A Doutora então escaneia as manchas de lama nas roupas de Yaz com a chave de fenda sônica e não nota nada atípico. Logo, eles se dividem novamente, mas agora a Doutora e Yaz estarão juntas à procura de Willa, enquanto Graham e Ryan se certificarão que Becka e o Rei Jaime não matem ninguém.

De volta ao cômodo em que o Rei se encontra, ele apresenta suas armas de tortura e mostra uma com aparência pontiaguda para torturar bruxas, afirmando: “Uma verdadeira bruxa não sangrará se sua marca for espetada”. Além disso, outras formas de torturas eram utilizadas nas mulheres, como focinheiras para calar sua língua desobediente e propagadora de fofocas, presas em jaulas, afogamentos etc. (FEDERICI, 2017).

O Rei repassa um chapéu para Graham, que foi do primeiro caçador da Coroa, acessório que terá um valor simbólico no decorrer da trama, pois dá a entender que só podem ser utilizados por homens em cargos de poder.

A Doutora e Yaz encontram Willa para entender o que está acontecendo e se reúnem no interior da casa da garota, que possui diversas ervas, velas e especiarias. Willa confessa que sua avó era curandeira, mas não uma bruxa. Nessa ocasião, descobrimos que Becka foi criada pela sua avó, Willa e Becka são primas. Por essa condição de parentesco, a garota acreditou que a caça às bruxas não as atingiria, mas todos começaram a denunciar uns aos outros.

Segundo Federici (2017), o parentesco e proximidade entre vizinhos favorecia o julgamento, pois a população era estimulada a denunciar atos e pessoas que realizavam bruxaria, pois caso fosse descoberto algum encobrimento ou ajuda aos foragidos de bruxaria, seriam duramente castigados. Vale ressaltar que, dentro e fora da ficção, os julgamentos aconteciam, muitas vezes, para esconder algo maior, pois como o foco se destinava à bruxaria, era possível, por exemplo, encobrir erros médicos, roubos e ataques a propriedades (FEDERICI, 2017; TOSI, 1998; PERROT; 2007). Além disso, acontecia uma espécie de medo do saber feminino, pois já existiam profissões regulamentadas na área da saúde e eram ocupadas por homens e, como as mulheres tinham fácil acesso à casa dos moradores, essa situação era vista como prejudicial às profissões formais (TOSI, 1998; FEDERICI, 2017). Além de acusar, sobretudo, as mulheres mais velhas, que possuíam saberes passados de geração em geração, as curandeiras (FEDERICI, 2017).

A Doutora busca entender porque a caça às bruxas está ocorrendo ao mesmo tempo que uma invasão alienígena. Ao confrontar Becka, a mesma a acusa de bruxaria. A Doutora, visivelmente irritada, diz uma das frases mais importantes do episódio: **“sério, se eu ainda fosse um homem, eu estaria trabalhando e não iria gastar tempo tentando me defender”**. A irritação aparenta carregar angústias das experiências já vividas pela Doutora ao longo da 11ª temporada, assunto que sempre foi tratado como alívio cômico. Também interpretamos que se refere ao papel da mulher na contemporaneidade, compreendendo os dois espaços de tempo,

em que ambos tentam silenciar as mulheres e afastá-las de momentos decisivos na história e posições de liderança. Nesse aspecto, Perrot (2007) questiona:

por que as mulheres não pertenceriam à história? Tudo depende do sentido que se dê à palavra ‘história’. A história é o que acontece, a sequência dos fatos, das mudanças, das revoluções, das acumulações que tecem o devir das sociedades. Mas é também o *relato* que se faz de tudo isso. Os ingleses distinguem *story* e *history*. As mulheres ficaram muito tempo fora desse relato, como se, destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou pelo menos, fora do acontecimento. Confinadas no silêncio de um mar abissal (PERROT, 2007, p. 16).

Apesar de vivermos em um tempo em que estão voga muitas conquistas femininas, é importante lembrar que a história acumula mudanças contínuas e crescentes, o contexto atualmente é mais favorável às mulheres do que comparado ao século XV e XVII. No entanto, existe uma infinidade de posições e melhorias a serem conquistadas para as mulheres. Dito isso, a frase da protagonista também remete à luta das mulheres pela conquista de direitos, principalmente devido ao movimento feminista, às mudanças após as décadas de 1970 e 1980 à mudança de pensamentos e comportamentos, aos direitos, dentre outros. Mas, a fala aciona questionamentos sobre o que realmente as mulheres alcançaram, quais as condições e ambientes em que vivem, os cargos que ocupam e, sobretudo à necessidade de provar o tempo todo suas capacidades. Essas ponderações são importantes para refletir e questionar a representação do sujeito como diferente, no caso, nas diferenças de gênero e como acontecem a representação das mulheres, “ou seja, há uma imensa responsabilidade dos meios de comunicação, particularmente da TV, que aqui nos interessa, no que se refere aos modos de nomear os diferentes” (FISCHER, 2002, p. 159).

O Rei então sugere que a Doutora enfeitiçou a todos com a sua sedução e sua tagarelice, pois na época da caça às bruxas as mulheres foram tidas como insubordinadas, sem autocontrole, inteligência duvidável, selvagem e portadora de desejos sexuais insaciáveis (FEDERICI, 2017). Willa tenta ajudar, mas Becka interfere e a encurrala, e a garota logo entrega a Doutora.

Na cena seguinte, a Doutora é presa na vila e tem um diálogo com o Rei, que pode ser visto de forma problemática para a representação feminina na série. O Rei quer, a todo custo, saber sobre os mistérios da existência e dos aparelhos que a Doutora usa (chave de fenda sônica) para investigação, e ela quer que o Rei responda todas as suas perguntas, o qual se irrita e diz que não pretende fazer papel de bobo. O discurso segue, a Doutora afirma que ele é “um assassino que condena inocentes e propaga o ódio! E depois não sabe porque a escuridão o

persegue!”, ela também cita a mãe do Rei, que foi condenada sendo inocente, mas gostaria de entender como isso está relacionado à caça às bruxas.

O tópico levantado se estende fora da ficção, apresenta verossimilhança e atravessa a realidade histórica, pois inúmeras são as versões dadas à real morte da mãe do Rei tanto na produção, quanto nos livros e outros documentos históricos, e que ela morreu quando ele tinha um ano de vida. Observamos que toda produção cultural tem uma parcela de inspiração no mundo factual, ou seja, no que se entende como nossa realidade. Mais do que buscar encontrar o que é falso e verdadeiro, é interessante identificar aspectos que produzem verossimilhança, pois

a questão da verossimilhança é de importância fundamental nesse processo, não como critério de julgamento da narrativa, mas por tratar-se do possível em face do senso comum dos espectadores, base para o estabelecimento do necessário pacto faz-de-conta entre autor e leitor, cineasta e espectador, na apresentação do impossível provável, ou crível. Visando o modo de se dizer o que se diz, e não o que se diz, o verossímil só existe para quem nele acredite. Assim, a ficção científica é original pela forma do conteúdo, ou seja, a maneira com que procura provar o que afirma, por meio de sua própria lógica (MARTINS, 2013, p. 35).

