

Uma identidade transmídia: a difícil missão da Agente Carter como paratexto audiovisual baseado em uma personagem dos quadrinhos^[*]

A transmedia identity: Agent Carter's challenging role as an audiovisual paratext based on a comic book character

Roberto Tietzman^[**] - rtietz@pucrs.br

André Pase^[**] - afpase@pucrs.br

Janaína Gamba^[**] - janaina.dos@terra.com.br

RESUMO

O artigo analisa a personagem Peggy Carter como um exemplo de construção identitária transmídia no contexto do Universo Cinematográfico da Marvel (UCM), investigando seu percurso desde os quadrinhos das décadas de 1960 até sua recriação em narrativas audiovisuais. A partir de Genette (1997), Field (2001) e Tomachevski (1976), foi explorada a função paratextual da personagem, especialmente no que tange à sua evolução de coadjuvante romântica para agente protagonista. O texto propõe uma divisão da trajetória da personagem em cinco etapas e foca, particularmente, na comparação entre sua origem nos quadrinhos e seu reposicionamento no UCM. São analisados os motivos associados e motivos livres que definem sua caracterização. Embora desprovida de superpoderes, Peggy Carter torna-se um elo narrativo relevante no UCM e um exemplo de como representações femininas vêm sendo reconfiguradas para atender a demandas contemporâneas por protagonismos mais complexos e diversificados.

Palavras-chave: Marvel Studios; Agente Carter; transmídia.

ABSTRACT

The article analyzes the character Peggy Carter as an example of transmedia identity construction within the context of the Marvel Cinematic Universe (MCU), tracing her trajectory from comic books of the 1960s to her recreation in audiovisual narratives. Drawing on Genette (1997), Field (2001), and Tomachevski (1976), the paratextual function of the character was explored, particularly in her evolution from romantic supporting role to leading agent. The text proposes a five-stage division of the character's trajectory, with a specific focus on comparing her comic book origins to her repositioning in the MCU. The analysis addresses both associated motives and free motives that define her. Despite lacking superpowers, Peggy Carter becomes a significant narrative link within the MCU and exemplifies how female representations have been reconfigured to meet contemporary demands for more complex and diverse forms of protagonism.

Keywords: Marvel Studios; Agent Carter; transmedia.

^[*] Este trabalho tem sua origem em uma comunicação apresentada no evento das 5ª jornadas de HQ da USP em 2018 sem publicação nos anais do congresso, tendo sido revisitado e expandido aqui.

^[**] Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Av. Ipiranga, 6681 – Partenon – Porto Alegre (RS). CEP: 90619-900.

Introdução

Os quadrinhos Marvel vêm sendo transpostos para as mídias audiovisuais desde a década de 1960. No momento de maior êxito recente, o Universo Cinematográfico Marvel (UCM) adaptou, ao longo de aproximadamente uma década — entre *Homem de Ferro* (2008) e *Vingadores: Ultimato* (2019) —, um extenso repertório de histórias, personagens e enredos dos quadrinhos para o cinema, alcançando expressiva projeção nas bilheterias globais. Nesse período, destacaram-se como protagonistas super-heróis masculinos amplamente conhecidos, como Capitão América, Thor, Hulk, e o já citado *Homem de Ferro*.

A estrutura narrativa, tanto nos quadrinhos quanto na série de longas-metragens, demanda a presença de um conjunto de coadjuvantes, frequentemente desprovidos de superpoderes. A função narrativa destes personagens, segundo Genette (1997) e Gray (2010), consiste em agir como paratextos dedicados a colocar alguém próximo ao leitor dentro da história, dar vivacidade ao pano de fundo das narrativas — conferindo densidade ao ambiente diegético — ou mesmo atuar como elementos de suporte ao desenvolvimento dos protagonistas, assumindo papéis como interesses românticos, antagonistas secundários, entre outros, como colocam Flanagan *et al.* (2016).

Este artigo concentra-se em uma dessas personagens, que combina relevância narrativa com ausência de superpoderes: Margaret “Peggy” Carter, a Agente Carter. Surgida anônima nos quadrinhos como interesse romântico do Capitão América, ganhou espaço nos filmes, protagonizou um curta metragem bônus na edição de vídeo doméstico das produções e foi a personagem-título de uma série de televisão cancelada após duas temporadas, mesmo com reconhecimento da crítica e diversos abaixo-assinados online (Change.org, 2016) solicitando sua continuidade. Mais recentemente, vem sendo revisitada em conteúdos canônicos que propõem desenvolvimentos narrativos alternativos para personagens do UCM. A personagem é definida como:

Quem foi que disse que é preciso ter superpoderes para ser incrível? Afinal, Peggy Carter é hábil em usar armas de fogo e brancas, e sabe bem lutar desarmada. Se isso não for sinônimo de incrível, o que mais seria? Carter é soldado, detetive, espião, cientista, servidora pública – e ainda é fluente em vários idiomas. Ela se destaca tanto que chegou até mesmo a atuar junto dos Vingadores. Definitivamente, Peggy merece um posto de destaque entre os personagens marcantes da Marvel! (Disney, 2024).

Apesar de tantos elogios, questionamos neste texto de que maneira essa personagem percorreu um trajeto marcado por sucessivas reformulações identitárias até alcançar o protagonismo em um contexto transmídia contemporâneo. Para responder a essa pergunta, estruturamos o artigo da seguinte maneira: a) apresentamos um referencial teórico baseado na temática de Tomachevski (1976) e outros, que nos ajudarão a identificar os pontos principais das narrativas; b) situamos as etapas da existência de Carter como personagem, c) fazemos uma revisão pontual das principais características da personagem ao longo de suas aparições mais relevantes, considerando o renovado interesse em torno dela a partir dos filmes do Universo Marvel, e discutimos sua recorrente instabilidade identitária.

