

NATALIA ENGLER PRUDENCIO



# OS LIMITES DOS FEMINISMOS MUDIÁTICOS

*Mulher-Maravilha e uma nova subjetividade feminista contemporânea*

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

**NATALIA ENGLER PRUDENCIO**

**OS LIMITES DOS FEMINISMOS MUDIÁTICOS**  
*Mulher-Maravilha e uma nova subjetividade feminista contemporânea*

São Paulo

2021



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

**NATALIA ENGLER PRUDENCIO**

**OS LIMITES DOS FEMINISMOS MIDIÁTICOS**  
*Mulher-Maravilha e uma nova subjetividade feminista contemporânea*

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Linha de Pesquisa: Cultura Audiovisual e Comunicação

Orientadora: Profa. Dra. Rosana de Lima Soares

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Prudencio, Natalia Engler

Os limites dos feminismos midiáticos: Mulher-Maravilha e uma nova subjetividade feminista contemporânea / Natalia Engler Prudencio; orientadora, Rosana de Lima Soares. - São Paulo, 2021.

243 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. Feminismos. 2. Representação de gênero. 3. Cultura midiática. 4. Cinema de super-heróis. 5. Circulação crítica. I. de Lima Soares, Rosana. II. Título.

CDD 21.ed. - 306

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

A Dissertação de Mestrado *Os limites dos feminismos midiáticos: Mulher-Maravilha e uma nova subjetividade feminista contemporânea*, realizada pela aluna Natalia Engler Prudencio sob orientação da Profa. Dra. Rosana de Lima Soares, foi \_\_\_\_\_ no dia \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_, pela banca composta pelas professoras doutoras:

Profa. Dra. Rosana de Lima Soares (orientadora)      Instituição: ECA-USP  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Profa. Dra. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Profa. Dra. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

*Às mulheres que vieram antes de mim, que  
estão ao meu redor, e que virão depois.*

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Rosana de Lima Soares, por este reencontro feliz depois de anos, pelo olhar crítico e sensível, pelo incentivo e por sua generosidade em me apontar caminhos e por me dar espaço e liberdade para que eu fizesse as escolhas que pareciam ter mais sentido no meu percurso com a pesquisa.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa que viabilizou a pesquisa.

Às professoras Ana Carolina Damboriarena Escosteguy e Mariana Baltar Freire, pelos valiosos apontamentos partilhados no exame de qualificação, que contribuíram muito para que esta dissertação chegasse a seu formato final.

Aos colegas do MidiAto - Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas, pelas trocas, pela escuta e pelas contribuições generosas, em especial Viviane Garbelini, Thiago Siqueira Venanzoni, Sofia Franco Guilherme, Eduardo Paschoal de Sousa, Caio Túlio Padula Lamas e Aline Silva de Senzi, pela interlocução constante em nossas reuniões de orientação e além.

Às turmas de 2020 da disciplina de Ciências da Linguagem da graduação em Jornalismo da ECA-USP, pelas manhãs e noites de segunda-feira compartilhadas, pelo interesse e ânimo contagiantes, que ajudaram a enfrentar dois semestres de ensino remoto e pandemia, e por renovar a esperança nas gerações mais novas.

Ao Felipe Kozlowski Caldo, meu companheiro de quarentena e de vida, pela paciência em me ouvir, pelo interesse em compartilhar essa parte da minha vida e pelas coisas todas do dia a dia.

À minha família, pelo apoio mesmo quando talvez não compreendessem bem minhas escolhas: à minha mãe Maria Fernanda, ao meu pai Pedro, à minha irmã Amanda. Às avós e avôs que não estão mais aqui. Aos tios, tias, primos e primas que estão longe, mas perto em pensamento.

A todos os amigos e amigas que têm me acompanhado pela vida. A Cristiane Branco Capuchinho, Daniela Fernandes Alarcon, Natalia Ribas Guerrero e Paula Carolina de Andrade Carvalho pelas leituras e comentários nas diferentes versões do projeto de pesquisa, e pelo



incentivo constante. À Paula agradeço também por ter dado o empurrão que eu precisava para não desistir de tentar mais um processo seletivo. A Bruno Mandelli, Douglas Anfra, Guilherme Chiurciu Alpendre, Maria Luiza Camargo e Paula Scarpin Gonçalves por estarem presentes, mesmo à distância.

À Laura Chagas pela revisão e à Fernanda Ozilak pela ilustração da capa.

I cannot be nihilistic because I don't feel privileged. Privilege creates space for some of our thinkers to say "the world is so bad, it's getting worse etc.". They may be right on one level, but that is not to me what black women and similar groups who are trying to empower themselves need. [What they need is] the notion [...] that hope lies at the center of all politics, no matter how far in the future the victory may come. [...] Perhaps we need to talk a little bit more about hope at this particular political moment.

— *Patricia Hill Collins (O pensamento feminista negro: desafios contemporâneos e novas perspectivas, 2019)*

Uma vida é uma relação com o mundo; é escolhendo-se através do mundo que o indivíduo se define; é para o mundo que nos devemos voltar a fim de responder às questões que nos preocupam.

— *Simone de Beauvoir (O segundo sexo, 2009)*

## RESUMO

PRUDENCIO, Natalia Engler. Os limites dos feminismos midiáticos: *Mulher-Maravilha* e uma nova subjetividade feminista contemporânea. 2021. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Partindo de uma concepção que toma o gênero como construção discursiva, esta pesquisa busca discutir o modo como o filme *Mulher-Maravilha* (*Wonder Woman*, Patty Jenkins, 2017) se articula com uma subjetividade feminista contemporânea constituída pelas políticas de representação dos feminismos midiáticos, articulada em torno de noções específicas de empoderamento e visibilidade, em um cenário de popularização e midiaticização dos feminismos. O longa-metragem foi tomado como objeto empírico pelo modo como negociações entre representações dominantes de gênero e discursos contemporâneos sobre gênero foram centrais na própria história da heroína e na concretização do filme. O objetivo geral da pesquisa é caracterizar as especificidades e as implicações dessa subjetividade feminista, e dele foram desdobrados objetivos específicos: situar a personagem Mulher-Maravilha e o filme no contexto histórico e atual das relações entre feminismos e mídias; descrever a posição de sujeito-do-olhar construída como preferencial pelo filme *Mulher-Maravilha*; examinar como essa posição se articula com a subjetividade feminista constituída pelos feminismos midiáticos; articular as relações entre práticas sociais e práticas discursivas buscando compreender os investimentos feitos por uma parcela do público na posição de sujeito-do-olhar oferecida como preferencial pelo filme. As teorias de gênero, os estudos feministas de mídia e a teoria feminista do cinema constituíram a base teórica da pesquisa, a partir de discussões sobre empoderamento, visibilidade, tecnologias de gênero, performatividade de gênero e prazer visual. A abordagem metodológica foi construída sob inspiração dos estudos culturais britânicos e de suas discussões sobre o funcionamento do processo de troca cultural, e consistiu dos seguintes passos: pesquisa bibliográfica sobre a história da personagem Mulher-Maravilha e sobre as relações entre feminismos e mídias nos Estados Unidos; análise de declarações da equipe criativa de *Mulher-Maravilha*; análise fílmica de *Mulher-Maravilha* centrada na estruturação do prazer visual e no emprego de códigos próprios ao cinema de ação e de super-heróis, tendo como eixos centrais as categorias de gênero, sexualidade e raça e o tema do empoderamento; pesquisa bibliográfica sobre o histórico de circulação de produtos protagonizados pela super-heroína no Brasil; análise de textos críticos sobre o filme publicados por sites nerds feministas, buscando compreender como esses textos negociaram os discursos contemporâneos de gênero e foram interpelados pelas posições discursivas oferecidas pelo filme. Ao fim, foi possível perceber que a posição de sujeito-do-olhar construída como preferencial por *Mulher-Maravilha* e a subjetividade feminista contemporânea com a qual ela se articula são posições altamente ambivalentes. Elas se constituem como contra-hegemônicas quando consideradas em relação ao contexto mais amplo de um cinema (e de uma cultura em geral) androcêntrico, mas são hegemônicas em relação a outras feminilidades por reafirmarem discursos de universalidade da heterossexualidade e da branquitude. Assim, é possível compreender os investimentos feitos nessas posições pelas autoras dos textos críticos analisados e reconhecer o potencial contido nos feminismos midiáticos, ao mesmo tempo que se reconhece a necessidade de dedicar-lhes atenção crítica constante.

**Palavras-chave:** Feminismos. Representação de gênero. Cultura midiática. Cinema de super-heróis. Circulação crítica.

## ABSTRACT

PRUDENCIO, Natalia Engler. The limitations of media feminisms: *Wonder Woman* and a new contemporary feminist subjectivity. 2021. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Considering that gender is a discursive construction, this research aims at discussing how the movie *Wonder Woman* (Patty Jenkins, 2017) is linked to a contemporary feminist subjectivity which is established through the politics of representation of media feminisms and is articulated around specific notions of empowerment and visibility, within a context in which feminisms become increasingly popular and mediatized. This film was chosen as an empirical object due to how negotiations between dominant representations of gender and contemporary gender discourses were central to the history of the heroine and to the making of the film itself. The general purpose of this research is to describe the specificities and implications of this feminist subjectivity, and the specific goals are: situate the character of *Wonder Woman* and her film within the historical and present context of relations between feminisms and media; describe the preferred position of the eye-subject that *Wonder Woman* offers; to examine how such a position articulates itself with the feminist subjectivity that is established by media feminisms; to articulate the interplay between social and discursive practices and to try to make sense of how a part of the audience invests in the preferred position of the eye-subject offered by the film. The theoretical basis of the research was built upon discussions about empowerment, visibility, technologies of gender, gender performativity and visual pleasure developed by Gender Studies, Feminist Media Studies and Feminist Film Theory. The methodological approach was inspired by British Cultural Studies, especially its discussions on the workings of cultural exchanges. The following methodological steps were taken: bibliographic research on the history of *Wonder Woman* and on the relations between feminisms and media in the United States; analysis of statements given by the creative team of *Wonder Woman*; filmic analysis of *Wonder Woman* centered on the categories of gender, sexuality and race and on the theme of empowerment, built around how visual pleasure was structured and how codes specific to action and superhero cinema were employed; bibliographic research on how products starred by *Wonder Woman* circulated in Brazil throughout the decades; analysis of *Wonder Woman* reviews published by feminist nerd websites, in order to make sense of how these texts negotiated contemporary gender discourses and were interpellated by the discursive positions offered by the film. In the end, it was possible to conclude that the preferred position of the eye-subject that is offered by *Wonder Woman* and the contemporary feminist subjectivity to which it is linked are highly ambivalent positions. They are counter-hegemonic when considered against the wider context of an androcentric cinema (and culture, more generally); however, they are hegemonic in relation to other femininities because they reinforce discourses that assume the universality of heterosexuality and whiteness. Therefore, it is possible to understand the investments made by the authors of the texts that were analyzed and to acknowledge media feminisms' potential while also admitting the need to submit them to permanent critical scrutiny.

**Keywords:** Feminisms. Representations of gender. Media culture. Superhero cinema. Critical circulation.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Detalhe do cartaz do filme <i>Mulher-Maravilha</i> (2017).....	13
Figura 2: “Primavera Feminista” de 2015 na revista <i>Época</i> .....	20
Figura 3: Feminismo como grife.....	36
Figura 4: A origem das amazonas.....	53
Figura 5: Diana rompe as correntes.....	56
Figura 6: A estreia da Mulher-Maravilha na <i>All Star Comics</i> n. 8 (1941).....	58
Figura 7: Mulher-Maravilha na capa da revista <i>Ms.</i> (1972).....	68
Figura 8: Diana na pose <i>brokeback</i> .....	77
Figura 9: A Fundação Mulher-Maravilha.....	82
Figura 10: A Mulher-Maravilha dos “Novos 52”.....	86
Figura 11: Beyoncé se apresenta no VMA de 2014.....	89
Figura 12: Diana em cenas de <i>Batman vs Superman: a origem da justiça</i> .....	96
Figura 13: Sequência de abertura de <i>Mulher-Maravilha</i> .....	120
Figura 14: As amazonas em ação.....	122
Figura 15: O olhar de curiosidade de Diana para Steve.....	123
Figura 16: Diana aparece pela primeira vez caracterizada como Mulher-Maravilha.....	127
Figura 17: Cena de amor entre Diana e Steve.....	131
Figura 18: Diana prova roupas em uma loja de departamento.....	136
Figura 19: Sameer, Steve, Diana, Chefe e Charlie.....	143
Figura 20: Os vilões, general Erich Ludendorff e dra. Isabel Maru.....	144
Figura 21: Diana usa todo seu poder para derrotar Ares.....	147
Figura 22: Tirinha da Mulher-Maravilha publicada no jornal <i>O Globo</i> .....	161
Figura 23: Revistas da Mulher-Maravilha publicadas no Brasil nos anos 1950-70.....	162
Figura 24: <i>Mulher-Maravilha</i> na Globo.....	163
Figura 25: Mulher-Maravilha no Carnaval.....	167