Nesta cena, acontece o julgamento da Doutora por investigar demais, uma vez que está quase descobrindo os segredos de Becka, onde observamos a predominância de planos e/ou movimentos de câmera de campo e contracampo, em que são mostrados, alternadamente, a visão/diálogo de cada personagem, que evidenciam um confronto. Quando está sendo acorrentada na cadeira de imersão (tronco de árvore), Becka enfatiza que a cadeira foi criada “para calar mulheres tolas que falam demais”. A Doutora afirma que sabe disso, mas considera burrice, pois falar é essencial para resolver os problemas.

Becka, inconformada com o que ouve, toca na cadeira, leva um pequeno choque e as faíscas voam. Na Figura 26 apresentamos os fotogramas da cena em questão: **1.** Becka discursa sobre os malefícios da aliança com Satanás e acusa a Doutora de ser a “pior bruxa de toda cristandade” (de fundo, os moradores da vila zombam da acusada). Becka também solicita ao Rei Jamie a ordem para afogar a suposta bruxa e salvar suas almas de Satanás de uma vez por todas; **2.** Plano americano da Doutora acorrentada à cadeira de imersão; **3, 4, 5 e 6.** Enquanto o discurso de Becka é proferido, a trilha sonora se intensifica, e há o jogo de alternância entre os primeiros planos da Doutora e do Rei Jaime, planos que, cada vez mais, vão se fechando e logo se transformam em primeiríssimos planos com foco no olhar de ambos, o que traz mais dramaticidade e enfoque nas expressões faciais, provocando suspense e conflito enquanto

aguardamos a resposta do Rei. 7. Que ordena “Abaxe a bruxa!”; 8. Becka reitera a ordem do Rei e, em primeiro plano, lágrimas de lama surgem dos seus olhos; 9. A Doutora vê as lágrimas e conclui estar certa.

Figura 26 – Pré-julgamento da Doutora



Fonte: *The Witchfinders* (2018)

Após ser mergulhada, quando a cadeira é erguida sobre a água, todos ficam surpresos, pois a Doutora desaparece. Depois de um curto tempo, ela ressurge fora do rio, confronta Becka novamente, que desconversa e mulheres alienígenas de lama surgem atrás de Becka, não para atacá-la, mas para se juntar a ela. Momento em que Becka tosse no lenço que negava carregar e todo o suspense das criaturas de lama é desvendado: Becka conta que cortou a árvore favorita das criaturas e logo foi picada na perna por uma das raízes da árvore. Ela narra que ali despertou o inferno e o próprio Satanás a atacou e que fez tudo que era necessário para que Deus a salvasse. Becka incriminou e tirou a vida de pessoas para acobertar os seus segredos.

Além disso, o machado no quarto foi dado à avó, a Sr<sup>a</sup>. Twiston (ainda viva) para cortar a perna de Becka, “para arrancar o mal fora”, a então marca do diabo, mas a avó se recusou, por isso foi morta. Becka se reconhece como bruxa e é tomada pela lama, se transformando em uma das criaturas alienígenas de aparência feminina. O Rei Jaime se nega a entender o que está acontecendo, mesmo sendo explicado diversas vezes que se trata de algo que não é deste mundo. Após a transformação, a criatura se apresenta pelo nome Morax e deseja se vingar do Planeta

Terra matando o Rei Jaime, pois estão aprisionadas no Monte Pendle e reforça que foram “mantidos como prisioneiros nesse planetinha medíocre por crimes de guerra”. Monte Pendle é uma prisão de um exército alienígena, que pode ser interpretado, na nossa visão, como uma prisão de mulheres (bruxas) inocentes aprisionadas e mortas na região.

A transformação de Becka em alienígena (monstro) com forma feminina, nos permite fazer alusão às pedagogias dos monstros, uma vez que, para Cohen (2000), os monstros são uma construção cultural, representados, na maioria das vezes, com semelhanças e aparências humanas, mas cujo aspecto estético exterior causa medo e repulsa. É um corpo que pode ser tomado por outra identidade, mas representa uma construção tanto do momento histórico-cultural presente, quanto passado, sendo os monstros, nesse episódio, representados pelas criaturas Morax, se tornando um viés de comparação para nos autoquestionarmos.

Entendemos que os monstros são metáforas para monstruosidades que acontecem no mundo cotidiano, que ganham vida e prejudicam pessoas, podemos interpretar que fazem alusão principalmente acerca das relações de poder: desigualdade social, racial, de gênero e da falta de inclusão. Para Cohen (2000), o sujeito não existe, no sentido de não ser completo, ele está sempre inacabado, o monstro é fruto de um elemento cultural. Outra perspectiva acerca desta monstruosidade é a predeterminação do que é normal ou anormal, visto que, quando há o rompimento de normas sociais comuns, entendidas como normais, alguns corpos, comportamentos e grupos sociais estão sujeitos ao enquadramento como “anormais” e podem ser considerados como uma espécie de monstros (COHEN, 2000).

No caso de *The Witchfinders*, entendemos as mulheres como essa metáfora dos monstros (COHEN, 2000), a monstruosidade revelada através da bruxaria, do ser mulher socialmente, dos julgamentos, das violências sofridas e condenações injustas, representada sobretudo pelas criaturas Morax. No episódio, os monstros destoam da humanidade e da normalidade física, servem para compreender os fatores históricos e ontológicos, pois as criaturas carregam a marca do povo representado, além do limite de entendimento humano sendo rompido. Uma vez que, o monstro representado pela mulher evidencia o acúmulo de memórias da história das mulheres, que reflete a ordem e a desordem social vigente da época retratada, atuando como uma forma de resistência, além de romper a fronteira do considerado normal e anormal. A figura estética anormal permite perceber as ditas fronteiras e ao mesmo tempo os pontos de ligação com a representação do monstro e o que a sua materialização significa socialmente. A sua *performance* causa estranhamento nas certezas solidificadas dos

comportamentos, aparência e profissões de mulheres, a criatura de outro mundo como a personificação do que, na época, era desconhecido, que fugia dos padrões, o inexplicável.