Diante de uma criação presente ao longo de diferentes décadas e mídias, concentramos nossa atenção neste artigo em dois momentos da sua grande narrativa. O primeiro é a origem, seguida da incorporação ao conjunto dos filmes. Isto facilita a compreensão da forma como uma ideia desenvolvida para uma mídia é transportada para outra, com outra função e valores.

Temáticas, paratextos e dimensões de personagens

Uma personagem não existe por completo fora da história em que está inserida. No entanto, cabe questionar em que medida a personagem impulsiona e influencia o desenvolvimento da narrativa, bem como o quanto é, por sua vez, moldada pelos rumos que essa narrativa assume. Para explorar essas relações, recorreremos a Genette (1997), Field (2001) e Tomachevski (1976) que possibilitam o debate desses aspectos, com o objetivo de, posteriormente, compreender as etapas e transformações pelas quais a personagem Peggy Carter passa ao longo de sua trajetória ficcional.

Optamos por este olhar em virtude deste grupo de autores preceder o debate transmidiático em si, iniciado sobretudo por Kinder (1991) e propagado com maior intensidade a partir de Jenkins (2005). Cabe destacar o trabalho de Scolari, Bertetti e Freeman (2014), importante para sinalizar como a prática de utilizar diversos suportes midiáticos em paralelo para desenvolver um mesmo universo narrativo era realizada décadas antes, porém sem esta denominação. Um caso que ilustra isso é a sinergia entre as produções voltadas para o Super-Homem nas décadas de 1930 e 1940, conectando revistas em quadrinhos mensais, tiras de jornais, dramas para rádio e episódios de série para exibição nos cinemas (p. 39). Assim, os autores definem a técnica de desenvolver narrativas em

diversos meios com uma fórmula, “expansão narrativa + expansão midiática = storytelling transmídia” (p. 4).

Assim, a partir de Genette (1997), situamos Carter como uma espécie de paratexto das obras que existe como coadjuvante recorrente, encontrando grandes dificuldades em se tornar o *texto*, ou seja, a protagonista das narrativas em que se encontra. O autor coloca que os paratextos são “dispositivos liminares”, existentes no limiar entre o texto e o leitor, capazes de influenciar significativamente o processo interpretativo. Embora Genette tivesse a literatura em mente ao explorar este conceito, entendemos que pode ser estendido para quadrinhos e suas adaptações.

Genette (1997) caracteriza o paratexto como uma zona intermediária que oferece ao leitor a escolha de entrar no texto ou voltar atrás. Carter é apresentada como interesse romântico do nada ambíguo protagonista, um super-soldado praticamente invulnerável e engajado, tanto física quanto moralmente, na derrota dos nazistas. O fato de não ser uma super-heróina, portanto estar sujeita aos riscos físicos de uma guerra, sublinha a fragilidade que o corpo do Capitão América não mais tem, ainda que sofra com perdas e ausências que seus poderes não são capazes de resolver. Tramas de amor encontrado e perdido são algumas das mais antigas e recorrentes da humanidade, e entendemos a personagem de Carter como um paratexto que torna o texto – as aventuras do protagonista – mais próximo da experiência cotidiana.

Genette (1997) distingue ainda duas categorias de paratexto: o peritexto e o epitexto. O peritexto se situa dentro dos limites físicos da própria obra, como títulos e subtítulos ou a identificação dos autores. Tradicionalmente, histórias da Marvel identificam roteiristas e artistas, além dos personagens principais das páginas a seguir, em um exemplo direto de peritextos.

Embora a presença de epitextos – elementos paratextuais que existem fora da obra em si – não fosse tão explorada nos quadrinhos em que a personagem foi originalmente concebida, na década de 1960, eles se tornam elementos centrais na divulgação do UCM. Sobreposta à estrutura narrativa adaptada dos enredos originais, a dimensão epitextual ganha relevo com a incorporação de astros e estrelas do cinema, em especial da atriz Hayley Atwell, cuja interpretação de Peggy Carter consolidou-se como seu papel mais reconhecido até o momento. A presença da atriz em ações promocionais, chamadas televisivas, trailers, redes sociais e demais produtos de divulgação associados à franquia desempenham um papel importante na mediação com o público, funcionando como convite e direcionamento para o consumo do texto principal.

Field (2001) propõe que a construção do personagem

deve considerar duas dimensões fluidas entre si: a vida interior e a vida exterior. A vida interior refere-se à trajetória pregressa do personagem, desde seu nascimento até o início da ação narrativa, sendo o processo que efetivamente o conforma. A vida exterior, por sua vez, abrange os eventos que se desenrolam ao longo da narrativa, representando o modo como o personagem é progressivamente revelado ao público. Estas dimensões opostas são um esquema simples e análogo ao que é a experiência no cotidiano, em que cada indivíduo é dotado de subjetividade e uma exterioridade que inclui sua performance social, mediada por barreiras porosas.

Tomachevski (1976) situa que o tema de uma narrativa idealmente apresenta certa unidade, sendo composto pela articulação de pequenos elementos temáticos organizados em uma ordem específica, que nomina como os *motivos*. Estes correspondem a unidades mínimas da narrativa, representando resumos condensados de características ou eventos da história. Exemplos indicados pelo autor incluem expressões como “a noite caiu”, “o herói morreu” ou “uma carta chegou”, e podem ser estendidos à aparência de personagens e demais eventos. Um motivo é, portanto, tudo o que informa ao leitor / espectador algo de novo.

Os motivos podem ser classificados em dois grupos: *motivos associados*, que não podem ser removidos sem prejuízo à compreensão e à causalidade da narrativa, e *motivos livres*, que não comprometem a coerência geral da obra se forem suprimidos. Ainda segundo Tomachevski (1976), a temática de uma narrativa pode ser compreendida como a ideia central que organiza os elementos significativos da obra. Essa temática deve ser capaz de estimular a atenção e o interesse do leitor, articulando-se com a dimensão emocional do texto, especialmente quando provoca reações positivas ou negativas. A temática, nesse sentido, estrutura e orienta a carga emocional transmitida tanto pelas personagens quanto pelo autor, constituindo-se por um conjunto de elementos temáticos interligados e dispostos de forma coerente.