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO: MULHER-MARAVILHA E O FENÔMENO DOS FEMINISMOS MIDIÁTICOS .....</b>	<b>13</b>
1.1. UM (RE)DESPERTAR FEMINISTA .....	16
<b>1.1.1. <i>Mulher-Maravilha</i> e uma nova subjetividade feminista contemporânea .....</b>	<b>21</b>
1.2. FEMINISMOS MIDIÁTICOS .....	26
<b>1.2.1. Empoderamento.....</b>	<b>30</b>
<b>1.2.2. Visibilidade.....</b>	<b>34</b>
1.3. TECNOLOGIAS DE GÊNERO E O CORPO PERFORMATIVO .....	37
<b>1.3.1. Contradições e ambivalências.....</b>	<b>41</b>
1.4. A PROPOSTA METODOLÓGICA DOS ESTUDOS CULTURAIS .....	44
<b>2. MULHER-MARAVILHA, OS FEMINISMOS ESTADUNIDENSES E AS MÍDIAS</b>	<b>50</b>
2.1. MARSTON E AS MULHERES-MARAVILHA (ANOS 1940-1950).....	51
<b>2.1.1. De volta ao lar .....</b>	<b>63</b>
2.2. MULHER-MARAVILHA PARA PRESIDENTA (ANOS 1960-1970).....	66
2.3. “TERCEIRA ONDA”, PÓS-FEMINISMO E GIRL POWER (ANOS 1980-2000).....	74
2.4. EMPODERAMENTO E FEMINISMOS MIDIÁTICOS (ANOS 2010).....	85
<b>2.4.1. O efeito Beyoncé.....</b>	<b>88</b>
<b>2.4.2. A Mulher-Maravilha aos 75 anos.....</b>	<b>94</b>
<b>3. OS FEMINISMOS MIDIÁTICOS NA ILHA DAS AMAZONAS: ESPETÁCULO, AÇÃO E EMPODERAMENTO .....</b>	<b>100</b>
3.1. UMA SUPER-HEROÍNA FEMINISTA NA ERA DE OURO DOS SUPER-HERÓIS NO CINEMA.....	106
<b>3.1.1. Representatividade, representação e feminismo nas falas da equipe de         <i>Mulher-Maravilha</i> .....</b>	<b>111</b>
3.2. PRAZER VISUAL: ESPETÁCULO, AÇÃO E AFIRMAÇÃO DA FEMINILIDADE .....	118
<b>3.2.1. A heroína de ação e a afirmação da feminilidade.....</b>	<b>125</b>
3.3. JORNADA DE EMPODERAMENTO: HEROÍSMO FEMININO E BRANQUITUDE .....	132
<b>3.3.1. Rito de passagem, iniciativa e branquitude.....</b>	<b>139</b>
<b>4. AS PROMESSAS DE UMA NOVA SUBJETIVIDADE FEMINISTA: A RECEPÇÃO DE <i>MULHER-MARAVILHA</i> EM SITES NERDS FEMINISTAS.....</b>	<b>150</b>

4.1. UM ENTRELUGAR: PERFIL DE SITES NERDS FEMINISTAS BRASILEIROS	154
4.1.1. Collant sem Decote/Nebula .....	156
4.1.2. Delirium Nerd.....	156
4.1.3. Minas Nerds.....	157
4.1.4. Momentum Saga .....	158
4.1.5. Nó de Oito .....	158
4.1.6. Preta, Nerd & Burning Hell.....	159
4.1.7. Valkirias.....	159
4.1.8. Os textos .....	160
4.2. ENTRE OS CARNAVAIS E OS FEMINISMOS: A RECEPÇÃO E A CIRCULAÇÃO DA MULHER-MARAVILHA NO BRASIL .....	161
4.3. UMA NOVA POSIÇÃO DE SUJEITO-DO-OLHAR E A PROMESSA DE EMPODERAMENTO .....	170
4.3.1. Beleza hegemônica, in/visibilidade lésbica e um romance heterossexual “subversivo” .....	178
4.4. UM BINARISMO QUE OBSCURECE AS DIFERENÇAS .....	184
4.4.1. A ambivalência da subjetividade branca e neoliberal de Diana.....	190
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: A AMBIVALÊNCIAS E A POTÊNCIA DOS FEMINISMOS MIDIÁTICOS .....</b>	<b>200</b>
5.1. O CINEMA HOLLYWOODIANO, A PRECARIIDADE DAS MULHERES E A AMBIVALÊNCIA DOS FEMINISMOS MIDIÁTICOS.....	207
5.2. UM CATÁLOGO DE GESTOS MÍNIMOS .....	212
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>218</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>237</b>
Anexo A – Lista de textos nos quais foram coletadas as declarações da equipe criativa de <i>Mulher-Maravilha</i> (capítulo 3).....	237
Anexo B – Lista de textos de sites nerds feministas analisados (capítulo 4).....	239
Anexo C – Cobertura de <i>Mulher-Maravilha</i> em veículos brasileiros (capítulo 4)..	240

## 1. INTRODUÇÃO: MULHER-MARAVILHA E O FENÔMENO DOS FEMINISMOS MIDIÁTICOS

Figura 1: Detalhe do cartaz do filme *Mulher-Maravilha* (2017)



Fonte: Warner Bros./Divulgação.

O ano de 2017 começou sob muitas expectativas para os fãs da Mulher-Maravilha. Depois de mais de 75 anos de espera e algumas tentativas frustradas, uma das maiores heroínas da cultura pop finalmente ganharia um filme para chamar de seu. Àquela altura, Batman e Superman, os outros dois heróis que completam a chamada “trindade” das histórias em quadrinhos da editora DC Comics, já somavam, respectivamente, nove e sete filmes com seus nomes no título, incluindo *Batman vs Superman: A origem da justiça* (*Batman v Superman: Dawn of Justice*, Zack Snyder, 2016), no qual a princesa das amazonas fizera sua estreia cinematográfica em uma participação especial comemorada por fãs e aclamada por críticos.

Mas *Mulher-Maravilha* (*Wonder Woman*, Patty Jenkins, 2017) não era um *blockbuster* qualquer, e nem mesmo uma adaptação qualquer de histórias em quadrinhos de super-heróis, gênero cinematográfico que começou a se consolidar no início dos anos 2000 e se tornou dominante nas bilheterias de todo o mundo nos anos 2010<sup>1</sup>, quando a concorrente da DC,

---

<sup>1</sup> Das 20 maiores bilheterias mundiais dos anos 2010, sete são filmes de super-heróis da Marvel. TOP Lifetime Grosses. **Box Office Mojo**, [S.l.], [20--?]. Disponível em: <https://bit.ly/2XfpAZg>. Acesso em: 10 ago. 2021.



Marvel, concluiu a primeira fase de seu universo cinematográfico, a franquia de cinema mais rentável da atualidade<sup>2</sup>. *Mulher-Maravilha* não era a primeira adaptação de quadrinhos de super-heróis com uma mulher como protagonista — *Barbarella*, de 1968, foi a pioneira, e outras heroínas voltaram a ter presença significativa nas telas de cinema nos anos 1980, com filmes como *Sheena, a rainha das selvas* (1984), *Supergirl* (1984) e *Red Sonja* (1985) —, mas era o primeiro filme dedicado a uma heroína desde que o cinema de super-heróis se consolidara como um dos maiores fenômenos do cinema dominante<sup>3</sup>. Somou-se a isso o fato de também ser a primeira produção dessa nova onda de filmes de heróis dirigida por uma mulher, e o maior orçamento já comandado por uma diretora até aquele momento, excluindo-se animações (US\$ 149 milhões)<sup>4</sup>.

Os marcos estabelecidos por *Mulher-Maravilha*, no entanto, não pararam por aí. A produção rapidamente se tornou o filme de maior bilheteria já dirigido por uma mulher até então<sup>5</sup>, alcançando a soma de US\$ 821,9 milhões em todo o mundo e quebrando com a ideia corrente na indústria de que o público de *blockbusters* não queria ver mulheres como protagonistas<sup>6</sup>. E isso em um cenário em que, no ano anterior (2016), apenas 33 das cem maiores bilheterias haviam sido protagonizadas ou coprotagonizadas por mulheres, sendo que apenas cinco diretoras trabalharam nessas cem maiores bilheterias<sup>7</sup>.

Como era de se esperar, tantos marcos em uma indústria historicamente dominada por profissionais e personagens homens não passaram despercebidos. Mas a cobertura em torno do

---

<sup>2</sup> STOLL, Julia. Highest grossing film franchises and series worldwide as of August 2021. **Statista**, [S.l.], 27 aug. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/2NYNSSp>. Acesso em: 19 out. 2021.

<sup>3</sup> ENGLER, Natalia. Maravilhosa: demorou 75 anos, mas filme da Mulher-Maravilha chega no melhor momento possível. **UOL Entretenimento**, São Paulo, 31 mai. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2LHwa3A>. Acesso em: 17 out. 2019.

<sup>4</sup> WELK, Brian. 9 Women Who Have Directed Movies With \$100 Million Budgets. **The Wrap**, [Los Angeles], 8 mar. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2Yc2q5P>. Acesso em: 17 out. 2019.

<sup>5</sup> “MULHER-MARAVILHA” bate recorde entre filmes dirigidos por mulheres. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 25 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2Y22VPE>. Acesso em: 17 out. 2019.

<sup>6</sup> Esta é uma crença que se mostrou resiliente mesmo em face de sucessos anteriores. A atriz Geena Davis, que fundou um instituto para a promoção da igualdade de gênero em Hollywood, nota que ao menos desde *Thelma & Louise* (1991) vem sendo frustrada a ideia de que o bom desempenho nas bilheterias de um filme com mulheres protagonistas pode alterar a indústria. “De tempos em tempos sai um filme que faz um grande sucesso e vem aquela onda: ‘Agora tudo será diferente’, mas não vemos isso nos números. O filme *Jogos Vorazes*, por exemplo, poderia ter mudado muita coisa, mas não mudou nada. O ponteiro ainda não se mexeu”, disse a atriz em entrevista em 2016. ENGLER, Natalia. Há 25 anos ela se jogou do penhasco. **TPM**, [São Paulo] 4 abr. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2SRboDo>. Acesso em: 10 ago. 2021.

<sup>7</sup> SMITH, Stacy L.; CHOUETI, Marc; PIEPER, Katherine. Inequality in 1,300 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBTQ & Disability from 2007 to 2019. **USC Annenberg Inclusion Initiative**, Los Angeles, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3haaKtY>. Acesso em: 6 set. 2021.

lançamento do filme foi além das discussões sobre a pouca presença de mulheres em frente e atrás das câmeras em Hollywood. A julgar pelas manchetes sobre o filme em alguns dos principais veículos estadunidenses especializados em cinema e entretenimento, tinha-se a impressão de que as mídias haviam decidido abraçar uma perspectiva feminista, ou de que os jornalistas haviam se matriculado em cursos de estudos de gênero.

À época da estreia de *Mulher-Maravilha*, era possível se deparar com títulos como:

- A complexa política de gênero do filme *Mulher-Maravilha* — *The Hollywood Reporter*<sup>8</sup>;
- *Mulher-Maravilha* é um belo lembrete do que o feminismo tem a oferecer a homens e mulheres — *The Washington Post*<sup>9</sup>;
- Por que *Mulher-Maravilha* é uma obra de arte de feminismo subversivo — *The Guardian*<sup>10</sup>;
- A Mulher-Maravilha não é apenas o super-herói que Hollywood precisa. Ela é o que feministas exaustas merecem — *Vox*<sup>11</sup>.

E mesmo a cobertura brasileira se arriscou a entrar no tema:

- Mulher-Maravilha: feminista desde o princípio — *Veja*<sup>12</sup>;
- Filme da Mulher-Maravilha faz retrato preciso de feministas modernas — *Folha de S.Paulo*<sup>13</sup>.

A própria intérprete da Mulher-Maravilha, a atriz israelense Gal Gadot, achou por bem declarar que “A Mulher-Maravilha é feminista, é claro”, e resolveu esclarecer o que, em sua visão, eram ideias equivocadas sobre o feminismo:

Acho que as pessoas têm uma ideia errada do que é feminismo. As pessoas pensam em axilas peludas e mulheres que queimam sutiãs e odeiam homens.

---

<sup>8</sup> SIEGEL, Tatiana. The Complex Gender Politics of the “Wonder Woman” Movie. **The Hollywood Reporter**, [Los Angeles], 31 mai. 2017, tradução minha. Disponível em: <https://bit.ly/2BAqqC>. Acesso em: 30 jun. 2019.

<sup>9</sup> ROSENBERG, Alyssa. “Wonder Woman” is a beautiful reminder of what feminism has to offer women — and men. **The Washington Post**, 5 jun. 2017, tradução minha. Disponível em: <https://wapo.st/2H0jEIs>. Acesso em: 30 jun. 2019.

<sup>10</sup> WILLIAMS, Zoe. Why Wonder Woman is a masterpiece of subversive feminism. **The Guardian**, Londres, 5 jun. 2017, tradução minha. Disponível em: <https://bit.ly/3s4p3Va>. Acesso em: 10 ago. 2021.

<sup>11</sup> FRAMKE, Caroline. Wonder Woman isn’t just the superhero Hollywood needs. She’s the one exhausted feminists deserve. **Vox**, [S.L.], 9 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3CAqFea>. Acesso em: 10 ago. 2021.

<sup>12</sup> BARROS, Mabi. Mulher-Maravilha: feminista desde o princípio. **Veja**, São Paulo, 3 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3xIfE7V>. Acesso em: 15 jul. 2021.

<sup>13</sup> JORGE; Mariliz Pereira. Filme da Mulher-Maravilha faz retrato preciso de feministas modernas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 25 jun. 2017. Disponível em: <http://folha.com/no1895884>. Acesso em: 15 jul. 2021.

Não é isso. Pra mim, o feminismo tem a ver com igualdade e liberdade e com [nós mulheres] escolhermos o que queremos fazer. Se são os salários, então seremos pagas o mesmo que os homens. Não é homens vs. mulheres ou mulheres vs. homens<sup>14</sup>.

Por mais que se possa debater a natureza da definição de feminismo oferecida por Gadot, ver tantos veículos, de orientações e origens tão diferentes, debaterem amplamente o feminismo de um filme de super-heróis ainda era algo bastante incomum à época. Mas esse fenômeno que se desenrolava diante dos meus olhos, trabalhando como jornalista na cobertura de cultura e entretenimento no *UOL*, e no qual eu também me inseria, não havia começado ali, em 1º de junho de 2017, quando *Mulher-Maravilha* chegou aos cinemas. Da mesma forma, esta pesquisa — em termos de inquietações, atravessamentos, afetos — também começou a tomar forma alguns anos antes.