Retornando à descrição narrativa, os Morax atacam, o Rei é levado, a Doutora e os envolvidos recolhem o tronco (cadeira de imersão) e afirmam que não é uma árvore qualquer e sim a própria tecnologia alienígena, que irá parar o exército Morax. Eles transformam a cadeira em tochas e se dirigem até a árvore, e aqui temos Graham repassando o chapéu de caçador de bruxas para a única que deveria estar no comando, a “Doutora Mulher”. Ao chegar no Monte Pendle, a Doutora salva a todos, com a ajuda dos seus amigos, fecha a prisão e sobra a criatura que ocupa o corpo de Becka. A Doutora pretende mandá-la também para a prisão. Porém, mesmo sabendo que a mulher de lama não era bruxa e a Doutora pedindo para não agir contra ela, o Rei Jaime contesta, pois, ela confessou ser uma bruxa, por isso merece ser queimada, e assim o faz, feliz por vencer o Diabo.

Nesse contexto nos referimos novamente a Cohen (2000), quando apresenta o seu conceito de fronteiras. Pois nessa cena, o Rei exerce a individualidade na questão da fronteira social, utiliza a relação do eu “ou” do outro, preza o si e prejudica o outro. Ao invés da Doutora, que tenta intercambiar o limite do eu “e” do outro, em entender suas dores, agir de forma que mantenha a dignidade, sem destruir a vida.

A Doutora não aprova a ação, devolve o chapéu de “caçador de bruxas” para ele e fala rispidamente: “chega de caça às bruxas”. Esses últimos acontecimentos podem ser interpretados como a figura feminina que exerce suas aptidões intelectuais, tem reconhecido seu espaço na ciência e salva o mundo, assim como a paranoia de perseguição à bruxaria do Rei verossimilhante à história fora da ficção. Porém, abre margem para uma interpretação perigosa, que contradiz os discursos abordados em torno da autonomia e reconhecimento da mulher na sociedade, a qual é levantada por *Doctor Who*, pois a ruptura não é tão significativa, a vontade do homem que matou, reprimiu e fez tanto mal as inúmeras mulheres inocentes prevaleceu. É como se agora a protagonista, e as mulheres em geral, fossem silenciadas e validado apenas o poder masculino, sendo que, a imagem do monstro deveria representar um momento de autoquestionamento sobre as questões sociais presentes no episódio. Como orienta Cohen (2000, p. 55): “eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos”.

Segundo Esther Ramos (2019), não é possível tornar uma produção totalmente feminista, pois irá conter contradições, respingos da cultura patriarcal na ficção, uma vez que

as produções audiovisuais lidam com a aprovação do público e possuem valores ideológicos tanto das emissoras/plataformas, quanto dos seus produtores. No entanto, podem (e devem) abordar os conflitos e as questões mal resolvidas no passado, pois assim é possível confrontar os silenciamentos, as invisibilidades e estereotípias do contexto feminino. A autora enfatiza que, talvez, por toda história envolver conflitos, a mulher seja tão subestimada, pois, as mulheres historicamente precisam agir contra os seus desejos, abdicar dos seus reais interesses e/ou talentos, para tornar-se observadoras, auxiliares e se encaixarem no modelo padrão de comportamento ideal para uma mulher, definido por homens. Além disso, Vanoye e Goliot-Leté (2002) comentam o quanto, produções fílmicas, mesmo tendo autonomia para criar outros cenários e realidades sociais possíveis, não são produções isoladas das áreas da sociedade, no caso, os conteúdos e ações que se encaixam no contexto da economia, das ciências, das artes, política etc.

Na cena final, ambientada na floresta onde a Tardis se encontra, é novamente remetido ao medo do desconhecido, do que é incapaz de explicar ou entender, como questionamento do Rei ao ver a máquina do tempo: “que aparição é essa?” e a Doutora afirma ser “outra coisa inexplicável da existência da qual você não vai falar a ninguém”. O Rei Jaime reconhece que a Doutora salvou a sua vida e que não contará a ninguém “até mesmo o nome Bilehurst será apagado dos registros”. E essas palavras finais do Rei Jaime podem ser uma deixa para interpretar que a caça às bruxas em Bilehurst não é conhecida no tempo presente retratado pela Doutora e seus amigos por esse pacto de apagamento feito com o Rei. O que nos leva a pensar sobre outros episódios que podem ter sido apagados, por não ter seus registros encontrados ou realizados na história.

Na interpretação podemos deduzir que as falas caminham para um entendimento que pode encorajar o público feminino a tomar posição, se empoderar, se impor e participar das lutas sociais e coletivas. Percebemos que o programa abre um pequeno espaço na sua programação para introduzir esses debates de gênero e abordar com maior ênfase o machismo social atual através de uma história que acontece no passado, mesmo já tendo sido uma temática pincelada na era do *showrunner* Russell T. Davies. Mas, também ressaltamos que, muitas vezes, na narrativa de *Doctor Who*, e é o que acontece neste episódio também, é que a narrativa histórica serve apenas como pano de fundo para ambientação dos personagens, desenrolar da ficção científica e não causa muito impacto social.

A representação feminina da protagonista em *Doctor Who* não trata de uma cientista comum (humana), mas pelo fato de ocupar um cargo que lida com ciências duras, um universo

considerado lógico e matemático, ela consegue atuar em uma posição privilegiada, que se torna referência para as espectadoras que, futuramente, optem por seguir carreiras nas áreas de exatas, e para um equilíbrio neste meio científico entre gêneros tanto na ficção, quanto no cotidiano. Ainda mais por *Doctor Who* atingir um público massivo, a Doutora se perpetua como uma personagem que incorpora e divulga a ciência e se torna referência. Além disso, também podemos entender o termo ciências duras como uma reiteração da predominância masculina nessas áreas, e hierarquizando as demais ciências, tanto humanas, quanto sociais, que lidam com um processo reflexivo e não lógico nas investigações, que são predominantemente ocupadas por mulheres.

Como falado ao longo do trabalho, as produções audiovisuais são produtos do seu tempo, são retratados personagens e histórias de acordo com o pensamento e comportamento social vigente. Sendo assim, a divulgação científica, através da ficção científica, não é diferente, ocorre com base nas mudanças sociais do momento.

A Doutora é uma cientista de diversas áreas, uma cientista inusitada que traz representatividade para mulheres e acreditamos que um dos erros da série ao trazer uma mulher no papel de *The Doctor*, não se refere ao seu gênero e sim porque a primeira Doutora se trata de uma mulher branca que corresponde ao padrão estabelecido na sociedade e na própria cronologia da série, em que todos os protagonistas haviam sido pessoas brancas<sup>61</sup>. Apesar disso, observamos fissuras, pois *Doctor Who* costuma trazer diversidade no seu elenco e o *showrunner* Chibnall teve a preocupação de trazer mais diversidade para a narrativa seriada, seja à frente da tela, através dos *companions* e demais personagens de etnias, idades e origens diferentes, assim como por trás da tela, com profissionais (roteiristas, diretores, produtores/as) não brancos<sup>62</sup>.