Embora o autor russo tenha desenvolvido suas reflexões a partir da análise de obras literárias, é possível transpor seus conceitos para o contexto desta investigação. Nesse universo expandido e transmídia, como colocam Kinder (1991) e Jenkins (2005), narrativas em diferentes formatos — como filmes, quadrinhos, séries de televisão e jogos — articulam-se em torno de uma *ur*-temática central, cuja recorrência e variações asseguram a coerência do conjunto. Diversos pontos de conexão entre essas narrativas contribuem para sustentar a unidade das ações.

Além disso, é possível afirmar que a estrutura narrativa transmídia também contribui para o reforço dos *motivos associados*, assegurando a identificação e o reconhecimento

de cada personagem ao longo das diferentes mídias. Já os *motivos livres* tendem a ser descartados ou reposicionados em função da consolidação de uma ideia de cânone. Esse processo de ajuste é frequentemente operado por meio de estratégias conhecidas como *retcon* (abreviação de *retroactive continuity*), que consistem em modificações posteriores na continuidade narrativa para harmonizar elementos dissonantes ou redefinir eventos previamente estabelecidos. Uma vez consolidados no cânone, os *motivos associados* de um personagem — como sua aparência, principais feitos, ferramentas e momentos-chave de sua trajetória — tornam-se passíveis de replicação e reinterpretação em diversos produtos derivados que operam como epitextos da narrativa. Esses elementos são frequentemente retomados em uma ampla gama de mídias e objetos culturais, que vão desde adereços para festas infantis, promoções em lancherias, *action figures* e representações interativas em jogos digitais.

Ao observarmos a trajetória de aproximadamente 60 anos da personagem ficcional Carter, é possível identificar diversas transformações nas categorias propostas pelos autores. Tais mudanças ocorrem tanto em sua vida interna quanto externa, bem como nos motivos — associados e livres — que a constituem e os conflitos e narrativas em que está inserida.

Quem é essa mulher? As cinco etapas de Carter como personagem

Propomos compreender a trajetória da personagem Peggy Carter a partir de cinco etapas distintas, que desenvolvemos a seguir e são sintetizadas no Quadro 1.

A primeira corresponde à sua origem nos quadrinhos, entre as décadas de 1960 e 2000, momento marcado por instabilidade representacional e pela recorrente função secundária atribuída à personagem, geralmente vinculada ao passado de Steve Rogers, o Capitão América.

A segunda etapa tem início com seu renascimento no UCM a partir do filme *Capitão América: O Primeiro Vingador* (2011), estendendo-se até a conclusão da série *Agent Carter* (2015–2016). Nesse intervalo, a personagem ganha protagonismo e a interpretação da atriz Hayley Atwell, adquirindo maior densidade dramática, ainda que continue subordinada às trajetórias dos protagonistas masculinos. A terceira etapa caracteriza-se pela consolidação simbólica da personagem, especialmente por meio de aparições em *flashbacks* e referências históricas, culminando em sua morte narrativa em *Capitão América: Guerra Civil* (2016) e tem uma breve aparição em *Vingadores: Ultimato* (2019).

A quarta etapa tem início com a introdução de aspectos de multiverso no UCM, quando Carter retorna em versões alternativas, como a Capitã Carter na série animada *What If...?* (2021) e no filme *Doutor Estranho no Multiverso da Loucura* (2022), quando também passa a integrar outras mídias, como jogos e produções animadas, nas quais a atriz continua a representar a personagem. Trata-se de uma fase marcada pela expansão de seu papel, ainda que desvinculada da consequência das narrativas lineares. A quinta fase é o retorno aos quadrinhos, seja como protagonista de uma série, *Capitã Carter* (2022), ou através do seu retorno como a personagem Ninfa (Dryad) ao cânone principal dos quadrinhos. Neste artigo, restringimos a discussão aos contrastes entre a primeira etapa e a segunda, ou seja, entre os principais contrastes entre as páginas e as telas. Justificamos esta escolha por avaliarmos

Etapa	Período
1 – Origem	1960 - 2010
2 – Renascimento	2011 - 2016
3 – Conexão	2016 - 2019
4 – Expansão	2021
5 – Retorno	2022 - em andamento

Quadro 1. Etapas da Personagem.

Table 1. Stages of the Character.

Fonte: autores.

que aí estão os principais contrastes nos motivos associados que dão à personagem uma temática consistente.

Ao abordarmos a primeira etapa da trajetória da personagem, torna-se necessário um esclarecimento. A consulta às edições de revistas e quadrinhos baseou-se, em grande parte, em materiais disponibilizados por meio de práticas vinculadas ao compartilhamento em redes geridas por fãs, as quais têm desempenhado um papel relevante na catalogação, preservação e circulação contínua desses conteúdos. Isso vai de encontro ao que Gilder (2001) e Castells (2008) colocam: a digitalização dos processos e a difusão da internet ampliaram o acesso às obras e favoreceram o surgimento de circuitos alternativos de circulação que não encontravam contraparte em atividades comerciais.

Embora essas práticas possam ser interpretadas como formas de pirataria — e assim potencialmente classificadas do ponto de vista legal — elas operam como ações que contribuem para a disseminação das propriedades intelectuais não necessariamente com o objetivo de suprimir a remuneração dos artistas envolvidos, mas como veículo alternativo à sua circulação quando a distribuição comercial não está disponível. Além disso, como argumenta Jenkins (2008), o compartilhamento e a distribuição de conteúdo não são práticas recentes do público. Segundo o autor, a web tornou visíveis os acordos tácitos que, ao longo do século XX, permitiram a convivência entre a cultura participativa e a cultura comercial. Lessig (2005) corrobora essa perspectiva ao afirmar que, se definirmos pirataria como o uso de propriedade intelectual sem permissão, então a própria história da indústria do entretenimento seria marcada por práticas dessa natureza.