### 1.1. UM (RE)DESPERTAR FEMINISTA

Nascida em 1985, faço parte de uma geração que “pulou” o feminismo. Vivi minha adolescência e início da vida adulta em um mundo que se pode classificar como pós-feminista — no sentido apontado por Angela McRobbie (2009) de uma sensibilidade que tomava o feminismo como algo já superado e não mais necessário —, em que discussões sobre gênero não estavam presentes nem na escola, nem na universidade, nem nos ambientes profissionais em que iniciei minha carreira. Heloísa Buarque de Hollanda diz que acreditava que sua geração teria sido “[...] a última empenhada na luta das mulheres” (HOLLANDA, 2018, p. 11), até que, em 2015, as ruas foram tomadas por meninas que marchavam, protestavam e gritavam. Eu já não era mais uma menina, mas também juntei meu corpo e minha voz àqueles corpos e vozes que ocuparam os espaços públicos. E o meu despertar como feminista diz muito respeito ao redespertar dos feminismos na forma do fenômeno investigado nesta pesquisa — a conformação de discursos que se pode chamar de feminismos midiáticos<sup>15</sup>.

Nesse sentido, esta pesquisa começou a nascer, de certo modo, em 2014. Depois de um período de relativa obscuridade, o feminismo parecia experimentar uma renovada popularidade.

---

<sup>14</sup> SPERLING, Nicole. Gal Gadot: “Of course” Wonder Woman is a feminist. *Entertainment Weekly*, [S.l.] 18 mai. 2017, tradução minha. Disponível em: <https://bit.ly/3dIrvM3>. Acesso em: 24 fev. 2021.

<sup>15</sup> O modo como a expressão “feminismos midiáticos” é empregada nesta pesquisa será discutido mais à frente, na seção 1.2. deste capítulo.

Estava no telão da apresentação de Beyoncé no MTV Video Music Awards<sup>16</sup> e nas palavras da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie reproduzidas pela cantora na canção “Flawless”. Foi o tema de um discurso proferido na sede da Organização das Nações Unidas (ONU) pela atriz Emma Watson, famosa mundialmente por sua participação na franquia de filmes *Harry Potter*<sup>17</sup>. Conquistou também a funkeira Valesca Popozuda, que se declarou feminista depois de lançar a música “Tá pra nascer homem que vai mandar em mim” e posar para a campanha “Não mereço ser estuprada”<sup>18</sup>. O interesse por temáticas feministas também podia ser observado na construção de uma variedade de produtos midiáticos lançados naquele período, como as séries de TV *Girls* (2012) — cujas quatro protagonistas tentavam encontrar seus modos de existirem enquanto mulheres —, e *Orange Is the New Black* (2013) — que enfocou o encarceramento de mulheres, transexualidade, relações raciais e étnicas, sexualidade feminina e afetos lésbicos, entre outros temas —; e como os filmes *Frozen* (2013) — animação da Disney em que a relação central para a princesa não é romântica, é com sua irmã —, e *Malévola* (2014), que subverteu a fábula da Bela Adormecida ao priorizar a amizade entre mulheres em detrimento do amor romântico.

Do meu ponto de vista — como uma mulher de uma geração que “pulou” o feminismo e que não havia se deparado com debates daquela magnitude sobre gênero durante os cerca de oito anos em que já atuava como jornalista de cultura e entretenimento —, algo novo parecia estar acontecendo. Algo que me atravessou imediatamente e me levou a querer fazer parte daqueles debates, daquela “onda” que começava a ganhar corpo com as discussões levantadas por produtos midiáticos e também por atrizes, diretoras, cantoras e outras profissionais e celebridades.

A “onda” continuou a se avolumar no ano seguinte, quando a atriz Patricia Arquette discursou sobre a desigualdade salarial em Hollywood durante a cerimônia de entrega do Oscar<sup>19</sup> — assunto que também foi tema de uma carta aberta escrita por Jennifer Lawrence<sup>20</sup>, e

---

<sup>16</sup> BEYONCÉ’S most empowering moments. [S.l.]: Us Weekly, 2018. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Us Weekly. Disponível em: <https://youtu.be/sgvda45-zIk?t=106>. Acesso em: 17 mai. 2021.

<sup>17</sup> EMMA Watson: Gender equality is your issue too. **UN Women**, Nova York, 20 set. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3hdnOvW>. Acesso em: 6 mar. 2020.

<sup>18</sup> DIAS, Tiago. Feminista e mais “bem vestida”, Valesca Popozuda foi a diva pop de 2014. **UOL Entretenimento**, São Paulo, 22 dez. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2xhwPms>. Acesso em: 6 mar. 2020.

<sup>19</sup> PATRICIA Arquette winning Best Supporting Actress. Los Angeles: Oscars, 2015. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Oscars. Disponível em: <https://youtu.be/6wx-Qh4Vczc>. Acesso em: 5 ago. 2019.

<sup>20</sup> LAWRENCE, Jennifer. Why Do I Make Less Than My Male Co-Stars?. **Lenny**, [S.l.] 5 dez. 2017 [publicado originalmente em 13 out. 2015]. Disponível em: <https://bit.ly/2KxIhvo>. Acesso em: 5 ago. 2019.

foi reiterado pelo discurso de Viola Davis na premiação do Emmy, em que a atriz falou sobre a falta de oportunidades para mulheres negras<sup>21</sup>. As produções midiáticas também continuaram a refletir esse interesse por temáticas feministas, com séries como *Jessica Jones* (2015) — que tratava de relações abusivas em uma história de super-heróis —, e filmes como *Mad Max: estrada da fúria* (2015), que tinha a exploração reprodutiva de mulheres como pano de fundo. E, como jornalista, passei a sentir uma necessidade cada vez maior de discutir esses temas, escrevendo sobre eles em um blog pessoal<sup>22</sup>, mas também tentando introduzi-los em meu trabalho jornalístico, embora ainda enfrentasse resistência.

Pouco depois, começou a ficar claro que esse fenômeno de apropriação de discursos feministas pelas mídias se relacionava com um cenário mais amplo de renovação dos feminismos, expresso em protestos e campanhas feministas que passaram a ressurgir em larga escala em diferentes países. No Brasil, o segundo semestre de 2015 ficou marcado pela chamada “Primavera Feminista”, com a realização das campanhas *online* “Meu Primeiro Assédio”, “Agora É que São Elas” e “Meu Amigo Secreto”<sup>23</sup>, além de protestos de mulheres para barrar o Projeto de Lei 5069/2013, de autoria do então presidente da Câmara dos Deputados Eduardo Cunha, que buscava dificultar a autorização para realizar abortos em casos de estupro ao tipificar como crime contra a vida o anúncio de meio abortivo. As mulheres protagonizaram ainda as manifestações contra o impeachment da presidenta Dilma Rousseff (2016) e o movimento “Ele Não” (2018), contra a eleição de Jair Bolsonaro à presidência. Internacionalmente, vimos surgir movimentos como o “Ni Una Menos” (Argentina, jun. 2015), impulsionado pelo feminicídio de Chiara Páez, de 14 anos; a Segunda-Feira Negra (Polônia, out. 2016), quando mulheres polonesas se vestiram de preto para protestar contra uma tentativa de criminalizar o aborto no país; as Greves Internacionais de Mulheres de 2017 e 2018; a Marcha das Mulheres em Washington (EUA, jan. 2017), em protesto contra a eleição de Donald Trump à presidência, entre outros.

Foi desse modo que a década de 2010 se configurou como momento de renovação dos ativismos feministas — no que, para algumas autoras, conforma um novo momento dos

---

<sup>21</sup> VIOLA Davis Gives Powerful Speech About Diversity and Opportunity | Emmys 2015. Los Angeles: Television Academy, 2015. 1 vídeo (3 min) Publicado pelo canal Television Academy. Disponível em: [https://youtu.be/OSpQfvd\\_zkE](https://youtu.be/OSpQfvd_zkE). Acesso em: 5 ago. 2019.

<sup>22</sup> BITCH Pop. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://bitchpopblog.com/>. Acesso em: 10 ago. 2021.

<sup>23</sup> Relacionadas, respectivamente, aos temas do assédio sexual a meninas, da ausência de mulheres em posições de destaque na imprensa e da universalidade de comportamentos misóginos (para uma discussão sobre o fenômeno das campanhas online, ver Cristiane Costa e Heloísa Buarque de Hollanda [2018]).

feminismos, uma “quarta onda”<sup>24</sup>, com características e estratégias próprias. Observando o cenário global, Ealasaid Munro aponta como uma das características distintivas desse novo momento dos feminismos a “[...] criação de uma aldeia global de feministas que usam a internet tanto para discussões quanto para o ativismo” (MUNRO, 2013, p. 23, tradução minha). Ao olhar para os exemplos brasileiros, Heloisa Buarque de Hollanda, por sua vez, estabelece uma clara distinção entre a chamada “terceira onda”<sup>25</sup>, à qual se filia, e a nova geração de feministas, caracterizando-as como parte de uma “quarta onda”,

[...] com estratégias próprias, criando formas de organização desconhecidas para mim, autônomas, desprezando a mediação representativa, horizontal, sem lideranças e protagonismos, baseadas em narrativas de si, de experiências pessoais, que ecoam coletivas, valorizando mais a ética do que a ideologia, mais a insurgência do que a revolução. (HOLLANDA, 2018, p. 12).

---

<sup>24</sup> É necessário esclarecer que esta pesquisa parte da compreensão do feminismo como uma instância de disputas por hegemonia, com inúmeras posições postas em tensão em qualquer dado momento de sua história. É esta compreensão que tem levado pesquisadoras e ativistas a se referirem a *feminismos*, no plural, rejeitando a narrativa de um feminismo único. É nesse sentido que inúmeras historiadoras vêm questionando a periodização dos movimentos feministas anglo-estadunidenses em ondas. Elas apontam que “[...] a metáfora das ondas ilumina períodos quando mulheres brancas de classe média foram mais ativas na esfera pública [...]” (LAUGHLIN et al., 2010, p. 82, tradução minha) e celebra momentos de vitórias dessas mulheres, apagando a multidimensionalidade dos feminismos e excluindo os ativismos de mulheres não brancas, mulheres trabalhadoras, mulheres com deficiências, lésbicas, mulheres mais velhas etc. Assim, nesta pesquisa, qualquer menção a “ondas” do feminismo se refere conscientemente às vertentes dominantes dos ativismos feministas, que foram capazes de alcançar maior visibilidade na cultura hegemônica e, portanto, são de particular relevância para uma pesquisa que se dedica a examinar um fenômeno de massa (o filme *Mulher-Maravilha*) em sua relação com os feminismos contemporâneos. Isto certamente não significa não reconhecer a existência de movimentos e lutas empreendidas longe das atenções midiáticas, e que persistiram nos períodos em que a presença dos feminismos dominantes na cultura hegemônica arrefeceu e predominaram narrativas de “fim do feminismo”.

<sup>25</sup> De acordo com a periodização dominante, a chamada “primeira onda” se refere ao sufrágio e ao feminismo de direitos do fim do século XIX e início do XX; a “segunda onda” trata do movimento de libertação das mulheres dos anos 1960 e 1970; e a “terceira onda” é localizada nos anos 1980 e 1990, quando foram enfatizadas questões relativas a múltiplos aspectos da diferença, como raça, classe, sexualidade etc. (LAUGHLIN et al., 2010).

Hollanda e Maria Bogado também situam esse feminismo como o “[...] maior representante da continuidade da nova geração política” que surgiu nas grandes marchas de junho de 2013 (BOGADO; HOLLANDA, 2018, p. 29).

Como o cenário apresentado até aqui sinaliza, esse ressurgimento do ativismo feminista foi acompanhado pela concomitante renovação do interesse por histórias feministas nos meios de comunicação contemporâneos — que se tornaram “[...] locais essenciais para ideias feministas [...]” (GILL, 2016, p. 614, tradução minha). Segundo Gill (2016), a difusão dessas histórias está relacionada a uma formação

discursiva nas mídias de massa em que o feminismo, de ridicularizado e repudiado, passou a se tornar desejável e *cool*. É nesse cenário que o filme *Mulher-Maravilha* foi lançado em junho de 2017, constituindo-se como um ponto alto em um processo progressivo de incorporação de ideias e discursos feministas por diferentes mídias, intensificando as discussões sobre representação e representatividade<sup>26</sup> em Hollywood que já vinham sendo articuladas desde ao menos 2014. Como já foi apontado anteriormente, o filme alimentou também debates mais amplos e gerais sobre desigualdades de gênero dentro e fora da indústria do cinema, que ganharam proporções ainda maiores pouco depois, no segundo semestre de 2017, quando vieram à tona inúmeras denúncias de crimes sexuais cometidos por nomes poderosos da

Figura 2: “Primavera Feminista” de 2015 na revista *Época*



Fonte: *ÉPOCA*. São Paulo: Editora Globo, n. 909, 17 nov. 2015.

<sup>26</sup> Como pontua Mariana Queen Nwabasili (2017), é preciso distinguir o conceito de representação, que remete aos modos de construção das imagens de grupos sociais nas mídias, do conceito de representatividade, que aqui diz respeito à participação de minorias sociais em funções de destaque em produções simbólicas de grande alcance, como os grandes filmes hollywoodianos.

indústria do entretenimento<sup>27</sup>, o que impulsionou campanhas de grande visibilidade contra o assédio, o abuso sexual e a discriminação de gênero em contextos profissionais (“Me Too” e “Time’s Up”).