A sua personalidade como Doutora não é atípica, possui características que são típicas dos doutores anteriores: possui raciocínio apurado, intuição, altruísmo, esperteza, é astuta, perspicaz, humana. Características que a validam como heroína, assim como os doutores anteriores, tornando a personagem uma cientista de sucesso. Lauretis (1994) reforça ser preciso fazer um cinema (no caso dessa pesquisa, uma produção audiovisual televisiva) que coloquem a mulher como o sujeito da ação e isso acontece em *Doctor Who*.

---

<sup>61</sup> Relembramos novamente a presença da Doutora interpretada por Jo Martin, a primeira Doutora negra, mas de uma linha do tempo alternativa e que em 2022 foi anunciado o novo protagonista que substituirá Jodie Whittaker, o primeiro doutor negro, Ncuti Gatwa.

<sup>62</sup> Disponível em: <https://www.digitalspy.com/tv/cult/a862015/doctor-who-series-11-writers-of-colour/>. Acesso em 25 dez. 2021.

Vale ressaltar que, por mais que a Doutora de Jodie Whittaker seja uma mulher padrão, o que a enquadra em estereótipos, ela não possui aspectos que a sexualizem, seu cabelo é curto, usa roupas unissex, folgadas, que não marcam as suas curvas. É uma atriz jovem, por volta dos 35 anos, não usa maquiagem e nem mostra muito a pele, como pernas e busto. Mas essa escolha é proposital e ao mesmo tempo ambígua, a série cumpriu o seu desejo inicial de fazer uma doutora em que as suas vestimentas e seu modo de se comportar não definissem o seu gênero, que tornasse a sua personagem fluída.

Mas, até que ponto isso é benéfico para a representação e representatividade feminina? Porque podemos entender que esta também é uma escolha para neutralizá-la no ambiente científico e a sua presença não causar alvoroço e reações desagradáveis do público, especialmente nesse primeiro momento, da primeira temporada de aventuras guiadas por uma mulher. Além disso, a imagem que temos da Doutora é de uma mulher jovem adulta, magra, branca, dentro dos padrões hegemônicos. Embora não seja hipersexualizada, segue os padrões *mainstreaming* dos filmes de aventura, *Sci-fi* e de seriados americanos e ingleses. Mesmo com o empenho em não objetificar a mulher, *Doctor Who* não consegue romper com os parâmetros histórico-sociais e culturais preestabelecidos para mulheres, visto que há uma reiteração do estereótipo de beleza para personagens femininas protagonistas nessas produções e que reflete o modelo de beleza preestabelecido na sociedade.

O que nos remete às discussões realizadas por Schiebinger (2001) quando discorre acerca da concepção da neutralidade na ciência, não fazendo um local propício para mulheres, mas que reiterasse a ideia de o ambiente científico continuar sendo um espaço masculino. E isso também se encaixa na problemática da neutralidade da figura de herói/heroína, pois entendemos que os atributos femininos são suavizados e, de certa forma, isso auxilia na manutenção do pensamento de que as mulheres comuns, que possuem características próprias e já conhecidas como femininas, não possam se tornar heroínas na sua completude. Visto que, “o processo pelo qual uma representação social é aceita e absorvida por uma pessoa como sua própria representação, e assim se torna real para ela, embora seja de fato imaginária” (LAURETIS, 1994, p. 220).

Por essa ser uma representação ambígua, interpretamos que a Doutora é uma heroína, de certa forma, neutralizada, no episódio analisado. Ser neutralizada é uma forma de diminuir riscos de torná-la frágil, de comprometer a continuidade de *Doctor Who*, sua base de fãs consolidada e evitar ser uma personagem não digna de heroísmo. Sendo assim, essa neutralidade na sua representação também evidencia a influência masculina na sua

caracterização. Segundo Martins (2013), a ficção científica costuma apresentar ideias que remetem ao progresso e à superação e à perspectiva masculina do herói da ficção científica sendo privilegiada, pois a ciência assim oportuniza. Então, é na ficção científica que também há o controle dos corpos femininos.

Sobre a questão da idade da atriz, de ser jovem, lembremos que o comum em *Doctor Who* eram doutores mais velhos, isso na era clássica. Com o *reboot* da série em 2005 isso foi alterado, pois seus intérpretes comumente eram mais jovens, como o caso do ator Matt Smith, que interpretou o personagem quando tinha apenas 26 anos, se tornando o ator mais jovem. A audiência se acostumou com este padrão, Christopher Eccleston (41), David Tennant (35). Quando exibida a décima segunda encarnação com o ator Peter Capaldi (55), houve reações negativas<sup>63</sup> quanto à sua idade, por ser mais velho e quanto à sua aparência.

A narrativa seriada de *Doctor Who*, como um produto cultural, mesmo que não possua este intuito, consegue desempenhar a criação, manutenção ou mesmo a alteração de significados ali presentes. Uma vez que, nossa forma de pensar é reforçada pela própria cultura, que permite identificar o que é próximo e o distante nas representações retratadas e estas percepções auxiliam na tomada de decisões e comportamentos para a vida (LAURETIS, 1994; FISCHER, 2002).

Tendo isso em vista, *Doctor Who*, se caracteriza como tecnologia de gênero, e traz representatividade através da personagem Doutora e do episódio em questão, possibilitando para os/as espectadores/as um modo de ver a sociedade de uma maneira mais inclusiva e igualitária, através das informações e conflitos passados ao longo do episódio, que garante novas formas de referência e inspiração para meninas/mulheres adentrar esses espaços, historicamente perpetuado, predominantemente, por homens. E, essa mudança evidencia que a Ciência e a Ficção científica são espaços que também cabem às mulheres.

Perceber os espaços públicos que estão sendo ocupados por mulheres é importante para compreender se as representações estão acompanhando o cenário social, os avanços no âmbito científico e nas representações televisivas. Atualmente, temos mulheres lutando pela igualdade no ambiente da ciência e da liderança e *Doctor Who* se mostrou, mesmo que de maneira tímida, acompanhando esses cenários sociais.

---

<sup>63</sup> Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/temporadas/review-8211-peter-capaldi-faz-sua-estrela-em-8216-doctor-who-8217/>. Acesso em 2 de jul. de 2022.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação se propôs a analisar a série televisiva *Doctor Who*, em que, por mais de meio século, teve somente homens interpretando o personagem *The Doctor*, mesmo existindo a possibilidade de interpretação de mulheres, as quais haviam sido representadas, por esse período, apenas em papéis secundários. A partir do aporte teórico dos Estudos Culturais, entendemos que as produções televisivas atuam como um papel pedagógico social e *Doctor Who*, como artefato cultural, possibilita um espaço de aprendizagem por meio dos seus discursos, imagens e sons. E, a série, por se enquadrar no campo científico, que lida com assuntos racionais, consolidado como um espaço ocupado predominantemente por homens, em razão dessa transição de gênero, oportuniza debates e aprendizagem sobre igualdade de gênero e relações de poder.