A primeira fase da personagem é marcada por uma presença como coadjuvante sem grandes conexões canônicas, inclusive com a inserção de uma amnésia para facilitar o seu encaixe narrativo. Criada pelo roteirista Stan Lee e pelo artista Jack Kirby, a personagem que seria nominada como Peggy Carter apareceu pela primeira vez, ainda sem nome e com traços parcialmente obscurecidos, na revista *Tales of Suspense* #75, publicada em março de 1966, em um encontro casual na rua com Rogers. O amor interrompido, uma temática clássica do drama romântico, é sancionado como motivo associado e desenvolvido em *flashbacks* ambientados na Segunda Guerra Mundial em *Tales of Suspense* #77 (publicada em maio de 1966). A argumentação de que a manutenção desses materiais online

se trata de uma operação regida exclusivamente pelo interesse de fãs perde força ao observarmos a grande presença de anúncios e detalhes das capturas de tela amplamente disponíveis em inglês. Nelas, podemos constatar que a arte está restaurada digitalmente, desprovida da textura do papel original e com cores bem definidas, fruto de uma colorização digital. Essa refeitura dos quadrinhos originais não tem origem declarada nos inúmeros lugares onde está disponível, mas foi possivelmente realizada pela própria Marvel e disponibilizada mediante assinatura em seu serviço de assinatura *Marvel Unlimited*, sendo posteriormente replicada em sites não autorizados.

Escolhemos reproduzir neste artigo a primeira publicação no Brasil desta história, catalogada com o esforço coletivo de fãs (Guia dos Quadrinhos, 2025) e digitalizada e publicada por entusiastas¹ da editora Ebal de Adolfo Aizen (Guia Ebal, s.d.). Destaque infanto-juvenil da editora, a revista *Capitão Z* iniciou sua publicação em 1951 e tinha a proposta de publicar compilações de histórias sem personagens regulares, acompanhando as novidades e gostos de cada momento. Fora de catálogo desde 1961, a publicação voltou às bancas com super-heróis, parte do primeiro movimento organizado para publicar quadrinhos da Marvel no Brasil, acompanhado das séries de desenhos animados e uma promoção de vendas da empresa de petróleo Shell. A história foi publicada menos de dois anos depois de seu lançamento nos EUA, na revista *Capitão Z* nº 7, com o título de “Se um refém deve morrer”, em fevereiro de 1968.

A Figura 1 mostra, à esquerda, a capa colorida da edição brasileira, com Homem de Ferro e Namor, o Príncipe Submarino. Ao centro, a primeira página da história (p. 41 da edição) – publicada em preto e branco no Brasil – estabelece o dispositivo narrativo que será utilizado para evocar as lembranças do Capitão América: Steve Rogers está vendo um documentário na TV sobre seus feitos na Segunda Guerra Mundial, o que o faz evocar as lembranças de uma garota por quem havia se apaixonado duas décadas antes. O encontro romântico é destacado em uma chamada gráfica que opera como um peritexto e apela para o mistério amoroso.

Na página seguinte, em um fragmento da p. 42 ilustrado na Figura 2, vemos um Steve Rogers reflexivo e pesaroso, segurando um retrato de Carter nas mãos e lamentando sua perda. Ela é uma paixão sem nome e

1 – A página identifica como seu autor “Oscardiaco” e os autores da digitalização como “Joserisse, Flavio, João Batista e Castelli” (Guia Ebal, s.d.). Não há um ano de publicação, mas uma observação nos metadados das imagens das páginas da edição citada indica 21 de março de 2006 como o dia de criação do arquivo.



Figura 1. Capa, página nº 41 com a abertura da história e destaque sobre o romance.
Figure 1. Cover, page 41 with the story's opening and emphasis on the romantic subplot.

Fonte: (Guia Ebal, s.d.).

Source: (Guia Ebal, s.d.)

seu rosto, que carrega os traços do estilo de Jack Kirby (Evanier, 2008) – as destacadas maçãs do rosto, os olhos ovalados e estreitos – com um sorriso gentil. Não fica claro como ele tem um retrato tão detalhado e belo de uma agente secreta infiltrada na resistência francesa. Ele lamenta ter perdido o contato com ela, apesar de ser um dia de vitória na batalha. Em meio a uma noite tempestuosa que reforça visualmente a hipérbole, pede para ter uma segunda chance de encontrá-la.

Uma diferença significativa entre as edições americana e brasileira é a menção a Bucky Barnes, herói-assistente ao Capitão América. Em ambas as línguas, Rogers lamenta a perda da garota, identificada como a *primeira perda trágica* de sua vida. Em inglês ele também evoca a morte de Bucky, identificado como o *maior parceiro de batalhas que qualquer homem jamais teve*, enquanto, em português, esta é omitida. Não é oferecida uma justificativa para esta retirada, mas especulamos que é motivada por uma simplificação narrativa da tradução.

Justapor cenas de ação e aventura (como prometidas na primeira página) a momentos sentimentais foi uma das fórmulas que Stan Lee, especialmente, trouxe aos quadrinhos da Marvel. Essa estratégia narrativa visava tanto humanizar os personagens quanto estabelecer tramas paralelas que aproximam o fantasioso do cotidiano, abrindo espaço para a introdução de personagens secundários que operam como paratextos e colaboram com o desenvolvimento de enredos interligados.

Um amor perdido cria a oportunidade de narrar

histórias do passado do personagem, aprofundando o conhecimento sobre sua identidade além da aventura e sustentando o interesse dos leitores. A introdução da personagem de Carter, subordinada à narrativa central, exemplifica a função do coadjuvante como definida por McKee (1997) ao tratar de narrativas:

Em essência, o protagonista cria o resto do elenco. Todos os outros personagens estão em uma história antes de tudo por causa do relacionamento que estabelecem com o protagonista e da maneira como cada um ajuda a delinear as dimensões da natureza complexa do protagonista. (p. 379)

No fragmento da página nº 45 mostrado na Figura 3, em seu primeiro quadro, a personagem feminina permanece não nominada, ainda que corresponda a um padrão de beleza recorrente nos EUA do período, por ter cabelos e olhos claros, estando maquiada e penteada em meio ao conflito. Ela declara seus sentimentos, afirmando que, mesmo sem ter visto o rosto do herói, está certa de que não poderia haver outro homem para ela.