Nesse sentido, as negociações em torno das representações de gênero e discursos feministas contemporâneos se tornaram centrais para *Mulher-Maravilha* e para sua circulação, e a própria realização desse filme, naquele momento, pode ser tomada ao mesmo tempo como produto e promotora de deslocamentos em termos de representação e representatividade de gênero no cinema dominante (mesmo que de alcance limitado)<sup>28</sup>.

Foi assim, afetada por esses discursos feministas que passavam a ser incorporados por produtos midiáticos e atravessada pelos aprendizados oferecidos pela renovação dos ativismos feministas, que passei a me questionar sobre os sentidos e as implicações desse fenômeno no qual eu tomava parte enquanto mulher branca, de classe média, jornalista que buscava se compreender como feminista. Dessas inquietações se configurou, então, esta pesquisa.

### **1.1.1. *Mulher-Maravilha* e uma nova subjetividade feminista contemporânea**

Inicialmente, a pesquisa tinha como objetivo examinar a natureza e as implicações dos discursos sobre gênero que emergiram no contexto recente de popularização e midiaticização dos feminismos. No entanto, os primeiros aprofundamentos bibliográficos sobre esse fenômeno apontaram para a visibilidade como elemento definidor das políticas de representação desses feminismos contemporâneos, influenciando no modo como as mulheres são instadas a se identificar como feministas e constituindo uma nova subjetividade feminista contemporânea centrada em demandas por empoderamento, para a qual o parecer feminista prevalece sobre o ser feminista

---

<sup>27</sup> Pode-se afirmar, inclusive, que a publicização dessas denúncias só foi possível graças às mudanças culturais que já vinham ocorrendo em torno do debate de gênero no âmbito da indústria do entretenimento, visto que a cobertura jornalística demonstrou que tais assédios e abusos eram amplamente conhecidos por membros da indústria. Ver, por exemplo: WOLFF, Michael. Harvey Weinstein: Everyone Knew. **GQ UK**, Londres, 1º dez. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3hkzYDa>. Acesso em: 10 set. 2020.

<sup>28</sup> Há que se fazer a ressalva de que a simples representatividade de minorias sociais em grandes produções hollywoodianas não significa que tenham necessariamente ocorrido avanços em termos das representações desses grupos. Nwabasili (2017) nos lembra que cineastas integrantes de minorias sociais não necessariamente se identificam com os lugares sociais relegados a eles pelos discursos, e podem não querer falar a partir deles ou por eles; assim, não se pode supor “que só a representatividade de minorias sociais entre produtores levará necessariamente a uma representação positiva dessas minorias nas ficções”, pelo contrário — aquilo que a autora chama de “justiça de reconhecimento audiovisual” somente “[...] será conseguida com o empenho em incluir entre produtores audiovisuais sujeitos de minorias sociais, raciais e de gênero que questionem e implodam os discursos hegemônicos e estejam implicados em redefinir e/ou implodir, dentro e fora das ficções, as padronizações institucionalizadas de valorização culturais e os significados hegemônicos das ‘imagens-corpos’” (NWABASIL, 2017, p. 143-144).



e mesmo sobre o consumir o feminismo. Assim, a problemática da pesquisa pode ser definida da seguinte forma: como o filme *Mulher-Maravilha* se articula com a subjetividade feminista contemporânea constituída pelas políticas de representação dos feminismos midiáticos?

Desse questionamento pode ser desdobrado o objetivo geral da pesquisa: caracterizar as especificidades e as implicações da subjetividade feminista contemporânea constituída pelas políticas de representação dos feminismos midiáticos. E os objetivos específicos: delimitar as características dessa posição discursiva na qual os feminismos midiáticos instam as mulheres a investir; situar a personagem Mulher-Maravilha e o filme protagonizado por ela no contexto histórico e atual das relações entre feminismos e mídias; descrever o modo como o prazer visual é construído no filme *Mulher-Maravilha* e qual a posição de sujeito-do-olhar privilegiada por essa construção; examinar como essa posição de sujeito-do-olhar se articula com a subjetividade feminista contemporânea constituída pelas políticas de representação dos feminismos midiáticos; a partir da circulação crítica do filme, compreender os investimentos feitos por uma parcela do público feminino nas posições discursivas oferecidas.

Desde o início, *Mulher-Maravilha* se apresentou como objeto empírico relevante para uma discussão da incorporação de discursos feministas por produtos midiáticos principalmente pelo modo como o filme foi recebido nos veículos de comunicação especializados e pela própria história da personagem, criada em 1941 para ser um símbolo feminista. O fato de o filme só ter se concretizado, depois de inúmeras tentativas frustradas, em meio a esse fenômeno de popularização e midiaticização dos feminismos, também sinalizava que se tratava de um produto midiático para o qual eram centrais as negociações entre representações dominantes de gênero e discursos contemporâneos sobre gênero. No entanto, como se pode supor pelos objetivos específicos apresentados anteriormente, o objeto empírico não poderia se limitar apenas ao filme, pois uma investigação que se preste a abordar um fenômeno social mais amplo deveria articular as relações entre práticas sociais e práticas discursivas, o que pode ser alcançado abordando também o contexto de produção e circulação do longa-metragem. Portanto, o objeto empírico desta pesquisa compreende não só o filme *Mulher-Maravilha*, mas também material bibliográfico sobre a história da personagem e a história da relação entre feminismos e mídias nos Estados Unidos; declarações da equipe criativa do filme à imprensa relativas às representações de gênero; e textos críticos sobre o filme publicados por sites nerds feministas.

Para dar conta dos objetivos da pesquisa, foi necessária uma abordagem metodológica capaz de articular texto e contexto, práticas discursivas e práticas sociais. Portanto, a perspectiva adotada, que será discutida em maior detalhamento na seção 1.4. deste capítulo, foi construída sob inspiração do projeto teórico-metodológico dos estudos culturais britânicos,

sobretudo a concepção de Stuart Hall de que o processo comunicativo se dá na articulação dos momentos de “[...] produção, circulação, distribuição/consumo, reprodução” (HALL, 2003a, p. 387). Essa concepção é tomada por Christine Gledhill (1999) para propor um quadro para análises feministas de produtos culturais populares, centrando-se na noção de negociação para conceber o funcionamento das trocas culturais.

Assim, os passos metodológicos adotados foram: pesquisa bibliográfica sobre a história da personagem Mulher-Maravilha e sobre o modo como as mídias estadunidenses responderam aos feminismos ao longo dos anos; análise do contexto de produção de *Mulher-Maravilha*, sobretudo a partir de declarações da equipe criativa do filme; análise fílmica de *Mulher-Maravilha* centrada na manipulação do prazer visual e no emprego de códigos próprios às representações de gênero no cinema hollywoodiano dominante, especialmente no cinema de ação e de super-heróis. A partir dessa análise, estabeleceram-se as categorias de gênero, sexualidade e raça como centrais na construção da posição de sujeito-do-olhar articulada pelo filme. Foram realizadas ainda pesquisa bibliográfica sobre o histórico de circulação de produtos protagonizados pela super-heroína no Brasil, incluindo a recepção do filme *Mulher-Maravilha* nos meios de comunicação tradicionais; análise de textos críticos publicados por sites nerds feministas sobre o filme, centrada nas categorias de gênero, sexualidade e raça, buscando compreender como esses textos articularam os discursos contemporâneos de gênero e os discursos do filme e investiram nas posições discursivas oferecidas.

O interesse em investigar uma nova subjetividade feminista contemporânea que se apresenta e circula por meio de inúmeros produtos midiáticos parte de uma concepção que toma o gênero como construção discursiva, “[...] produto e processo tanto da representação quanto da autorrepresentação” (DE LAURETIS, 1994, p. 217). Sob essa perspectiva, as mídias são compreendidas como “tecnologias de gênero”, que produzem o gênero à medida que o representam (DE LAURETIS, 1994). É nesse sentido que se adota uma abordagem discursiva, em grande parte tributária do Michel Foucault de *A ordem do discurso* (FOUCAULT, 1999), tomada por intermédio de Stuart Hall (2003a, 2003b, 2016) e dos estudos culturais britânicos, pois pensar em termos de discursos permite articular na análise práticas sociais de produção, distribuição, circulação e consumo de produtos midiáticos.

Nessa perspectiva, os discursos são tomados como conjuntos de ideias, imagens e práticas — enunciados — que se referem a um tema, atividade social ou lugar institucional específico, e atuam em campos diferentes, obedecendo regras historicamente específicas de funcionamento comum — a “ordem do discurso” própria a um período particular —, com função normativa e reguladora (HALL, 2016; REVEL, 2005). Essa abordagem considera o

sentido, a representação e a cultura como elementos constitutivos, e postula que as formações discursivas

[...] definem o que é ou não adequado em nosso enunciado sobre um determinado tema ou área de atividade social, bem como em nossas práticas associadas a tal área ou tema. As formações discursivas definem ainda que tipo de conhecimento é considerado útil, relevante e “verdadeiro” em seu contexto; definem que gênero de indivíduos ou “sujeitos” personificam essas características. (HALL, 2016, p. 26).

Desse modo, o restante deste capítulo introdutório tem por objetivo apresentar o quadro teórico e metodológico que possibilita examinar o fenômeno discursivo por meio do qual uma nova subjetividade feminista é constituída e colocada em circulação. A seção 1.2. discute esse fenômeno a partir da noção de feminismos midiáticos e apresenta as especificidades e implicações das políticas de representação que têm sido mobilizadas por esses feminismos, enquanto a seção 1.3. discute o modo como eles acabam por atuar como uma “tecnologia de gênero” (DE LAURETIS, 1994). Na seção 1.4. é apresentada a abordagem metodológica adotada na pesquisa, construída a partir do modo como Christine Gledhill (1999) retrabalha a proposta de Hall (2003a) para conceber a troca cultural como a intersecção dos processos de produção e recepção, marcada por negociações, e que pode ser analisada em três níveis: instituições, texto e audiências.

Assim, o segundo capítulo se dedica ao nível institucional, apresentando o quadro geral em que as relações de embate e incorporação entre feminismos e mídias se desenrolaram no contexto estadunidense. Partindo da criação da Mulher-Maravilha, nos anos 1940, é desenvolvido um percurso histórico que passa pelo período pós-1960, em que essas relações se intensificaram, e desemboca no momento atual de emergência dos feminismos midiáticos. Nesse sentido, o capítulo recupera tanto as respostas oferecidas pela cultura midiática às aspirações feministas quanto a reivindicação de certos produtos midiáticos como feministas por setores do movimento, tendo como fio condutor a história da heroína.

Voltado a uma análise detalhada do filme, o terceiro capítulo prossegue no exame das negociações que se dão no nível institucional com foco no momento da produção, e estende esse exame para o nível do texto. Assim, o capítulo apresenta inicialmente o contexto mais imediato de produção de *Mulher-Maravilha*, marcado pela preponderância de filmes de super-heróis no cinema hollywoodiano dominante, para o qual a super-heroína ofereceu tanto um sopro de renovação quanto um modo de responder aos discursos contemporâneos sobre gênero. Em seguida, examina-se como se deram essas negociações a partir de entrevistas concedidas à

imprensa especializada estadunidense pelos profissionais criativos à frente do filme (em especial a diretora Patty Jenkins e a protagonista Gal Gadot), com um olhar para o modo como essas falas buscaram enquadrar o filme e circunscrever seus significados para o público.

A seção posterior do terceiro capítulo se dedica à análise do próprio filme, buscando iluminar o modo como ele encontra uma visualização formal para as negociações em torno dos códigos e tradições relativos aos cinemas de ação e de super-heróis, das representações de gênero nesses cinemas e dos discursos feministas contemporâneos. Busca-se caracterizar a posição de sujeito-do-olhar que o filme constrói como preferencial e o modo como ela se articula com a subjetividade feminista constituída pelas políticas de representação dos feminismos midiáticos. Apoiando-se no modo como a teoria feminista do cinema caracteriza a manipulação do prazer visual no cinema hollywoodiano dominante, o capítulo procura demonstrar como esse cinema continua a atuar como tecnologia de gênero e de outras diferenças, tornando visíveis e corporificando possibilidades culturais e históricas de representação e autorrepresentação do gênero que se desviam em alguma medida das normas dominantes, mas ainda assim constituem uma feminilidade hegemônica que privilegia a heterossexualidade, a branquitude e ideais individualistas de poder e sucesso. Nesse sentido, a análise procedeu nos níveis estético e narrativo e apontou para as categorias de gênero, sexualidade e raça como eixos centrais, atravessados pela articulação do tema do empoderamento, relevante tanto nas políticas de representação dos feminismos midiáticos quanto no cinema de super-heróis.

Buscando articular práticas discursivas e práticas sociais, o quarto capítulo se dedica ao exame da circulação crítica de *Mulher-Maravilha* a partir de textos críticos sobre o filme publicados por sites nerds feministas, incluindo também uma breve apresentação do contexto geral mais amplo de recepção e circulação da personagem Mulher-Maravilha e do filme no Brasil. A análise desses textos — produzidos por autoras que são também fãs e, assim, posicionam-se como uma espécie de entrelugar entre a crítica especializada e a crítica socialmente dispersa — deu-se no sentido de compreender os investimentos feitos na posição de sujeito-do-olhar oferecida como preferencial pelo filme. Também se buscou elucidar a atração que essa posição exerce sobre as espectadoras ao simular uma posição de sujeito-do-olhar representado como transcendente, sem propriedades (embora branco, heterossexual e normativamente masculino), atualizado pela corporificação em um corpo feminino. Ainda que os textos reconheçam em alguma medida as limitações dessa feminilidade hegemônica em que as espectadoras são chamadas a investir, eles também indicam que as recompensas da identificação com essa posição excedem as limitações quando contrastadas com o cenário social

e representacional mais amplo, em que corpos femininos raramente são tratados como sujeitos superpotentes, ou mesmo simplesmente como sujeitos, o que aponta para a ambivalência da subjetividade feminista constituída pelas políticas de representação dos feminismos midiáticos.