Nesta etapa final, recordamos as indagações iniciais deste trabalho, com a finalidade de identificar se os resultados foram alcançados, de como se deu o protagonismo feminino na série e o que a mudança de gênero possivelmente intencionou comunicar ao público. Para isso, a metodologia utilizada se baseou na perspectiva qualitativa, que permitiu utilizar perspectivas distintas para a análise, em que buscamos na literatura, as análises e lacunas nas pesquisas sobre a série. Por meio de revisão integrativa da literatura científica sobre *Doctor Who*, analisamos o que já havia sido produzido sobre as representações e representatividades femininas na série. Analisamos as representações e a representatividade de personagens secundárias do doutor (*companions*). E, por fim, investigamos *Doctor Who* por intermédio da análise fílmica, os episódios sobre mensagens postas no seu próprio enredo para preparar o público para a primeira mulher protagonista e como a série lidou com sua primeira Doutora em um contexto de perseguição, misoginia e ameaças às mulheres.

Tendo isso em vista, trouxemos o debate sobre gênero, ciência e os sentidos pedagógicos que são (re)produzidos pelos artefatos culturais e, as representações e representatividade das mulheres no mercado audiovisual. Além de contextualizar como as narrativas seriadas são compostas e como o universo de *Doctor Who* funciona.

Dessa forma, entendemos que *Doctor Who*, a partir do uso da própria narrativa complexa, utilizou artifícios para preparar o seu público já consolidado para a mudança de gênero do Doutor e intencionou comunicar estar disposta a apresentar questões/discussões/ no contexto social vigente. Em que as mulheres, cada vez mais, têm preenchido espaços que antes

eram ocupados por homens, numa tentativa de atrair novos públicos e incluir/representar, mesmo que tardiamente, a sua audiência feminina e outras mulheres no papel de destaque do programa televisivo.

Observamos que o Doutor não é um personagem raso, a cada temporada, conforme o tempo passa, mais são apresentadas características e novas informações sobre sua história que tornam a sua narrativa cada vez mais complexa. E, cada mulher apresentada em *Doctor Who* representa ou já representou um recorte específico da nossa sociedade, e a partir das personagens Bill Potts e Clara Oswald, houve uma representação de não dependência do Doutor, tendo vidas que não eram, sobretudo, centradas nele, sendo Clara uma das companheiras com mais autonomia e posição de igualdade com o Doutor, com arco narrativo complexo próprio.

A representação ajuda na constituição de subjetividades, na construção das visões de mundo, e, por muito tempo, por não possuir uma representação feminina no papel do Doutor, muitas garotas cresceram se imaginando/projetando nos papéis secundários (*companions* e demais personagens), não sendo representadas pela pessoa mais importante da história narrada ao longo da existência da série. As mulheres se desenvolveram em um ambiente com diversos estímulos ditos masculinos nas produções culturais, com protagonismo de homens em filmes de super-heróis, desenhos animados, histórias em quadrinhos (HQs) etc., tendo seus gostos questionados e alvo de comentários sobre esse universo não ser para meninas. A naturalização desta visão dicotômica, reiterada pelas tecnologias de gênero, é criticada pelos movimentos feministas. Tais críticas aliadas às modificações nos arcos narrativos podem promover novas formas de identificação a públicos diversificados, em especial, mulheres jovens.

Levando esse acúmulo de estímulos em consideração, foi criado um padrão do que seria uma mulher no *Sci-fi* para quem gosta da cultura *nerd*, mulheres marcadas por estereótipos sexistas em que comumente foram representadas como frágeis, coadjuvantes, com enfoque sexual, ligadas ao masculino, brancas e magras e o estereótipo na própria indústria *nerd* de que mulheres são menos inteligentes que homens. Então, por que uma mulher gostaria de produções assim, em que não tinham papéis relevantes? No entanto, com o investimento da representatividade nesse universo de ficção científica nos últimos anos, atualmente, é melhor aceito que as mulheres também sejam consumidoras e fãs do gênero narrativo *Sci-fi*. A *internet* potencializou a criação de *Fandoms*, com maciça participação feminina, que causam fraturas nas concepções e endereçamentos ao público masculino das séries e filmes *Sci-Fi*, perpetuadas pelos discursos através das tecnologias de gênero.

As mensagens transmitidas por esta tecnologia de gênero, poderiam significar inconscientemente para os grupos de mulheres, que não existiria a possibilidade de uma mulher alcançar o papel da protagonista, sendo possível se identificar e se ver representada apenas pelos papéis secundários, o que seguia uma vertente heteronormativa, patriarcal de relações de poder em que os homens são privilegiados, não sendo um espaço propício para mulheres.

As relações de gênero representadas em *The Witchfinders* evidenciaram o empenho da série em construir um episódio pautado nas temáticas feministas, pois dá destaque às mulheres na sociedade e na ciência, através da abordagem da caça às bruxas no passado, com a invasão alienígena, aspecto que caracteriza exatamente as narrativas de ficção científica que estão presentes em *Doctor Who*. O episódio é intenso, a narrativa prende o/a espectador/a, possui uma bela fotografia e elementos sonoros que permitem uma imersão na história contada. Neste episódio, a série volta a questionar o estado das coisas, além de debater, através da sua narrativa contemporânea, a possibilidade de refletir o que compete a cada período temporal retratado, os temas sociais que estavam em voga na época retratada, o século XVII, a época de veiculação da temporada, em 2018, mas que são temas que continuam em evidência, atualmente.

A série também mostra interesse em discutir temáticas que envolvem a história das e de mulheres, como o caso dos episódios ao longo da décima primeira temporada de *Doctor Who*, que apresentam mulheres que fizeram grandes ações reconhecidas socialmente, sendo Ada Lovelace, Mary Shelley e Rosa Parks e, sobretudo o episódio de *The Witchfinders*, que trata sobre a perseguição, especialmente de mulheres. Além disso, a série se preocupou em trazer mais representatividade feminina para a equipe técnica que atua por trás das câmeras ao introduzir a ótica de mulheres para falar sobre mulheres e conduzir o episódio das caças às bruxas, ocupando os cargos de roteirista, produtora e diretora.

A magia do universo da ficção científica traz uma bagagem de questionamento social e que, muitas vezes, é preciso olhar para a trama além do que é percebido superficialmente, pois nem sempre as informações transmitidas através das produções culturais são objetivas, requerendo um processo de interpretação subjetiva. Diante disso, a temática de caça às bruxas, um dos aspectos que desencadeou o processo de repressão das mulheres na sociedade, possibilita ao/à espectador/a refletir sobre o papel da mulher em nível social e cultural e o papel da Doutora como uma mulher, o que até então, após a sua mudança de gênero, não havia enfrentado explicitamente na trama, os obstáculos por ter um corpo de mulher e nem se posicionado sobre este (seu) corpo. Além de retratar, através da personagem Becka, que nem toda mulher se reconhece como feminista.