Os motivos associados provocados pelo amor interrompido pela guerra são amplamente conhecidos de infinitos folhetins e operam como uma pausa entre as cenas de ação e batalha. Esta é, enfim, uma história de quadrinhos de super-heróis e, assim, não causa estranhamento que Carter só conheça o Capitão América em seu uniforme. Qualquer traço de realismo dá lugar ao amor perdido que pontua a



Figura 2. Quadrinhos selecionados da página 42 com as reminiscências de Rogers.

Figure 2. Selected panels from page 42 featuring Rogers' reminiscences.

Fonte: (Guia Ebal, s.d.).

Source: (Guia Ebal, s.d.)

aventura, e abre os caminhos para que esta personagem seja mantida coadjuvante por décadas. Ela viria a ser nominada como Peggy Carter apenas em *Captain America* #162, de março de 1973. Nos anos seguintes, ao longo de diversas edições, Carter passou a ser nomeada explicitamente, e uma história pregressa foi gradualmente construída para a personagem, que acabou sendo esquecida depois.

Neste momento inicial de sua trajetória, é impossível determinar com precisão quais seriam os *motivos associados* e *motivos livres* da personagem Carter. A escassa quantidade de aparições, aliada à natureza episódica e superficial das narrativas de super-heróis nos quadrinhos da época, reforçava sua posição como mero interesse romântico do protagonista. Os enredos eram marcados por



Figura 3. Quadrinhos seleccionados da página 45 com as promessas de amor.

Figure 3. Selected panels from page 45 featuring vows of love.

Fonte: (Guia Ebal, s.d.).

Source: (Guia Ebal, s.d.)

uma alternância entre aventuras centradas em ameaças externas — como o Capitão América enfrentando um novo vilão todo mês — e momentos de introspecção emocional, nos quais o herói sofria por amor, ainda que com o desenvolvimento limitado de sua subjetividade.

No caso de Carter, o que se conhece neste estágio diz respeito, majoritariamente, ao seu mundo exterior: sua aparência, beleza, habilidades físicas e competência em combate. Seu mundo interior permanece pouco explorado, com escassos elementos biográficos disponíveis. Sabe-se, de forma superficial, que ela compartilha uma base cultural e linguística com o Capitão América, mas pouco mais é revelado sobre sua trajetória pessoal ou subjetividade.

O que parece diferenciar a personagem, já nesse primeiro momento, e que pode ser compreendido como um *proto*-motivo associado, é sua posição como praticamente a única mulher em combate no contexto da resistência francesa, desempenhando um papel marcado por liderança e coragem diante das adversidades. De maneira curiosa — e, em certa medida, reverente —, estes traços estão presentes na descrição atual que a Disney faz da personagem, citada no início do artigo, e que foram reto-

mados e consolidados em sua reinterpretação no UCM, configurando-se como elementos persistentes em sua construção enquanto figura feminina ativa e central, agora em uma versão contemporânea da personagem.

Entre os dois momentos analisados, observa-se uma considerável transformação dos *motivos livres* associados à personagem. Embora se mantenha a estrutura básica de seu vínculo como interesse romântico do Capitão América, há variações significativas em sua caracterização. A personagem oscila entre diferentes nacionalidades — americana em algumas versões, britânica em outras —, entre tonalidades de cabelo (loura ou morena), bem como entre contextos temporais, sendo ora situada durante a Segunda Guerra Mundial, ora em tempos mais contemporâneos.

A segunda etapa da personagem se inicia com sua reapresentação ao público na trama de Capitão América: O Primeiro Vingador (2011). Interpretada por Hayley Atwell, atua em uma espécie de versão inicial das estruturas de grupos que marcam a versão cinematográfica dos heróis. Carter era, aparentemente, uma assistente do cientista Dr. Abraham Erskine (Stanley Tucci), mas revela ser uma agente integrante de uma iniciativa maior e secreta até mesmo para

o time do “Projeto Super Soldado”, organizada pelo cientista e industrial milionário Howard Stark (Dominic Cooper), futuramente pai de Tony Stark, o Homem de Ferro. Embora adote diversas caracterizações ao longo dos episódios e filmes, a personagem segue em linhas gerais uma aparência e figurino compatível com o de uma estrela de cinema da década de 1940, como mostrado na figura 4.

Uma das ações da trama envolve a libertação de um grupo de prisioneiros, composto por soldados de diferentes origens. Um deles é Gabe Jones (Derek Luke), personagem que nos quadrinhos acaba por trabalhar e namorar Peggy Carter, porém aqui apenas compõe o pelotão. A presença deste *motivo livre*, o nome de um ex-namorado de Carter nos quadrinhos da década de 1970, destaca a atenção dos realizadores ao repertório de propriedades intelectuais da Marvel.

A narrativa de Carter será importante para reforçar a transformação do herói principal do filme. No começo da trama ela observa em Steve Rogers a determinação em lutar contra os nazistas, mesmo sem ter o biotipo necessário para isso. Ela é uma das poucas pessoas que

percebe como o cadete possui qualidades morais para ser o principal soldado. Mesmo com o desenvolvimento de uma paixão, acaba por encontrar o seu amor olhando para outra pessoa e não perdoa isso no momento. Destacamos que esta reordenação de motivos associados como coragem e virtude moral, introduzida nos quadrinhos, dá a Carter um protagonismo maior.

Isto é importante narrativamente por dois motivos. O primeiro está vinculado com o roteiro em si, pois irá criar uma tensão amorosa que chega ao clímax no final e cria entre os dois um laço que não é efetivado neste filme e passa a ser trabalhado em vários outros momentos. Há uma promessa de uma “última dança” entre o casal, vivida como pesadelo em Vingadores: A Era de Ultron (2015) e deixada de lado propositalmente para ser resgatada adiante. Mais uma vez, o motivo associado da separação ao final da guerra é retomado e desdobrado ao longo das obras.