Essa ambivalência é explorada nas considerações finais em face das brechas e fissuras que esses discursos, e a subjetividade que constituem, abrem sobretudo em um cenário de conservadorismo que busca recentrar o sujeito masculino, branco, heterossexual, de classe média, e brechar os avanços das discussões sobre desigualdade e das reivindicações de direitos por parte de grupos subalternizados. Sem desconsiderar o lugar incômodo que esses feminismos ocupam, de ao mesmo tempo contestar e ser cúmplice das normas de gênero dominantes, busca-se apontar como eles guardam em si o potencial de ampliar o alcance dos feminismos e de levar seus questionamentos a mulheres que de outro modo não entrariam em contato com esses debates.

Em busca de uma perspectiva que permita pensar os feminismos midiáticos de forma menos pessimista, recorre-se ao modo como Patricia Hill Collins (2019) concebe a articulação entre empoderamento individual e coletivo. Sob esse ponto de vista, embora seja necessário reconhecer que os feminismos midiáticos reacomodam em parte o potencial radical dos feminismos, também se deve apontar o potencial contido na massificação dos discursos feministas que ele promove. Assim, segundo a articulação proposta por Collins (2019), um primeiro contato com os feminismos pode servir como ponto de partida para a transformação individual da consciência, que pode levar à formação de uma massa crítica de mulheres feministas. Uma vez que sejam afetadas e atravessadas pelas possibilidades que esses feminismos lhes sugerem, a esperança (e o objetivo) é que essas mulheres façam avançar, no futuro, transformações das condições sociais hegemônicas que possibilitem vidas mais vivíveis aos corpos marcados por diferenciações de gênero, raça, sexualidade, classe, geração etc.

## 1.2. FEMINISMOS MIDIÁTICOS

A inquietação que moveu a elaboração desta pesquisa, de que as mídias estavam sendo tomadas por ideias feministas, tem sido em alguma medida confirmada por trabalhos realizados no campo dos estudos feministas de mídia de tradição anglo-estadunidense, como os de Gill (2007), que aponta que discursos feministas passaram a ser parte das mídias, em vez de se posicionarem como vozes críticas externas (como ocorria em décadas anteriores, que serão abordadas no segundo capítulo). Hoje, trabalha-se com a concepção de que o feminismo “[...] é parte do campo cultural” (GILL, 2007, posição 948-954, tradução minha), na medida em que

muitas ideias feministas que eram terrenos de disputa para o movimento dos anos 1960 até o início dos 1980 são hoje aceitas como incontroversas e figuram com frequência no noticiário, nos programas de TV, no cinema etc. Nesse sentido, pode-se dizer com certa segurança que “[...] a maior parte do feminismo, no Ocidente, hoje acontece nas mídias, e a experiência da maioria das pessoas com o feminismo é inteiramente mediada” (GILL, 2007, posição 948-954, tradução minha).

Ainda assim, análises sobre o momento atual da relação entre cultura midiática e feminismos apontam que prevalecem disputas e negociações entre uma multiplicidade de (novos e velhos) feminismos, que coexistem com formas revitalizadas de antifeminismo e misoginia popular (BANET-WEISER, 2018a; BANET-WEISER; GILL; ROTTENBERG, 2019; GILL, 2016). Esse cenário é caracterizado pela recorrência de temáticas e construções nas quais a reivindicação de uma identidade feminista convive com uma ênfase no indivíduo, encorajando mulheres individualmente a focarem em si e em suas aspirações.

Diante dessa multiplicidade de formas de feminismo, o fenômeno do entrelaçamento dos feminismos contemporâneos com a cultura midiática vem recebendo diferentes denominações nos estudos feministas de mídia, com sentidos similares, mas não totalmente correspondentes, a depender do ângulo privilegiado. Angela McRobbie, por exemplo, situa nos anos 1990 o momento em que “[...] o conceito de feminismo popular ganhou expressão” a partir da “[...] ampla circulação de valores feministas na cultura popular, em particular em revistas [...]” (MCROBBIE, 2009, p. 13-4, tradução minha). Gill (2007; 2016), ao tratar do que denomina novas visibilidades feministas contemporâneas (discursos que enfatizam individualismo, escolha, autonomia, autoconfiança e autoaperfeiçoamento), refere-se a um “feminismo popular mediado”, a “diferentes tipos de feminismo (mediado)”, a um “feminismo popular”, a uma “cultura midiática pós-feminista” e a uma “sensibilidade pós-feminista” — utilizando o pós-feminismo como “[...] categoria analítica que capta uma sensibilidade distintamente contraditória, mas consistente, intimamente conectada ao neoliberalismo” (GILL, 2016, p. 610, tradução minha). Catherine Rottenberg (2018) fala da ascensão de um “feminismo neoliberal” quando examina a circulação de um vocabulário feminista que dá ênfase à ideia de equilíbrio entre carreira e família, adotado por mulheres poderosas como a diretora executiva do Facebook Sheryl Sandberg. Sarah Banet-Weiser (BANET-WEISER; GILL; ROTTENBERG, 2019) utiliza “feminismo popular” para se referir a práticas e condições acessíveis a um público amplo, dos feminismos de celebridades e corporativo à organização de marchas e ao ativismo de *hashtags*, um feminismo que é popular em parte porque circula em formas de mídia amplamente visíveis e acessíveis.

O uso de tais denominações para a relação íntima entre feminismos e mídias corresponde à forma como essas autoras empregam os conceitos de cultura, mídia e popular. McRobbie e Gill não apresentam suas definições de “popular”; entretanto, dada sua filiação aos estudos culturais britânicos, podemos supor que se aproximam daquela apresentada por Banet-Weiser e Portwood-Stacer (2017, p. 884, tradução minha):

O feminismo é “popular” em vários sentidos. Mais importante, talvez, o popular do feminismo popular é, seguindo Stuart Hall (2002), um terreno de disputa, um espaço em que se batem demandas concorrentes por poder. Há muitas formas diferentes de feminismo popular: feminismo corporativo, feminismo neoliberal, feminismo interseccional, feminismo queer etc. Essas expressões e práticas de feminismo popular competem em um contexto midiático que traz à tona um segundo sentido de popular: o feminismo contemporâneo circula nas mídias comerciais dominantes onde massas de pessoas podem consumi-lo. Vemos o feminismo representado e praticado em espaços digitais como blogs, Instagram e Twitter, além dos meios de comunicação e do cinema [...]. Precisamos considerar também uma terceira expressão do popular: popularidade, uma condição de ser amado ou admirado por pessoas e grupos com pensamentos afins.

Os dois últimos sentidos de popular empregados pelas autoras partem de uma das definições que Hall (2003c, p. 253) atribui ao popular, a definição “comercial ou de mercado”, como “[...] produtos culturais da nossa moderna indústria cultural [...]”, algo que é “[...] ‘popular’ porque as massas o escutam, compram, leem, consomem e parecem apreciá-lo imensamente”. No entanto, dado que o termo “popular” ainda conota sentidos relacionados a uma ideia de identidade nacional que se torna cada vez mais diluída em face do processo que Renato Ortiz (2007) chama de mundialização da cultura<sup>29</sup>, a denominação “feminismo popular” corre o risco de sugerir um sentido que se torna anacrônico diante de um contexto em que os componentes “mídia” e “de massa” têm grande relevância. Na definição de Raymond Williams (1983), massa traz aqui o sentido de um número muito grande de pessoas — assim, as mídias de massa são aquelas que se dirigem a um número grande de pessoas relativamente isoladas em seus lares individuais (WILLIAMS, 1983).

Tais concepções de popular e de mídia de massa, aliadas ao fato de que as autoras citadas se referem com frequência a revistas, outras formas de noticiário, cinema, TV, rádio e redes

---

<sup>29</sup> Pode-se dizer que os feminismos descritos até aqui se inserem no contexto que Ortiz (2007) descreve como de formação de uma cultura “internacional-popular”. Para o autor, o processo de globalização econômica faz emergir uma cultura internacional-popular que implica num desenraizamento das referências culturais, fazendo com que os produtos culturais já não sejam mais identificados com nações específicas.

sociais quando mencionam a presença dos feminismos na cultura<sup>30</sup>, apontam para um sentido de *cultura midiática* em que se somam o *popular*, as *massas* e as *mídias*, em termos de produtos da moderna indústria cultural consumidos pelas massas e que circulam mundialmente por diferentes instâncias das mídias. Trata-se de “[...] uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade” (KELLNER, 2001, p. 9).

Portanto, é nessa cultura midiática que os feminismos tomam parte hoje, com discursos feministas incorporados pelos produtos dela e circulando por suas instâncias. É com esse sentido que a expressão *feminismos midiáticos* é empregada para denominar a intersecção entre feminismos e cultura midiática — essas diferentes modalidades de feminismos que têm em comum o fato de circularem amplamente em uma *cultura midiática*, segundo a definição já apresentada. Cabe esclarecer, por fim, que o termo não se refere a práticas e articulações dos ativismos feministas, mas sim a expressões de feminismos nas mídias, no âmbito das políticas da representação<sup>31</sup>.

É nessa intersecção entre feminismos e cultura midiática que se formam discursos que articulam uma nova subjetividade feminista contemporânea, que deve ser compreendida, a partir de Teresa de Lauretis (1994), como uma construção teórica, cuja definição se constrói e se atualiza de modo contínuo neste e em outros textos críticos feministas, e não como representação de uma suposta essência inerente a todas as mulheres, nem mesmo como representação dos sujeitos sociais generificados<sup>32</sup>, reais e históricos, “mulheres”. É ao exame das especificidades e implicações dessa subjetividade teórica articulada pelas políticas de representação dos feminismos midiáticos que esta pesquisa se dedica, à qual me refiro no

---

<sup>30</sup> No vocabulário das autoras mencionadas, o termo “cultura” costuma vir acompanhado das qualificações “midiática”, “popular” ou simplesmente “contemporânea”, numa aproximação com o emprego que a história e os estudos culturais fazem do conceito de cultura como sistemas simbólicos ou de significação (WILLIAMS, 1983, p. 91).

<sup>31</sup> Políticas da representação podem ser definidas como diferentes estratégias de apropriação dos mecanismos de construção da representação, colocando em disputa o controle das representações sociais (HAMBURGER, 2005). Esse é um conceito que parte do modo como Jacques Rancière concebe a relação entre política e estética, tomando a política como aquilo que “[...] ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

<sup>32</sup> O adjetivo “gendered” tem sido traduzido do inglês em textos sobre feminismos e gênero tanto como “gendrado” quanto como “generificado”. A segunda forma, no entanto, tem aparecido com mais frequência e, portanto, também foi adotada aqui, com o sentido de “marcado por especificidades de gênero”. Do mesmo modo, para o verbo “to gender”, referente à ação de “marcar algo ou alguém com especificidades de gênero”, é utilizado o termo “generificar”.



singular porque a análise busca desvelar aquilo que Hall chama de “[...] tentativa de hegemonizar a leitura da audiência [...]” (HALL, 2003b, p. 366), interpelando-a a partir de uma posição discursiva construída como preferencial. Ou seja, embora se compreenda que qualquer texto é incapaz de posicionar a audiência de antemão por completo, busca-se desconstruir e reconstruir essa subjetividade feminista hegemônica teórica constituída pelas políticas de representação dos feminismos midiáticos a partir do modo como ela se expressa no filme *Mulher-Maravilha* e em sua circulação crítica.

### 1.2.1. Empoderamento

No contexto atual, esses feminismos midiáticos podem ser considerados desdobramentos de uma sensibilidade pós-feminista (no sentido de uma concepção de feminismo como algo relevante, mas já superado, e, portanto, não mais necessário) que, como explica Gill (2007), é caracterizada por alguns temas, convenções e construções recorrentes e relativamente estáveis nas representações de gênero nas mídias, entre eles um foco em individualismo, escolha e empoderamento, reprivatizando questões que apenas poucos anos antes haviam sido politizadas. Como será discutido mais longamente no segundo capítulo, Banet-Weiser (2018a) aponta que essa sensibilidade deu origem, a partir dos anos 1990, a uma percepção de que mulheres e meninas enfrentavam uma crise de confiança, construção intrinsecamente ligada ao poder de consumo desse grupo, que se manifestou na criação de um mercado do *empoderamento*.

É importante esclarecer, no entanto, que o ideal de empoderamento que predomina nos feminismos midiáticos se afasta da concepção e aplicação original do conceito no campo das lutas sociais. Como expõe Joice Berth (2018), o conceito de empoderamento, que tem raízes na Reforma Protestante e na teologia de Martinho Lutero, no século XVI, surge nas ciências sociais estadunidenses nos anos 1970 e é impulsionado pelas aplicações que as feministas negras fazem dele, inicialmente em pesquisas relativas à assistência social. A autora aponta também que a teoria da conscientização de Paulo Freire, elaborada em obras como *A pedagogia do oprimido*, de 1968, teria sido precursora da teoria do empoderamento. A abordagem de Freire teoriza a conscientização a partir do social e do coletivo, valorizando o desenvolvimento individual de uma percepção crítica da realidade enquanto instrumento para a transformação global da sociedade.

De acordo com Berth (2018), essa abordagem teve forte influência sobre o pensamento produzido pelas feministas do sul global, que realizaram o trabalho de generificar e racializar o

oprimido, e é essa perspectiva que vemos predominar em diversas teorias do feminismo negro e interseccional. Segundo esse ponto de vista, Berth (2018) explica, o empoderamento deveria incluir as dimensões cognitiva, psicológica, política e econômica, e ir além de construções psicológicas como autoestima, autoeficácia, competência, autocontrole, pois somente a transformação social permitiria o enfrentamento dos sistemas de dominação que são responsáveis pela violência estrutural que atinge determinados grupos.