Ao trabalhar as representações e representatividades femininas evidencia-se uma problemática que deveria ser discutida mais abertamente na série, mesmo após o rompimento de barreiras apresentado neste episódio em questão. Embora o contexto, mesmo promissor, ao lidar com a primeira mulher como Doutora ocupando uma posição de poder, lidando com ciência e conhecimentos, ainda apresente aspectos e/ou estereótipos que remetem à características essencialistas como a mulher compreensiva em relação às ações ruins e comportamentos dos homens, em que foram reiteradas relações de poder assimétricas, tendo as ações dos homens validadas a partir do acontecimento final que envolve o Rei matando a criatura Morax “sem necessidade”, dentre outros.

A ficção científica nos apresenta encontros com situações e personagens reais e imaginadas, racionais e não racionais, mas é sempre uma representação, ou como diria Martins (2013) uma re(a)apresentação da sociedade. Dessa forma, a representação da Doutora incorpora e divulga a ciência, atingindo um público grande, que recebe essas informações do campo científico e se torna referência.

A partir da revisão integrativa e da análise fílmica de *The Witchfinders*, observamos que as mudanças nas representações e representatividades femininas são percebidas na série, mas continuam num espaço cômodo, em uma zona de conforto tradicional, como exemplo, a primeira Doutora (branca, jovem adulta), em que sua competência é questionada pelo seu novo gênero ao longo da temporada, através de momentos cômicos/leves, nos raros momentos que a série aborda essa questão.

Percebemos existir oportunidades de debates mais ricos, a série parece criar expectativas de que iriam acontecer nos episódios posteriores e no próprio da caça às bruxas, mas são tratados vagamente. Consideramos que poderia ser debatida essa questão da bruxaria e da relação com as mulheres na época, retratada no final do episódio de maneira mais aprofundada, mas com o aparecimento das Morax, é como se não fizesse muito sentido toda a narrativa da caça às bruxas, pois houve a reiteração da mulher como um “bicho esquisito”, que não pertence ao caráter humano, vista como monstro, alienígena, bruxa. Ou seja, a extinção das Morax, das bruxas e do apagamento da história pelo Rei, reitera a invisibilização do conhecimento feminino, desconhecido pelo universo masculino. Aniquilar, silenciar, matar e apagar são os caminhos do patriarcado diante do que parece incompreensível.

Essas situações quebraram um pouco da expectativa com a resolução da história, pois o sobrenatural já havia sido identificado pela própria lama, foi preciso fazer uma nova contextualização de quem seriam essas criaturas com poucos minutos para finalizar a trama.

Dessa forma, a Doutora enfrenta o machismo no episódio, da forma que consegue, mas não causa rupturas/revolução contra as estruturas sociais dominantes nas relações de gênero. Mas, apesar disso, *Doctor Who* reafirmou batalhas invisíveis de silenciamento que as mulheres enfrentam para adentrar em espaços sociais e ter seus discursos validados.

Além das discussões realizadas acerca da representação e representatividade femininas na série, este trabalho possibilita o desdobramento de futuras pesquisas sobre temas relacionados ao racismo nas construções dos arcos narrativos dos/as personagens negros/as em *Doctor Who*. Tendo em vista que aborda problemáticas e estereótipos racistas nas representações de personagens anteriores à Doutora de linha alternativa, interpretada por Jo Martin e, respectivamente do novo Doutor, que será vivido por Nctui Gatwa.

Por fim, consideramos que as perguntas centrais foram respondidas e olhar para a série sob a perspectiva de Gênero e dos Estudos Culturais, nos faz perceber que sua narrativa seriada, apesar de ter inúmeras personagens femininas ao longo da sua existência, trazem fissuras em representações e representatividades, pois, de modo geral, as discussões são bastante sutis. São representações de gênero, na maioria, tradicionais, que evitam conflitos maiores, são realizadas tentativas de suavizar as desigualdades de gênero, mesmo que elas sejam trazidas. Seria interessante observar a construção de personagens com uma narrativa desconhecida/inovadora, atual e instigante com arcos narrativos pluralizados e que possibilitassem novas problematizações mais aprofundadas.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Paula Deporte de; COSTA, Marisa Vorraber. Nos rastros do conceito de pedagogias culturais: invenção, disseminação e usos. **Educação em Revista** (EDUR), Belo Horizonte, n. 33, p. 1-23, 2017.

ARONOFF, Jared. “Deconstructing Clara Who. A Female Doctor Made Possible by an Impossible Girl”. **International Journal of TV Serial Narratives**, v.3, n.2, 2017, p. 17-30.

BBC (UK). **TARDIS**. 3 nov. 2020. 1 Figura. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/quando-tardis-se-materializou-dentro-da-enterprise-e-criou-maior-crossover-do-universo/>. Acesso em: 26 jan. 2021.

BBC ONE. **The Master**. [s.d]. 1 Figura. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/profiles/55584DPj9h9RyxV6hXWhcKV/the-master>. Acesso em: 22 maio 2022.

BBC ONE. **The Thirteenth Doctor**. 2013. 1 Figura. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/profiles/5Qxwnbc1bSYs2kcm8VxbQSQ/the-thirteenth-doctor>. Acesso em: 22 jan. 2021.

BBC ONE. **Yasmin Khan**. [s.d]. 1 Figura. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/profiles/28fBHJm4DbFmNsJ73mKtkGT/yasmin-khan>. Acesso em: 21 jan. 2021.

BBC ONE. **Ryan Sinclair**. [s.d]. 1 Figura. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/profiles/50SPg8FWLcV16F14BJdrsVX/ryan-sinclair>. Acesso em: 21 jan. 2021.

BBC ONE. **Graham O'Brien**. [s.d]. 1 Figura. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/profiles/3FdfG5cr3xcKmc10phVTfCR/graham-o-brien>. Acesso em: 21 jan. 2021.

BBC. [**Madame Vastra e Jenny Flint**]. 2013. 1 Figura. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2013/07/series-de-tv-ja-abordaram-romance-entre-mulheres-veja-lista.html>. Acesso em: 29 maio 2021.

BBC (UK). Doctor Who Tv. **Why I love the war Doctor**. 22 jan. 2015. 1 Figura. Disponível em: <https://www.doctorwhotv.co.uk/why-i-love-the-war-doctor-71316.htm>. Acesso em: 22 jun. 2022.

BBC NEWS. **Doctor Who Dalek designer Ray Cusick dies after illness**. 24 fev. 2013. 1 Figura. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/av/world-us-canada-21563482>. Acesso em: 22 jun. 2022.