O segundo é o desenvolvimento de uma personagem que prova ser importante por seus atributos de inteligência, além de não tolerar um deslize moral do herói. É uma espécie de lastro moral da personagem, como se seu poder surgisse

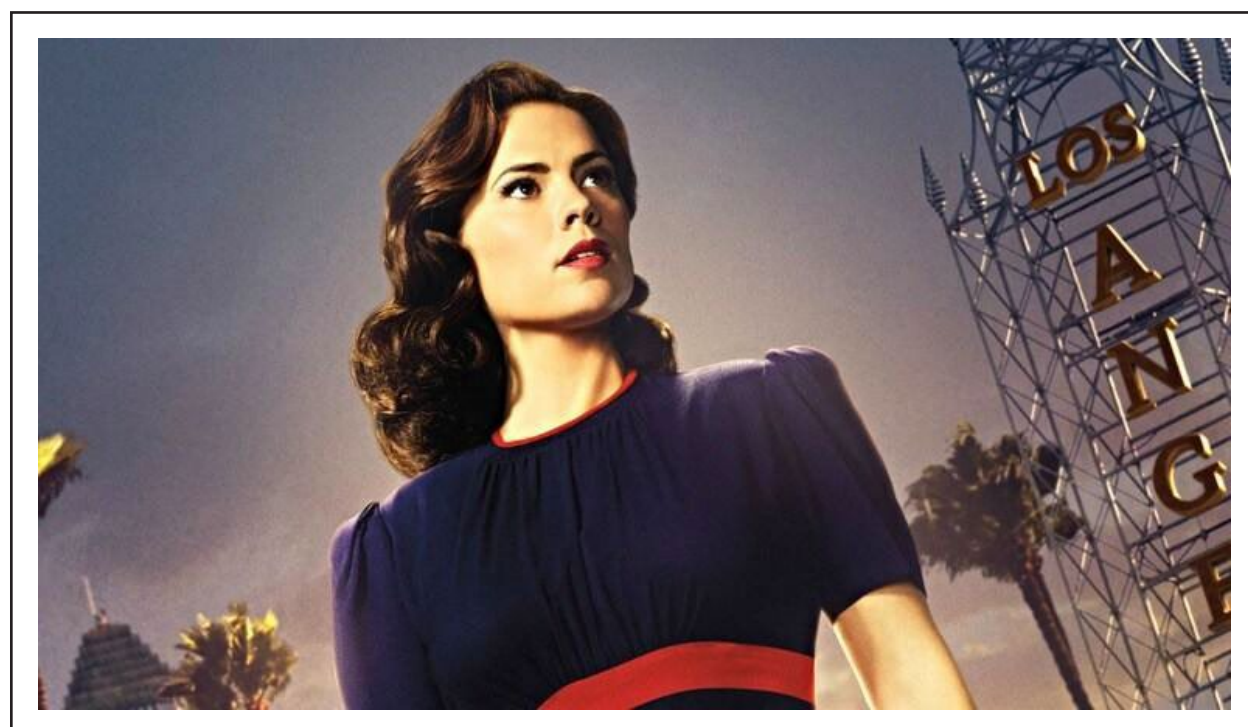


Figura 4. Imagem de divulgação da segunda temporada da série Agente Carter.
Figure 4. Publicity image from the second season of the show Agent Carter.

Fonte: Disney.com.br (2023).

Source: Disney.com.br (2023)

a partir da bravura, uma qualidade humana. Isto veio a ser retomado nas duas temporadas da série *Agente Carter*, exibidas em 2015 e 2016, que expandiu a narrativa. A série transformou a coadjuvante apaixonada em uma agente que tinha de lidar com, inclusive, versões em radionovela de seu amor perdido, desenvolvendo a trama ao mostrar como a organização secreta S.H.I.E.L.D., responsável por reunir heróis que salvariam a Terra no futuro, fora fundada no pós-guerra. Enquanto a primeira temporada estava mais focada em Nova York, no segundo ano a ação foi levada para Los Angeles. Na segunda temporada, a sombra do romance interrompido é deixada de lado, mostrando o desenvolvimento de uma relação com o também Agente Daniel Sousa (Enver Gjokaj) e com o cientista Jason Wilkes (Reggie Austin). A independência do motivo associado que deu origem à personagem abriu as portas para novas histórias com ela serem criadas, mas não encontrou respaldo na audiência para sustentar mais temporadas.

Destacamos dois momentos da série. No final da primeira temporada (s01e08, “Despedida”, 2015) da série está um dos momentos mais marcantes do discurso feminista do UCM. Durante os episódios, o talento de Peggy nunca é valorizado, mesmo quando ela é a responsável por solucionar mistérios e enfrentar contraventores. Em uma das últimas cenas, Daniel Sousa sugere que ela vá falar para o misógino chefe da equipe sobre como a sua ação foi importante. Ela dá de ombros e explica o porquê disso, “Não preciso de medalhas. Nem da aprovação do Thompson ou do presidente. Conheço o meu valor, não ligo para a opinião de outros.”² (Carter, 2015). É um momento de empoderamento que propõe ao público feminino uma conexão a partir da valorização da sua inteligência e honestidade, não de um treinamento militar como o da Viúva Negra. É como se a personagem mostrasse que a virtude é parte essencial de ser uma heroína.

Na segunda temporada, que termina sem encerrar todas as narrativas abertas na trama, é revelado que Carter possuía uma graduação e fora recrutada para trabalhar auxiliando o governo a decifrar códigos na guerra, em uma espécie de conexão narrativa com os eventos históricos e com a figura de Alan Turing. Em “Fumaça e Espelhos” (s02e04, 2016), é apresentado um *flashback* importante localizado anos antes dos eventos vivenciados no filme discutido anteriormente. No início, ela recusa a proposta em virtude de um futuro casamento, fato que deixa de lado as suas habilidades e virtudes em nome da vida doméstica. Em um diálogo na festa de noivado, há uma cena que resgata os temas destacados anteriormente.