Em contraste, no mercado de empoderamento que surge em resposta à percepção de que meninas e mulheres enfrentavam uma crise de confiança, Banet-Weiser (2015a; 2018a) aponta que as soluções propostas incluíam desde o empoderamento por meio de mecanismos externos (políticas, educação, práticas de consumo etc.) até discursos que demandavam um “autoempoderamento” — um ideal neoliberal de empreendedorismo de si para desenvolver autoconfiança, autogestão, autorresponsabilidade, colocando a ênfase nas escolhas individuais.

Essa noção de empreendedorismo de si como empoderamento é associada por Banet-Weiser (2012) a um contexto de capitalismo avançado em que investir no marketing pessoal (*self-branding*) por meio do uso de tecnologias de comunicação digital passa a se configurar como uma forma de cuidar de si. Para Banet-Weiser (2012), as grandes mudanças culturais, políticas e econômicas trazidas por uma cultura neoliberal de consumo são acompanhadas por alterações significativas nas construções de gênero, e é nesse sentido que ela examina o marketing pessoal como uma estratégia normativa, uma “tecnologia de si”, no sentido foucaultiano, que implica uma busca por *visibilidade* por meio de operações que “[...] envolvem princípios econômicos como estratégias de gerenciamento de marca, autopromoção e técnicas de publicidade que ajudam a explicar o eu [*self*] no interior de determinadas condições sociais e culturais” (BANET-WEISER, 2012, p. 55, tradução minha).

Banet-Weiser (2014; 2015a) assinala ainda que tal processo mascara os modos como políticas materiais — leis, economia, política — tentam tirar das mulheres e meninas o controle sobre seus corpos, desviando o foco de mecanismos mais estruturais que encorajam a falta de confiança nas mulheres. Trata-se de um ideal de empoderamento que se define como superação individual de certas opressões, sem romper com as estruturas opressoras. Para Banet-Weiser (2015a), essa ênfase no indivíduo se relaciona a uma ênfase crescente em soluções de mercado para desigualdades encaradas por mulheres em várias instâncias da vida social, no contexto de uma passagem da lógica de *libertação* (entendida como forma de lidar com desigualdades estruturais, característica da chamada “segunda onda” do feminismo) para uma lógica de *empoderamento* (entendido a partir de um ponto de vista que enxerga o gênero como canal importante de estímulo à economia). Segundo a autora (BANET-WEISER, 2015a; 2018a), essa

lógica do empoderamento individual como intervenção feminista se expressa sobretudo em formas bastante visíveis, como a publicidade, campanhas coletivas e expressões pessoais de feminismo nas redes sociais, além de diferentes tipos de organizações criadas com o objetivo de empoderar meninas. De modo geral, o objetivo dessas intervenções que visam promover o empoderamento feminino seria “[...] garantir que mulheres se tornem sujeitos econômicos melhores e mais confiantes” (BANET-WEISER, 2018a, posição 1136, tradução minha).

Se em um primeiro momento essa ênfase no empoderamento feminino se deu em um contexto de sensibilidade pós-feminista associada ao repúdio ao feminismo, Banet-Weiser, Gill e Rottenberg (2019) observam que mais recentemente ela passa a se atrelar à reivindicação de uma identidade feminista. Gill e Shani Orgad (2015) caracterizam essa passagem do repúdio à reivindicação de uma identidade feminista como uma resposta a críticas feministas a aspectos da cultura neoliberal, como a indústria da beleza, permitindo que o capitalismo se reinvente a partir da configuração de um “culto/cultura da confiança” [*“confidence cult(ure)”*]. As autoras descrevem o modo como esse “culto/cultura da confiança” passa a ser articulado como intervenção feminista, dentro de um feminismo que se tornou popular: demandas pela reconstrução de si — em um espírito autorregulatório que isenta forças sociais, econômicas e políticas de seu papel na produção e manutenção de desigualdades —, conformando um tipo de “tecnologia de si”.

Essas alterações nas construções de gênero e a articulação, em discursos hegemônicos, do empoderamento individual como intervenção feminista, apontam para a mercantilização das lutas emancipatórias e das identidades, decorrentes, na visão da filósofa Nancy Fraser (2015), de um contexto em que determinados feminismos acabaram por se associar ao neoliberalismo. Para Fraser, as mudanças culturais, políticas e econômicas trazidas por uma cultura neoliberal de consumo, no modo como afetaram as articulações dos movimentos sociais, ocorreram a partir de um processo de “[...] crescente proeminência da cultura na ordem emergente”, uma “[...] nova consciência reflexiva dos ‘outros’ e, por isso, uma nova ênfase na identidade e na diferença”, uma “[...] politização generalizada da cultura, especialmente nas lutas pela identidade e diferença [...]” (ou lutas por reconhecimento) (FRASER, 2002, p. 8), uma preponderância de tais lutas no cenário dos conflitos políticos contemporâneos (FRASER, 2006).

Em relação aos feminismos, Fraser (2007a) retrança o deslocamento de um foco na classe como meio principal de mobilização política para um foco na identidade de grupo ao período que considera como uma segunda fase da chamada “segunda onda” feminista. Esta fase se dá no contexto da queda do comunismo, do domínio de governos conservadores na Europa

Ocidental e na América do Norte e da globalização acelerada, que, para a autora, colocaram a social-democracia na defensiva e escantearam a promoção do igualitarismo a partir do *ethos* do Estado de bem-estar social. Na visão de Fraser, depois do momento inicial, associado ao radicalismo da Nova Esquerda, em que as feministas fizeram a crítica do imaginário político economicista centrado na questão da distribuição entre classes, expondo as formas de dominação masculina e as exclusões de gênero sobre as quais este se apoiava, o declínio das energias utópicas levaram os *insights* antieconomicistas a serem incorporados em um imaginário político que colocou as questões culturais em primeiro plano. Segundo a autora, ao se verem incapazes de atuar contra as injustiças de políticas econômicas cada vez mais neoliberais, as feministas gravitaram para reivindicações políticas em torno da necessidade de reconhecer a diferença e desmontar hierarquias culturais.

Fraser (2007a) não vê como mera coincidência que a dimensão cultural tenha se tornado o principal campo de atuação feminista justamente em um momento de ascensão de políticas econômicas regressivas, de desmonte do Estado de bem-estar social e de expansão da globalização. Para ela, a “ligação perigosa” (FRASER, 2015) entre neoliberalismo e feminismo decorre de uma afinidade eletiva, uma ambivalência interna própria do feminismo, relacionada a sua capacidade de se articular facilmente tanto com um liberalismo meritocrático quanto com um socialismo democrático. Sem posicionar-se de forma incisiva em relação aos riscos da expansão do livre mercado e ao não elaborar uma nova ligação entre emancipação feminista e proteção social, o imaginário feminista hegemônico, na visão da autora, perdeu de vista o solidarismo e se tornou “[...] individualista, liberal, meritocrático” (FRASER, 2015, p. 705), contribuindo para a construção da hegemonia<sup>33</sup> do neoliberalismo.

Esse alinhamento de um feminismo dominante ao neoliberalismo é central para a concepção de Fraser (BRENNER; FRASER, 2017) a respeito da formação de um bloco hegemônico de neoliberalismo progressista, forjado nos Estados Unidos a partir do governo de Bill Clinton como uma aliança entre forças progressistas e um movimento de financeirização,

---

<sup>33</sup> Fraser compreende a hegemonia como o “[...] processo pelo qual uma classe dominante naturaliza sua dominação instalando os pressupostos de sua própria visão de mundo como o senso comum da sociedade como um todo”, que tem como contrapartida organizacional a formação de um *bloco hegemônico* — uma “[...] coalizão de forças díspares que a classe dominante monta e através da qual afirma sua liderança” (FRASER, 2018, p. 45). Sua concepção de hegemonia difere ligeiramente da adotada por Hall, que também influi no campo dos estudos feministas de mídia no qual esta pesquisa se apoia, e que pressupõe um importante elemento de instabilidade: na visão do autor, a hegemonia corresponde a uma forma de poder que nunca é permanente e nem pode ser reduzida a interesses econômicos ou a modelos clássicos de sociedade, pois “[...] grupos sociais particulares estão em conflito de diversas formas, incluindo ideologicamente, para ganhar o consenso dos outros grupos e alcançar um tipo de ascendência sobre eles, na prática e no pensamento” (HALL, 2016, p. 87).

representados respectivamente por correntes majoritárias dos novos movimentos sociais e setores de negócios de alto valor simbólico (Wall Street, Vale do Silício, Hollywood). Assim, o projeto neoliberal progressista uniu, na visão de Fraser (2018), nexos específicos de distribuição e reconhecimento: a financeirização, desregulamentação e desindustrialização da economia, por um lado; e, por outro, um *ethos* de reconhecimento superficialmente igualitário e emancipatório, que interpreta de forma específica e limitada “[...] ideais de ‘diversidade’, ‘empoderamento’ das mulheres e direitos LGBTQ; pós-racialismo, multiculturalismo e ambientalismo” (FRASER, 2018, p. 47), equiparando a igualdade à meritocracia<sup>34</sup>.

### 1.2.2. Visibilidade

O cenário descrito por Fraser permite compreender de que forma um imaginário feminista individualista, liberal e meritocrático — que se tornou hegemônico e se aliou ao neoliberalismo — também modificou o sentido de tornar-se visível nesse contexto, complicando e tornando ambíguas as demandas por visibilidade para determinadas identidades, enquanto estratégias para promover mudanças sociais.

É nesse sentido que Herman Gray (2013) aponta um esvaziamento das políticas culturais de representação, à medida que surgem novas alianças discursivas, tecnologias de representação, técnicas de autoconstrução e práticas afetivas nas quais estão implicadas a raça e todos os tipos de diferenças (etnicidade, religiosidade, sexualidade, gênero etc.). Para o autor, nesse contexto, o objeto do reconhecimento se torna o sujeito empreendedor autoconstruído, cujas diferenças se tornam “grifes” a serem celebradas e vendidas como diversidade, “[...] um sujeito cuja própria visibilidade e reconhecimento no nível da representação afirmam uma liberdade realizada por meio da aplicação de um cálculo de mercado às relações sociais” (GRAY, 2013, p. 771, tradução minha). Gray caracteriza essas transformações — com foco na raça, mas acredito que o mesmo pode ser aplicado ao gênero — como um deslocamento da “[...] invisibilidade, exclusão e exageros para a proliferação e hipervisibilidade” (GRAY, 2013, p. 772, tradução minha). Para o autor, categorias como raça e gênero, então, foram reestruturadas e se reestruturaram e, como visibilidades, tornaram-se autossuficientes.

---

<sup>34</sup> Fraser defende-se de críticas de que sua análise ignora lutas de feministas não hegemônicas que sempre resistiram ao neoliberalismo e acabaram sendo marginalizadas, mas não cooptadas, apontando que tais ativismos nunca chegaram a constituir uma contra-hegemonia, não conseguiram construir um novo e persuasivo senso comum e se apresentar como alternativa crível ao neoliberalismo progressista; assim, a ela interessa esclarecer o modo como a hegemonia constrói consensos, especificamente o modo como o feminismo contribuiu para construir o consenso em torno do capitalismo financeiro (BRENNER; FRASER, 2017).

A partir da análise de Gray e olhando para o caso específico dos feminismos, Banet-Weiser (2015a) observa uma transformação nas estruturas da economia política e cultural que a autora caracteriza como uma passagem das “políticas de visibilidade” para “economias de visibilidade” — conceitos que emprega para nomear o que poderíamos chamar de modalidades diferentes de políticas de representação. A autora ressalta que não há aqui uma substituição de um contexto pelo outro; pelo contrário, as políticas e as economias de visibilidade se sobrepõem, com espaços de ambivalência entre si.

Políticas de visibilidade se enquadram no que mais tradicionalmente entendemos como políticas de representação e se referem ao “[...] processo de tornar visível uma categoria política (como gênero ou raça) que tenha sido e permaneça historicamente marginalizada nas mídias, legislação, políticas etc.” (BANET-WEISER, 2018a, posição 621, tradução minha), processo este que envolve algo que é ao mesmo tempo uma categoria (visibilidade) e um qualificante (política), capaz de articular uma identidade política. Nesse contexto, segundo a autora, a “representação, ou visibilidade, toma um sentido político” (BANET-WEISER, 2018a, posição 623, tradução minha), com o objetivo de que essa combinação de “visibilidade” e “política” resulte em algo que possa ir além da visibilidade, como mudanças sociais, a partir do entendimento de que ampliar os direitos — e o respeito a esses direitos — de grupos marginalizados depende de que esses grupos sejam *vistos*.

No entanto, a partir das transformações que reestruturaram categorias como raça e gênero em visibilidades autossuficientes, a própria visibilidade é absorvida pela economia, e a “[...] visibilidade das identidades se torna um fim em si mesmo em vez de um caminho para a política” (BANET-WEISER, 2015a, p. 55, tradução minha). Consequentemente, de modo análogo à lógica dos algoritmos que regem os meios digitais, a visibilidade dos feminismos e de suas expressões individuais nas economias de visibilidade depende, segundo Banet-Weiser (BANET-WEISER; GILL; ROTTENBERG, 2019), de sua popularidade e acessibilidade para um público amplo, as quais, por sua vez, são medidas pela capacidade de criar ainda mais visibilidade, em um movimento circular. Ou seja, ser visível depende da capacidade de se fazer ainda mais visível. Nessa lógica, o conteúdo é esvaziado e a ênfase recai na circulação sem fim, porque a visibilidade não pode ser estática, tem que estar sempre em crescimento. Portanto,

[...] em um contexto midiático no qual a maior parte dos circuitos de visibilidade são movidos por lucro, competição e consumidores, apenas *tornar-se* visível não garante que categorias identitárias serão de alguma forma transformadas, ou poderão desafiar profundamente relações hegemônicas de poder. Em grande parte, isso acontece porque o ato de se tornar visível nesse contexto digital e pautado por dados está intrinsecamente

conectado à economia política contemporânea e à lógica estrutural da acumulação capitalista. (BANET-WEISER; GILL; ROTTENBERG, 2019, p. 10, tradução minha).