BLACKALL, Ben. [**Jo Martin**]. BBC. 2020. 1 Fotografia. Disponível em: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2020/jan/28/doctor-who-jo-martin-becomes-first-bame-actor-to-play-the-doctor>. Acesso em: 22 jun. 2022.

CAMPOS, Jenny. Políticas públicas para a cultura: análise do discurso de decisores públicos (um estudo de caso em Portugal). In: FILHO, Flavi Ferreira Lisboa; BAPTISTA, Maria Manuel (org.). **Estudos culturais e interfaces**: objetos, metodologias e desenhos de investigação. Aveiro: Universidade de Aveiro, Programa Doutoral em Estudos Culturais. Santa Maria: UFSM, Programa de Pós-graduação em Comunicação. Ebook, 2016. p. 87-103.

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.

CARDOSO, Livia de Rezende. Relações de gênero, ciência e tecnologia no currículo de filmes de animação. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 24, n. 2, p. 463-484, ago. 2016. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/0104-026x2016v24n2p463>.

CAVALCANTE, Maria Imaculada. Do romance folhetinesco às telenovelas. **Opsis**: Revista do NIESC, [S.I.], v. 5, n. 1, p. 63-74, 2005.

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

CHRISTINIDIS, Georgia. How to Be a Feminist in the Twenty-First Century. **Hard Times**, 102, 2018, p. 127-135.

COCHRANE, Kira. **All the rebel women**: the rise of the fourth wave of feminism. Guardian Books, 2013.

COHEN, Jeffrey Jerome et al. **Pedagogia dos Monstros**: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Tradução e Organização: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: COHEN, Jeffrey Jerome (Org). Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. **Pedagogia dos monstros**: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 25-60.

CONTARTESI, Felipe. **Uma Análise do Universo Ficcional de Doctor Who e de seus Arquétipos Centrais**. 2017. 194 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP, 2017.

DECKER, Kevin S. **Who is Who?** The Philosophy of Doctor Who. London; New York: I.B Tauris, 2013. E-book (não paginado).

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>.

EEKEN, Sophie; HERMES, Joke. Doctor Who, Ma'am: YouTube Reactions to the 2017 Reveal of the New Doctor. **Television & New Media**, v.00, n.0, [S.I.], dezembro 2019, p. 1-18.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 7-76.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais** – Uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

EVERTS, Daniël. **De Potentie van de Witte Man: Over Rationaliteit, Opvoeding en de Dynamiek tussen man en vrouw in Doctor Who**. 178 f. (Scriptie MA) Film – em Televisiewetenschappen, Universiteit Utrecht, Utrecht, 2019.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Rio de Janeiro: Elefante, 2017.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) tv. **Educação e Pesquisa**, [S.L.], v. 28, n. 1, p. 151-162, jun. 2002. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s1517-97022002000100011>.

FLYNN, Nichole. “Strong Female Characters”: An Analytical Look at Representation in Moffat-Era Doctor Who. **Journal Of Undergraduate Research**, spring 2015, p. 64-74.

FRANKE, Alyssa; NICOL, Danny. ‘Don’t make me go back’: Post-feminist retreatism in Doctor Who. **The Journal of Popular Television**, v.6, n.2. London: Intellect, June 2018, p. 197-211.

GEEK UNIVERSAL. **Doctor Who: os doutores da era clássica a atualidade**. 15 nov. 2015. 12 figuras. Disponível em: <https://www.geekuniversal.com.br/2020/11/15/doctor-who-os-doutores-da-era-classica-a-atualidade/>. Acesso em: 26 jun. 2022.

GEJFINBEIN, Leandro. **O próximo capítulo: reflexões para um novo modelo de novela brasileira nas novas mídias**. 2011. 181 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Design, Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

GILBERT, Sarah Beth. “Bloke Utopia”: bill potts, queer identity, and cyborg narratives in Doctor Who. In: FRANKEL, Valerie Estelle (ed.). **Fourth Wave Feminism in Science Fiction and Fantasy: essays on television representations, 2013-2019**. 2. ed. Jefferson, North Carolina: Mfarland & Company, Inc., Publishers, 2019. p. 135-149.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun., 2009.

GODOY, A. S. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. **Revista de Administração de Empresas**, v. 35, n. 2, 1995. p. 57-63.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**. jul/dez., 1997. p. 15-46.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro. DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2016.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do "popular". In: "popular". In: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (org); trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Representação da UNESCO no Brasil, 2003, p. 247- 264.

HILLIER, Cooper. **No, sir. All Sixteen!** #DoctorWho. 2022. 1 Figura. Alteração de imagem nossa. 8 maio 2022.

Disponível em: <https://twitter.com/CooperHillier/status/1523268325614227461>. Acesso em: 28 jun. 2022.

JEŽKOVÁ, Jana. **The Portrayal of Women in the Classic Doctor Who**. 73 f. Bachelor's (Diploma Thesis) - English Language and Literature, Masaryk University Faculty of Arts, Brno, 2015.

JOWETT, Lorna. "The Girls Who Waited? Female Companions and Gender in Doctor Who". In: *Critical Studies in Television*, [S.I.], v.9, n.1, 2014. p. 77-94.

KIZER, Zachary Aaron. **The Ladies of Time & Space: A Gender Study of the Women of Doctor Who**. 66 f. Honors Thesis (HONR 499), Ball State University, Muncie, 2015.

KÜBLER-ROSS, E. **Sobre a Morte e o Morrer**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

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

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. **Um Corpo Estranho – Ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2014.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

MAGALDI, Carolina Alves; MACHADO, Carla Silva. Os testes que tratam da representatividade de gênero no cinema e na literatura: uma proposta didática para pensar o feminino nas narrativas. **Textura**, v.18, n. 36, jan./abr., 2016. p. 250-264.

MALFATTI, Ligiane. Agenda- setting: perspectivas de pesquisa no ciberespaço. **Diálogos Secal: Revista Multidisciplinar**, Ponta Grossa, Paraná, v. 1, 2017. p. 1-17. Anual.

MARTINS, Alice Fátima. **Saudades do futuro: o cinema de ficção científica como expressão do imaginário social sobre o devir**. 2013. 292 f. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

MATTOS, Cristine Fickelscherer. Narrativa seriada e comunicação: meios, modos e tempos. **Texto Livre: Linguagem e Tecnologia**, Belo Horizonte, v. 11, n. 3, p. 268-280, 26 dez. 2018. Universidade Federal de Minas Gerais - Pro-Reitoria de Pesquisa. <http://dx.doi.org/10.17851/1983-3652.11.3.268-280>.

MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes Davi; SILVA, Elissa Schpallir. Segunda tela e a reconfiguração das práticas comunicacionais no processo de fruição de televisão. **Revista Famecos**, [S.L.], v. 22, n. 1, p. 145, 27 maio 2015. EDIPUCRS. <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2015.1.19107>.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. Tradução de Andrea Limberto. **Revista Matrizes**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.