Michael – Olha, Peggy, eu te conheço melhor do que qualquer outra pessoa no mundo. E... isso não é o que você quer.

Margaret – E o que você acha que eu quero?

Michael – A mesma coisa que você quis desde que era uma garotinha... uma vida de aventuras.

Margaret – Bem, eu cresci. Meus sonhos mudaram.

Michael – Não, você só deixou que os outros fizessem você desistir deles. O Fred é um cara legal, mas seja honesta... ele é o amor da sua vida? É assim mesmo que você vê o seu futuro?

Margaret – Esta é minha festa de noivado, Michael.

Michael – Não é o seu casamento. Olha, ainda dá tempo de mudar de ideia.

Margaret – Eu não preciso ouvir isso.

Michael – Não se preocupe com o que os outros pensam. Você nasceu para lutar. Pare de fingir ser alguém que você não é.³

2 – Tradução canônica do original “I don’t need a congressional honor. I don’t need Agent Thompson’s approval or the president’s. I know my value. Anyone else’s opinion doesn’t really matter.”

3 – Tradução automatizada do original “Michael - Look, Peggy, I know you better than anyone else alive. And... This isn’t what you want.

Margaret - What is it that you think I want?

Michael - The same thing you’ve wanted since you were a little girl... A life of adventure.

Margaret - Well, I’ve grown up. My dreams changed.

Michael - No, you’ve just let everyone else drum them out of you. Fred’s a nice enough chap, but be honest... Is he the love of your life? Is this really how you see your future?

Margaret - This is my engagement party, Michael.

Michael - Not your wedding day. Look, there is still time to change your mind.

Margaret - I don’t have to listen to this.

Michael - Don’t worry what other people think. You are meant to fight. Stop pretending to be someone that you’re not.”

Ela deixa a mesa, brava com seu irmão. Posteriormente, muda de ideia ao descobrir que ele morreu em combate. Esta sequência de eventos mostra que ela possuía um potencial de destaque, porém o contexto da época infelizmente imprime as características que valorizam a esposa apenas como a senhora do lar. Assim, há uma indicação de heroísmo por romper com os padrões, dificuldade vivenciada até hoje pelas mulheres, sobretudo na Informática (Kohl & Prickladnicki, 2024).

A morte do irmão em combate faz ela mudar de ideia, como em uma espécie de chamado para a batalha que envolve o que ela é e a honra daqueles que foram importantes para ela. Cronologicamente, os eventos mostrados em “Capitão América: O Primeiro Vingador” mostram como ela ajuda o outro a lapidar isso, não o contrário.

Considerações finais: uma humana entre os deuses

Como lembra Fattore (2023, p 356), Carter não é uma Vingadora, nem mesmo tem superpoderes. Nos seus primeiros momentos em cena, já mostra as dificuldades que precisa enfrentar não como uma heroína, mas sim uma mulher. Mesmo que a discussão feminista não seja profunda, a autora lembra da importância da presença deste discurso. “Agente Carter nos oferece a oportunidade de examinar onde estão as mulheres, já que elas são colocadas em destaque no centro do cinema da Marvel pela primeira vez.”⁴ (2023, p. 359)

*Embora os críticos tenham ficado insatisfeitos com o fato de Agent Carter não ter ido mais longe em uma representação feminista dessas histórias, os estudiosos podem utilizar uma lente feminista para obter uma visão mais clara da agência feminina em uma sociedade onde as mulheres eram estruturalmente limitadas.*⁵ (Fattore, 2023, p. 371)

Infelizmente, a série sofreu com problemas de recepção, mas também com a sua distribuição, primeiro pela emissora ABC nos Estados Unidos e posteriormente na Netflix (Fattore, 2023). Ou seja, houve uma abertura para um discurso diferente do padrão, porém questões da própria distribuição do produto contribuíram para prejudicar uma personagem. O maior indicador disso é o seu retorno posterior, como em uma espécie de tentativa de “amarrar” novamente partes do MCU que poderiam ter uma distribuição mais harmônica - e isso ainda antes da adoção do serviço de streaming Disney+ em 2019.

*Embora a Marvel soubesse da insatisfação dos fãs com o final abrupto de Agent Carter, parece que tentou remediar isso ao fazer com que Peggy não apenas tivesse superforça, mas também fosse nomeada Guardiã do Multiverso pelo Vigia (Watcher) e pelo Doutor Estranho. No entanto, de uma perspectiva feminista, Peggy não deveria precisar ser a Capitã Carter para ser uma heroína. Ela já era uma heroína em sua linha do tempo original, mesmo que seus colegas da SSR não reconhecessem suas qualidades. Peggy já conhecia o seu valor.*⁶ (FATTORE, 2023, p. 372)

Ou seja, apesar do desenvolvimento em paralelo da personagem de Natasha Romanoff/Viúva Negra, “Peggy” Carter atuou como uma espécie de conexão narrativa entre as diversas partes, função que um paratexto pode exercer em uma tapeçaria com muitos tecidos. Ela foi construída em paralelo com um dos principais personagens do MCU, o Capitão América, e poderia ter apresentado mais do contexto das agências de espionagem, motivo explorado posteriormente em Capitã Marvel (2019).

É possível constatar que, apesar da presença de personagens como Nick Fury (vivido por Samuel L. Jackson) e Phil Coulson (interpretado por Clark Gregg) como

4 – Tradução automatizada do original “Agent Carter affords us the opportunity to examine where the women are as they are placed front and center in Marvel cinema for the first time.”

5 – Tradução automatizada do original “While critics were dissatisfied that Agent Carter did not push the envelope further in a feminist portrayal of these stories, scholars can use a feminist lens to gain a better vision of female agency in a society where women were structurally constrained.”