Desse modo, os feminismos midiáticos se inserem em um cenário no qual, na visão de Douglas Kellner (2003), a cultura midiática tem se tornado cada vez mais relevante como força de socialização e fonte de modelos de subjetividade. Kellner enxerga esse processo como uma evolução da “sociedade do espetáculo”, em um contexto de tecnocapitalismo que se encaminha para uma sedutora sociedade da informação e do entretenimento, em que o entretenimento entra no domínio da política, da economia e da vida social e cotidiana.

Pode-se dizer, então, que os feminismos são absorvidos por “espetáculos midiáticos” — “[...] esses fenômenos da cultura midiática que incorporam os valores básicos da sociedade, servem de iniciação para seus modos de vida e dramatizam suas controvérsias e disputas, bem como seu modo de resolução de conflitos” (KELLNER, 2003, p. 2, tradução minha) — e se imbricam na dinâmica da subjetividade contemporânea em que ser visto é condição para a existência, articulando uma subjetividade feminista para a qual o parecer feminista prevalece sobre o ser feminista e mesmo sobre o consumir o feminismo.

Para Banet-Weiser, nesse contexto de subjetividades generificadas voltadas para a produção de visibilidade, sob uma lógica econômica que enfatiza um ideal individualista e autoempreendedor de empoderamento e transforma as diferenças em grifes, o produto a ser vendido e comprado é o próprio corpo feminino, “[...] cujo valor é constantemente debatido, avaliado, julgado e esmiuçado por

Figura 3: Feminismo como grife



A revista *Elle* vestiu celebridades como a atriz Emma Watson com camisetas com os dizeres “esta é a cara de uma feminista”. Fonte: CALL Yourself a Feminist? This lot are loud and proud. *Elle*, Londres, 30 out. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/391RJa7>. Acesso em: 13 set. 2021.

meio de discursos midiáticos, leis e políticas” (BANET-WEISER, 2015a, p. 57, tradução minha). Assim, os feminismos midiáticos atuam “implantando” — nos termos de De Lauretis (1994) — sobre o corpo determinadas representações.

### 1.3. TECNOLOGIAS DE GÊNERO E O CORPO PERFORMATIVO

Embora Gray (2013) Banet-Weiser (2012), Gill e Orgad (2015) encarem a dupla dinâmica que regula e produz o ser visível a partir de uma perspectiva foucaultiana, como uma forma de biopolítica ou uma “tecnologia de si”<sup>35</sup> que produz sujeitos normativos da diversidade, de uma perspectiva feminista, o modo como Foucault concebe a produção de sujeitos sexuados na articulação saber-poder deixa pouco espaço para que se abram possibilidades de agenciamento e autodeterminação. Essa dificuldade pode ser contornada ao se examinar os feminismos midiáticos como uma “tecnologia de gênero”, conceito que De Lauretis (1994) constrói buscando caminhar para além da concepção foucaultiana de tecnologia sexual. De Lauretis define tecnologias de gênero como “[...] técnicas e estratégias discursivas por meio das quais o gênero é construído” (DE LAURETIS, 1994, p. 240), “[...] com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero” (DE LAURETIS, 1994, p. 228).

Ainda que também compreenda a subjetividade como produto de diversas tecnologias sociais, De Lauretis (1994) procura ir além da concepção de Foucault por considerar que esta, ao entender a sexualidade como sendo idêntica para todos, não “generificada”, ainda não levava em conta os investimentos diferenciados de sujeitos masculinos e femininos nos discursos e nas práticas da sexualidade. Para a autora, esses discursos e práticas da sexualidade que produzem

---

<sup>35</sup> Em suas discussões sobre as operações do poder, Michel Foucault ressalta o modo como o poder se articulou ao saber ao longo de diferentes épocas históricas, de modo a se produzir efeitos de verdade que, por sua vez, transformam uma prática ou um discurso em um lugar de poder (REVEL, 2005). Desse modo, o exercício do poder depende de certa economia dos discursos de verdade, segundo a qual “Somos submetidos pelo poder à produção da verdade e só podemos exercê-lo através da produção da verdade” (FOUCAULT, 1998, p. 180). Foucault subdivide as técnicas de produção de saber em quatro grupos principais: “(1) tecnologias de produção, que permitem produzir, transformar ou manipular as coisas; (2) tecnologias dos sistemas de signos, que permitem utilizar signos, sentidos, símbolos ou significação; (3) tecnologias de poder, que determinam a conduta dos indivíduos e os submetem a certos fins ou dominação, objetivando o sujeito; (4) tecnologias de si, que permitem aos indivíduos efetuar, com seus próprios meios ou com a ajuda de outros, um certo número de operações em seus próprios corpos, almas, pensamentos, conduta e modo de ser, de modo a transformá-los com o objetivo de alcançar um certo estado de felicidade, pureza, sabedoria, perfeição ou imortalidade” (Id., 2004, p. 323-4). É válido notar que, embora Foucault não encare as tecnologias de si necessariamente como expressão de um biopoder internalizado pelos indivíduos e sugira (ainda que não teorize) uma possibilidade de promover novas formas de subjetivação que não signifiquem desde sempre sujeição (Id., 1981; 2014), as autoras citadas aqui aderem a uma visão das tecnologias de si como biopolítica.



sujeitos sexuais generificados estão também ligados ao modo como se estruturam as relações de poder sob o capitalismo. A partir do trabalho de teóricas feministas marxistas, De Lauretis (1994) aponta o que caracteriza como a operação simultânea, ao longo da história das diferentes formas de sociedades patriarcais, de um sistema de gênero e de um sistema de relações produtivas que atuam para reproduzir estruturas socioeconômicas androcêntricas (e também heteronormativas e de branquitude, cabe acrescentar, embora De Lauretis não o faça). Consequentemente, para De Lauretis (1994), o gênero deve ser pensado como uma instância primária da ideologia, que ela compreende como a relação imaginária que os indivíduos fazem com as relações reais que governam suas existências, cuja função é constituir indivíduos concretos em sujeitos. Assim, De Lauretis (1994) descreve o funcionamento do gênero a partir de uma analogia com a definição de ideologia, afirmando que “[...] o gênero tem a função (que o define) de constituir indivíduos concretos em homens e mulheres” (DE LAURETIS, 1994, p. 213). Para ela, “É exatamente nessa mudança [ideologia/gênero; sujeitos/homens e mulheres] que a relação entre gênero e ideologia pode ser vista, e vista como um efeito da ideologia de gênero” (DE LAURETIS, 1994, p. 213).

É nesse sentido que se pode afirmar que a inserção dos corpos femininos no processo de produção se dá de modo bastante específico, e que é central para a discussão dos feminismos midiáticos como tecnologias de gênero profundamente atadas ao neoliberalismo. Pode-se pensar essa questão a partir do diagnóstico de Fraser (2015) de que o imaginário feminista hegemônico se tornou individualista e meritocrático e ajudou na construção da hegemonia do neoliberalismo. Rottenberg (2018) descreve um fenômeno semelhante naquilo que denomina de feminismo neoliberal: um feminismo que fornece um nexo de justificativas morais para a continuidade da exploração do trabalho reprodutivo e de cuidado das mulheres, a partir de um vocabulário de “equilíbrio” entre carreira e família. Isso se dá a despeito de uma lógica de mercado neoliberal que estende seus tentáculos por todos os aspectos da vida, derrubando a separação entre público e privado que fornecia, em uma fase anterior, o vocabulário para justificar o modo como o capitalismo se apropriava do trabalho reprodutivo das mulheres.

Além de oferecer uma leitura generificada da teoria foucaultiana sobre a constituição do sujeito sexuado, De Lauretis (1994) procura também ampliar o foco para além do aspecto produtivo do poder, buscando produzir respostas às duas partes de seus questionamentos principais em relação ao funcionamento do gênero: não apenas o modo como as representações de gênero são construídas na relação saber/poder, mas sobretudo como os indivíduos são

interpelados<sup>36</sup> por elas, como absorvem subjetivamente as representações de gênero dirigidas a eles. Assim, De Lauretis argumenta que é necessário recuperar “[...] o sentido da opressividade do poder enquanto imbricada nos conhecimentos institucionalmente controlados [...]” (DE LAURETIS, 1994, p. 227-8) para pensar o poder, em suas dimensões produtiva e opressiva, como aquilo que “[...] motiva (não necessariamente de modo consciente ou racional) os ‘investimentos’ feitos pelas pessoas nas posições discursivas [...]” em nome de um “[...] poder relativo (satisfação, recompensa, vantagem) que tal posição promete (mas não necessariamente garante)” (DE LAURETIS, 1994, p. 225). Para De Lauretis, tal concepção de poder permite compreender os investimentos diferentes que mulheres têm feito historicamente quanto ao gênero e às práticas e identidades sexuais, ao relacioná-los com o fato de que outras dimensões da diferença social (classe, raça, idade etc.) se cruzam com o gênero e favorecem ou desfavorecem o investimento em certas posições.

Além disso, essa perspectiva que postula a necessidade de teorizar o gênero como “[...] força pessoal-política tanto negativa quanto positiva” (DE LAURETIS, 1994, p. 216) toma o gênero como “[...] produto e processo tanto da representação quanto da autorrepresentação” (DE LAURETIS, 1994, p. 217) — ou seja, a representação social de gênero afeta sua construção subjetiva (ou autorrepresentação) que, por sua vez, afeta sua construção social. Assim, abrem-se possibilidades “[...] de agenciamento e autodeterminação ao nível subjetivo e até individual das práticas micropolíticas cotidianas” (DE LAURETIS, 1994, p. 216).

A caracterização que De Lauretis faz do gênero ressalta três pontos que aproximam sua formulação da teoria da performatividade de gênero, posteriormente desenvolvida por Judith Butler: o caráter social (o gênero enquanto representação de uma relação social que precede o indivíduo), o caráter contínuo da produção do gênero (o gênero é o produto mas também o processo da representação e da autorrepresentação) e a possibilidade de agência (os investimentos diferenciados que os indivíduos fazem em posições de gênero disponíveis).

Na concepção de Butler (2018a), dizer que o gênero é performativo é dizer que o gênero é uma forma de representação induzida por interpelações que nos enquadram nas normas de forma binária (separando os corpos em homens e mulheres), mas também uma estratégia de negociação com o poder. Para ela, o gênero é instituído por meio de uma repetição estilizada de atos corporais e “[...] deve ser entendido como a maneira cotidiana por meio da qual gestos

---

<sup>36</sup> A autora compreende a interpelação como “[...] 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” (DE LAURETIS, 1994, p. 220).

corporais, movimentos e encenações de todos os tipos constituem a ilusão de um ‘eu’ generificado permanente” (BUTLER, 2018b, p. 3). A concepção performativa do gênero introduz assim um importante elemento: o corpo.

Nesse sentido, Butler (2018b) toma o corpo como uma situação histórica, um processo ativo, contínuo e incessante de materialização (ou corporificação) de certas possibilidades limitadas pelas condições culturais e históricas. Ao mesmo tempo, para a autora (BUTLER, 2018b), há espaço para agência no processo de tornar essas possibilidades históricas determinadas. Como ato performativo, então, o gênero não é nem escolha individual, nem imposto ou inscrito no indivíduo, e o corpo não é nem passivamente roteirizado por códigos culturais, nem pré-existente às convenções culturais que dão significado aos corpos. Além disso, segundo Butler (2018a), a idealidade das normas culturais de gênero cria lacunas persistentes entre as normas e nossos esforços de corporificação vividos, fazendo com que a reprodução e a reiteração das normas se deem sob o risco persistente de desfazer ou refazer as normas, revelando sua própria fraqueza e instabilidade.

Portanto, segundo uma concepção que toma o gênero como produto e processo da representação e da autorrepresentação, processo este que se dá pela repetição de atos corporais performativos, pode-se afirmar que os feminismos midiáticos se constituem como uma tecnologia de gênero que se articula a valores neoliberais. Trata-se de um empreendedorismo de si que, como aponta Banet-Weiser (2015a), cada vez mais convoca meninas e mulheres a aderirem a um imperativo econômico neoliberal que as torna responsáveis por cultivarem a si mesmas como se fossem uma grife, para responder às necessidades de um mercado que pede que demonstrem e vendam seu próprio empoderamento, autoconfiança e autoestima como caminho pra visibilidade. Banet-Weiser (2018a) faz a ressalva de que essa convocação é comumente direcionada a mulheres jovens de classe média já suficientemente privilegiadas para serem consideradas consumidoras em potencial desse empoderamento, e que a visibilidade se configura de modos diferentes, de acordo com a posição ocupada pelas mulheres dentro de hierarquias de classe e raça. Para a autora, são feminismos que, ao insistirem em uma definição universal de identidade feminina, frequentemente recusam a interseccionalidade e privilegiam a identidade branca, de classe média, cisgênero e heterossexual, invisibilizando as mulheres não brancas, da classe trabalhadora e LGBTQIA+.

Portanto, na subjetividade constituída pelas políticas de representação dos feminismos midiáticos, as possibilidades culturais e históricas a serem materializadas no corpo pela repetição de atos corporais performativos não dizem respeito somente à representação social do gênero, mas também a representações de sexualidade, raça, classe e estéticas (considerando-se

que, em geral, são os corpos que aderem a ideais estreitos de beleza que podem se tornar visíveis nesse contexto). Nessa tecnologia de gênero, os corpos generificados como femininos ocupam posição central, pois é neles que se dá a produção da subjetividade (pela corporificação dos valores articulados pelos feminismos midiáticos) e são esses corpos que tornam essa subjetividade visível, por meio de suas representações midiáticas, atendendo aos requisitos da dinâmica da subjetividade contemporânea, em que ser visto é condição para a existência.