MORLEY, David; BRUNSDON, Charlotte. Everyday Television: "nationwide". 1978. In: MORLEY, David; BRUNSDON, Charlotte. **The Nationwide Television Studies**. London; New York: Routledge, 1999. p. 19-115.

PARENT IN SCIENCE. In. Produtividade acadêmica durante a pandemia: efeitos de gênero, raça e parentalidade. [S.I.], 2020. 13 slides, color. Disponível em: <https://bit.ly/2ApPHI0>. Acesso em: 21 dez 2021.

PATERSON, Scott. **Doctor Who: gendered relationships in the david tennant era**. 2017. 54 f. BA (Hons) - Curso de Film & Media And Journalism Studies, University Of Stirling, Stirling, 2017.

PELUSI, Alessandra J. **Doctor Who and the Creation of a Non-Gendered Hero Archetype**. 85 f. (Thesis and Dissertation) - Master of Science (MS), Illinois State University, Normal, 2014.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. Tradução Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

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.

RAMOS, Esther Marín. Abrazar nuestra conflictividad: la lección del feminismo mainstream. **Paradigma: Revista Universitaria de Cultura**, n. 22, fev. 2019. p. 42-47.

RAMOS, Victor Adriano. **A Representação feminina em narrativas seriadas: análise da 9.ª temporada de Doctor Who**. 2016. 61 f. Trabalho de conclusão de curso (monografia) (Bacharelado em Comunicação Social Habilitação Audiovisual) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2016.

RASTELLY, Rosana Meire Rastelli. **“É com a Amy desta vez, a escolha é dela”**: uma análise do discurso feminino no episódio “*amy’s choice*”, da série *Doctor Who*. 66 f. (Monografia) - Curso de Curso de Bacharelado em Língua Estrangeira Moderna, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

REDDIT. **Most underappreciated companion IMO**: Bill Potts appreciation thread go!. 23

fev. 2019. 1 Figura. Bill Potts. Disponível em: [https://www.reddit.com/r/doctorwho/comments/atynz0/most\\_underappreciated\\_companion\\_image\\_bill\\_potts/](https://www.reddit.com/r/doctorwho/comments/atynz0/most_underappreciated_companion_image_bill_potts/). Acesso em: 29 maio 2021.

ROWSON, Emily V. **Impossible girls and tin**: constructions of the gendered body in Doctor Who. 334 f. (PhD - Doctoral thesis), Philosophy, Northumbria University, Newcastle, 2017.

SCHIEBINGER, Londa. **O feminismo mudou a ciência?**. São Paulo: EDUSC, 2001.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia** (São Paulo, Online), n. 27, p. 241-252, jun. 2014.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Monstros, ciborgues e clones**: os fantasmas da Pedagogia Crítica, In: COHEN, Jeffrey Jerome et al. Pedagogia dos Monstros. Trad. e Org. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 11-22.

SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ. **Doctor Who – The Time Of The Doctor – Cybermen**. 2013. 1 Figura. Disponível em: <https://songedunenuitdete.com/2013/12/11/doctor-who-the-time-of-the-doctor-le-trailer/doctor-who-the-time-of-the-doctor-cybermen/>. Acesso em: 22 jan. 2022.

SOUZA, Jaqueline M. **Procedimentais X Serializadas**: as diferenças entre os dois formatos dramáticos em séries. 2017. (Não paginada). Disponível em: <https://www.tertulianarrativa.com/serializadas>. Acesso em: 28 mar. 2021.

SOUZA, M. T.; SILVA, M. D; CARVALHO, R. Revisão Integrativa: o que é e como fazer? *Einstein*, São Paulo, v. 8, n. 1, 2010. p.102-106.

TOSI, Lucia. Mulher e Ciência: A revolução científica, a caça às bruxas e a ciência moderna. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 10, 1998. p. 369-397.

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

VIEIRA, Eloy Santos. **O lugar do fandom no processo produtivo das indústrias culturais no contexto da cultura da convergência**: os casos de 'Doctor Who Brasil' e 'Universo who'. 144 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2015.

WATTS, Sophia. How Has the Portrayal of Women on the Television Series Doctor Who Evolved from 1963 to 2019? **Scientia et Humanitas: A Journal of Student Research**. [S.I], 2020, p. 28-41.

WIKI DOCTOR WHO. **Chave de Fenda Sônica**. 2016. 1 Figura. Comunidade fandom TV. Disponível em: [https://doctorwho.fandom.com/pt/wiki/Chave\\_de\\_Fenda\\_Sônica](https://doctorwho.fandom.com/pt/wiki/Chave_de_Fenda_Sônica). Acesso em: 29 maio 2021.

WIKI DOCTOR WHO. **Papel psíquico**. [s.d]. 1 Figura. Comunidade fandom TV. Disponível em: [https://doctorwho.fandom.com/es/wiki/Papel\\_psíquico](https://doctorwho.fandom.com/es/wiki/Papel_psíquico). Acesso em: 29 maio 2021.

WOMEN'S MEDIA CENTER. **WMC Investigation 2021**: gender and non-acting oscar

nominations. 2021.

YODOVICH, Neta. "Finally, we get to play the doctor": feminist female fans' reactions to the first female Doctor Who. **Taylor & Francis Group**. Londres, p. 01-17. ago. 2020.

ZANELLO, V. T. Xingamentos masculinos: a falência da virilidade e da produtividade. **Caderno Espaço Feminino**. n. 23, v, 1-2, 2010. p. 265-280.

## **FILMOGRAFIA**

DOCTOR WHO. Episódio "The Parting of the Ways". Criação: Russell T. Davies. Roteiro: Russel T. Davies. 2005. Streaming GloboPlay, son., color. legendado. port.

DOCTOR WHO. Episódio "Dark Water". Criação: Steven Moffat. Roteiro: Steven Moffat. 2014. Streaming GloboPlay, son., color. legendado. port.

DOCTOR WHO. Episódio "Death in Heaven". Criação: Steven Moffat. Roteiro: Steven Moffat. 2014. Streaming GloboPlay, son., color. legendado. port.

DOCTOR WHO. Episódio "Hell Bent". Criação: Steven Moffat. Roteiro: Steven Moffat. 2015. Streaming GloboPlay, son., color. legendado. port.

DOCTOR WHO. Episódio "The Doctor Fall's". Criação: Steven Moffat. Roteiro: Steven Moffat. 2017. Streaming GloboPlay, son., color. legendado. port.

DOCTOR WHO. Episódio "The Witchfinders". Criação: Chris Chibnall. Roteiro: Joy Wilkinson. Direção: Sallie Aprahamian. Produção: Nikki Wilson. 2018. Streaming GloboPlay, son., color. legendado. port.