6 – Tradução automatizada do original “While Marvel knew of fans’ dissatisfaction with the abrupt ending of Agent Carter, it was if it attempted to remedy that by making Peggy not only have super strength but also be named a Guardian of the Multiverse by the Watcher and Doctor Strange. However, from a feminist perspective, Peggy should not have to be Captain Carter to be a hero. She was a hero in her original timeline, even if her coworkers at the SSR did not recognize her strengths. Peggy already knew her value.”

espiões de destaque na grande narrativa do MCU, nos momentos secundários as mulheres assumem o protagonismo. Além da agente analisada neste artigo, é possível destacar a importância do elenco feminino em Agentes da S.H.I.E.L.D. (exibida de 2013 até 2020). As agentes Melinda May (Ming-Na Wen), Daisy “Skye” Johnson (Chloe Bennet) e Jemma Simmons (Elizabeth Henstridge) protagonizaram alguns momentos da série, porém acabaram sem uma conexão maior com o MCU em si após o final da série, algo que poderia ter enriquecido a densidade narrativa do produto sem necessariamente deixar lacunas entre as produções. As amarras da distribuição do conteúdo acabaram por vitimar mais possibilidades de destaque para as mulheres.

A necessidade de buscar novas personagens femininas indica que a companhia está preocupada em não alienar uma base de fãs consumidoras em potencial, mesmo após a personagem feminina mais conhecida do universo Marvel – Viúva Negra – ter sido morta na narrativa do UCM. O resgate de Agente Carter depois, seja na série *What If...* ou na participação especial no Conselho Illuminati em Dr. Estranho no Multiverso da Loucura ou na nova série em quadrinhos, mostra como apesar de decisões narrativas questionáveis, a base construída está enraizada no UCM.

Ao observar o desenvolvimento da personagem, sobretudo com o seu retorno aos quadrinhos após o resgate cinematográfico, é possível notar o desenvolvimento de uma verdadeira personagem transmidiática da Marvel, porém sem receber tal denominação por parte dos criadores. Há uma heroína construída ao longo do tempo, sua série pode ser revista no mesmo serviço de streaming dos filmes, e já é conhecida do público. Se a personagem reconhece o seu valor, faltou o próprio estúdio fazer isso, uma vez que dificilmente encontra uma presença contínua nas telas e páginas.

Referências

- CASTELLS, M. 2008. A era da informação: economia, sociedade e cultura. 11ª edição. São Paulo: Paz e Terra.
- CHANGE.ORG. 2025. Save Agent Carter, bring her to Netflix. Disponível em <https://www.change.org/p/netflix-save-agent-carter-bring-her-to-netflix>. Acesso em 27 de março de 2025.
- DISNEY.COM.BR. 2025. Mulheres Marvel: a história de Peggy Carter. Disponível em: <https://www.disney.com.br/novidades/mulheres-marvel-a-historia-de-peggy-carter>. Acesso em 27 de março de 2025.
- EVANIER, M. 2008. *Kirby, King of Comics*. Nova Iorque, Abrams Books.
- FATTORE, C. 2023. Agency in the Prime-Time Network Portrayal of Peggy Carter. in CARNES, N. & GOREN, L. (Ed.). *The Politics of Marvel Cinematic Universe*. Lawrence, University Press of Kansas.
- FIELD, S. 2001. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. 14.ed. Rio de Janeiro, Objetiva. (múltiplas edições)
- FLANAGAN, M. LIVINGSTONE, A; McKENNY, M. 2016. *The Marvel Studios Phenomenon: Inside a Transmedia Universe*. Nova York, Bloomsbury Academic.
- GENETTE, G. 1997. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge, Cambridge University Press.
- GILDER, G. 2001. Telecosmo. São Paulo, Campus.
- GRAY, J. 2010. *Show sold separately: promos, spoilers, and other media paratexts*. Nova York: NYU Press.
- GUIA DOS QUADRINHOS. Homem de Ferro e Capitão América (Capitão Z) 3ª Série - nº 7. Disponível em: [http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/homem-de-ferro-e-capitao-america-\(capitao-z\)-3-serie-n-7/ho00101/38568](http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/homem-de-ferro-e-capitao-america-(capitao-z)-3-serie-n-7/ho00101/38568). Acesso em 30 de março de 2025.
- GUIA EBAL. Homem de Ferro e Capitão América. Disponível em: <https://guiaebal.com/capitaoz3.html>. Acesso em 30 de março de 2025.
- HOWE, S. 2013. *Marvel Comics: A História Secreta*. São Paulo, Leya.
- KINDER, M. 1991. *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley, University of California Press.
- KOHL, K., PRIKLADNICKI, R. 2024. Gender Diversity on Software Development Teams: A Qualitative Study. In: Damian, D., Blincoe, K., Ford, D., Serebrenik, A., Masood, Z. (eds) *Equity, Diversity, and Inclusion in Software Engineering*. Apress, Berkeley, CA. https://doi.org/10.1007/978-1-4842-9651-6_11
- JENKINS, H. 2005. *Convergence Culture*. Nova York, New York University Press.
- JENKINS, H. 2008. *Cultura da convergência*. São Paulo, Aleph.
- LESSIG, L. 2005. *Cultura Livre: Como a Grande Mídia Usa a Tecnologia e a Lei Para Bloquear a Cultura e Controlar a Criatividade*. São Paulo, Trama.
- McKEE, R. 2002. *STORY*. Nova Iorque, Harper Collins.
- MARVEL UNLIMITED. 2025. A WORLD OF COMICS AWAITS. Disponível em: <https://www.marvel.com/unlimited>. Acesso em 10 de abril de 2025.
- SCOLARI, C.; BERTETTI, P. & FREEMAN, M. 2014. *Trans-media Archaeology: Storytelling in the Borderlines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines*. Londres, Palgrave Macmillan.
- TOMACHEVSKI, B. 1976. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, Editora Globo, 2a ed., p. 169-204.