### **1.3.1. Contradições e ambivalências**

As políticas de representação dos feminismos midiáticos tendem a demandar que os sujeitos feministas se transformem em empreendedores de si e construam sua própria visibilidade segundo parâmetros estreitos de representação e autorrepresentação do gênero, de modo a transformar as mulheres em sujeitos econômicos melhores. Assim, como apontam Banet-Weiser, Gill e Rottenberg (2019), a crítica a estruturas profundas de desigualdades é eclipsada e se oculta o trabalho envolvido em produzir a si mesmo de acordo com os parâmetros desse feminismo visível, como se ver ou comprar o feminismo fosse o mesmo que alterar estruturas patriarcais. No entanto, para considerar tais políticas de representação em toda sua complexidade e ambivalência, é preciso lembrar o que, para De Lauretis (1994), é a própria condição de existência do sujeito do feminismo: o fato de que continuamos a fazer a relação imaginária com as representações de gênero, embora, enquanto feministas, saibamos que não somos aquilo, mas sim sujeitos governados por relações sociais reais e situadas historicamente. Ou seja, o sujeito do feminismo se encontra ao mesmo tempo (e conscientemente) dentro e fora da ideologia do gênero. Nesse sentido, os feminismos podem se tornar cúmplices tanto da ideologia em geral (incluindo o neoliberalismo, o racismo, o colonialismo, o imperialismo etc.) quanto da ideologia do gênero (ou seja, o heterossexismo). Para De Lauretis (1994), entretanto, trata-se de cumplicidade, e não de uma adesão completa, porque uma total adesão é incompatível com os feminismos em sociedades androcêntricas. Assim, é necessário que os feminismos realizem um trabalho de conscientização sobre tal cumplicidade.

Esse trabalho de conscientização passa, na visão tanto de De Lauretis (1994) quanto de Butler (2018b), pela crítica ao binarismo de gênero e ao uso da categoria “mulher” pelo movimento feminista. Para De Lauretis, a insistência na diferença sexual confina o pensamento crítico feminista a um arcabouço conceitual androcêntrico e “[...] tende a recomodar ou recuperar o potencial epistemológico radical do pensamento feminista [...]” (DE LAURETIS, 1994, p. 207), entendido como a possibilidade

[...] de conceber o sujeito social e as relações da subjetividade com a socialidade de uma outra forma: um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito “engendrado” não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido. (DE LAURETIS, 1994, p. 208).

Do mesmo modo que, para Butler (2018b), é possível transformar o gênero na relação arbitrária entre os atos performativos, nas várias formas possíveis de repetição e na ruptura ou repetição subversiva dos estilos corporais, para De Lauretis (1994), conceber o sujeito social de uma outra forma tem a ver com a condição incômoda — e não eliminável — do sujeito do feminismo, que está ao mesmo tempo dentro e fora do gênero. Na visão da autora, é esse movimento para dentro e para fora do gênero que caracteriza o sujeito do feminismo que permite vislumbrar um mundo em que o gênero não esteja atrelado à diferença sexual e ao heterossexismo — um movimento entre a representação ideológica do gênero (em seu referencial androcêntrico) e o que ela exclui, entre o espaço discursivo dos discursos hegemônicos e o *space-off* dos discursos<sup>37</sup>. Para ela, é no espaço nas margens dos discursos hegemônicos – o *space-off* –, o qual foi (re)construído pelas práticas feministas, que é possível colocar os termos para uma construção diferente do gênero,

[...] termos que tenham efeito e que se afirmem no nível da subjetividade e da autorrepresentação: nas práticas micropolíticas da vida diária e das resistências cotidianas que proporcionam agenciamento e fontes de poder ou investimento de poder; e nas produções culturais das mulheres, feministas, que inscrevem o movimento dentro e fora da ideologia, cruzando e recruzando as fronteiras — e os limites — da(s) diferença(s) sexual(ais). (DE LAURETIS, 1994, p. 237).

É nesse sentido que, embora seja necessário reconhecer o processo de reestruturação dos feminismos pelo neoliberalismo, como o faz Banet-Weiser (2018a), também é preciso notar que tal processo produz espaços de ambivalência — pois as “[...] sobreposições e intersecções de afeto, desejo, crítica e ambivalência [...]”, que caracterizam o que Banet-Weiser chama de “feminismo popular” (e que eu coloco sob o guarda-chuva mais amplo dos feminismos midiáticos), “[...] são espaços de abertura em potencial para, e conexões com, uma prática

---

<sup>37</sup> No jargão do cinema, o *space-off* corresponde ao espaço que não está visível em quadro, mas que pode ser inferido a partir dele.

feminista mobilizadora” (BANET-WEISER, 2018a, posição 84, tradução minha). Para Banet-Weiser (2012), ainda que na cultura dominante a crítica ou a subversão sejam frequentemente cooptadas e deslocadas, sua articulação permanece um desafio ao poder.

Pode-se pensar esses espaços de ambivalência a partir da concepção de Hall (2016) de que a hegemonia está sempre em disputa, em um processo ativo, contínuo, sempre temporário e contestado, que faz da cultura um campo de batalha permanente. É justamente nessa ambivalência que reside o potencial para que os feminismos contemporâneos que constituem subjetividades articuladas segundo lógicas estreitas de visibilidade, empoderamento e corporificação do gênero expandam seu potencial de relaxamento das normas. Para Banet-Weiser (BANET-WEISER; GILL; ROTTENBERG, 2019), ainda que grande parte dos feminismos altamente visíveis se conformem à heteronormatividade, à universalidade da branquitude, às formações econômicas dominantes e a uma trajetória capitalista de sucesso, eles abrem espaço para ouvirmos mensagens feministas silenciadas por muito tempo e para imaginarmos um conjunto diferente de normas de gênero e diferença sexual. É isso que permite que pensemos os feminismos midiáticos como um elemento a mais de instabilidade no processo de reiteração das normas de gênero — no modo como é concebido por Butler (2018a; 2018b) —, potencialmente contribuindo para instalar lacunas e fissuras que possibilitem caminhar em direção ao afrouxamento do domínio coercitivo das normas de gênero, para que nossas vidas se tornem mais vivíveis.

Vale lembrar que, na visão de Butler (2018a; 2018b), embora o roteiro do gênero possa ser individualmente encenado de diferentes maneiras — ser sujeito requer encontrar o próprio caminho dentro das normas que governam a inteligibilidade cultural dos corpos —, transformar as relações sociais tem mais a ver com transformar as condições sociais hegemônicas que determinam esse roteiro do que com os atos individuais gerados por essas condições. Em outras palavras, para a autora, não se pode obter o direito de aparecer, de ser reconhecido como humano, sem uma

[...] crítica das formas diferenciais de poder por meio das quais essa esfera se constitui, e sem uma aliança crítica formada entre os desconsiderados e os inelegíveis — os precários — a fim de estabelecer novas formas de aparecimento que busquem superar essa forma diferencial de poder. (BUTLER, 2018a, posição 834).

Essa compreensão é fundamental para se examinar a ambivalência inerente aos feminismos midiáticos e a dinâmica de corporificação de subjetividades feministas nos produtos da cultura midiática. Nesse sentido, para que não constituam mais uma reiteração das

normas, é preciso que os desvios que as novas subjetividades feministas contemporâneas promovem em relação a discursos hegemônicos de feminilidade constituam uma forma de crítica às normas, uma crítica que deve ser compreendida como tal. Somente desse modo será possível revelar a artificialidade das normas e, com isso, ampliar o campo do reconhecimento e contribuir para transformar as condições sociais hegemônicas que restringem as possibilidades de performar o gênero e de viver vidas vivíveis.

No contexto desta pesquisa, essa perspectiva enfatiza a importância de levar em conta não apenas as imagens e discursos carregados pelos produtos midiáticos em que os feminismos circulam, mas também o contexto em que esses produtos surgem e o modo como os indivíduos são interpelados por essas representações e investem em determinadas posições discursivas oferecidas por elas. Olhar para as relações entre práticas sociais e práticas discursivas parece ser, assim, um dos principais caminhos para compreender os efeitos inerentemente ambivalentes dos feminismos midiáticos e da subjetividade que eles constituem.

#### 1.4. A PROPOSTA METODOLÓGICA DOS ESTUDOS CULTURAIS

O exame dos feminismos midiáticos, por meio do qual determinada subjetividade feminista é constituída discursivamente e colocada em circulação, demanda, portanto, uma abordagem metodológica que articule as relações entre sociabilidade e subjetividade, práticas discursivas e práticas sociais, texto e contexto, o que se alinha em termos gerais ao projeto teórico-metodológico dos estudos culturais britânicos. Essa corrente teórica buscou integrar “[...] o estudo das instituições e sua organização, suas produções e condições de produção, os públicos e suas práticas, nas respectivas relações que se estabelecem entre todos eles” (ESCOSTEGUY, 2008, p. 133), postulando que os sentidos são produzidos nas interações entre os processos de produção e recepção e dando especial ênfase ao papel crucial que a dimensão simbólica tem na vida social.

É para dar conta da articulação entre as diferentes instâncias implicadas no circuito comunicativo que Hall (2003a) propõe, em 1973, o modelo da codificação/decodificação, que serve de inspiração para a perspectiva metodológica sobre a qual esta pesquisa foi desenvolvida. Mais do que seguir tal modelo à risca, o que se fez foi partir das discussões que ele propõe em termos da necessidade de se pensar a articulação dos espaços de produção, do texto e da recepção.

Hall concebe o processo comunicativo “[...] em termos de uma estrutura produzida e sustentada por meio da articulação de momentos distintos, mas interligados — produção,

circulação, distribuição/consumo, reprodução” (HALL, 2003a, p. 387). Nesse processo, a forma discursiva da mensagem tem posição privilegiada, pois, para circular, um evento precisa ser colocado sob as regras do discurso (codificação); o discurso deve então ser traduzido, transformado em práticas sociais, para que a comunicação aconteça (decodificação), o que implica na impossibilidade de se fixar os significados que circulam, que são multirreferenciais, devido à própria natureza da linguagem. Hall (2003a) enfatiza também a circularidade desse processo, no qual, no momento da codificação, os produtores se alimentam de um referencial de sentidos e ideias, que supõem serem compartilhados pela audiência e aos quais esperam que a audiência vá recorrer no momento da decodificação, em uma espécie de mecanismo de *feedback*, fazendo com que a audiência se torne ao mesmo tempo “fonte” e “receptor” da mensagem.

O modelo de Hall (2003b) reconhece ainda a assimetria de poder entre audiências e aqueles que têm o controle dos meios de comunicação, que podem empreender tentativas (nunca inteiramente eficazes) de hegemonizar a audiência, imprimir leituras preferenciais e produzir alguns dos limites e parâmetros dentro dos quais a decodificação vai operar. Para Hall, esse é um trabalho da ideologia, é o ponto em que o poder atravessa o discurso e deixa marcas no próprio texto: “[...] penso que não somente existe uma vontade de poder na prática de significação, de codificação, mas creio que é possível ver esses elementos alojados no próprio texto” (HALL, 2003b, p. 367). Na visão do autor, portanto, o trabalho do crítico seria de desconstrução, para abrir o jogo que a ideologia buscou fechar e desvelar os pressupostos que informam o sentido preferencial que se buscou imprimir. Como destacam Rosana Soares e Gislene Silva (2019), a perspectiva de Hall, por meio da noção de *articulação*, estabelece uma conexão entre práticas sociais e práticas discursivas, contribuindo para a reflexão sobre como surgem os elementos ideológicos na formação dos discursos, e considerando a articulação entre discurso e hegemonia como estruturante das relações sociais. É nesse sentido que esta pesquisa toma a subjetividade feminista constituída pelas políticas de representação dos feminismos midiáticos — no modo como ela se expressa no filme *Mulher-Maravilha* e em sua circulação crítica — como uma posição discursiva hegemônica, uma tentativa de hegemonizar a audiência, interpelando-a a partir de uma posição construída como preferencial. Assim, embora se reconheça que qualquer texto (em especial textos voltados para um público de massa) oferece múltiplas posições a serem tomadas pela audiência, o que interessa aqui é a articulação entre discurso e hegemonia e as negociações implicadas nessa articulação.

A noção de negociação é central para o modo como Christine Gledhill (1999) adaptou a concepção de Hall sobre o funcionamento do processo comunicativo para propor um quadro



para análises feministas de produtos culturais populares como o cinema, ao aproximar as perspectivas da teoria feminista do cinema e dos estudos culturais britânicos. Essa aproximação não se dá por mero acaso, é fruto de afinidades programáticas entre os projetos dos estudos culturais e do feminismo naquele momento histórico. Descontente com a distância que havia se colocado entre os trabalhos teóricos da crítica feminista de cinema e as políticas feministas, Gledhill e outras teóricas se aproximaram da perspectiva dos estudos culturais britânicos no fim dos anos 1970. Ela “[...] sentiu necessidade de diminuir a distância entre ‘as teorias culturais correntes’ e a ‘prática política’, e entre as leituras de filmes feitas por teóricas feministas de cinema e os modos como esses filmes são ‘compreendidos e usados pelas mulheres de modo geral’” (THORNHAM, 1999, p. 161, tradução minha).

Esse relato exemplifica aquilo que leva Ana Carolina Escosteguy (2018) a nomear tais práticas de análise cultural de “estudos culturais feministas”, a partir das afinidades entre esses dois campos, tais como o fato de constituírem projetos tanto intelectuais quanto políticos, que tomam distanciamento crítico de disciplinas estabelecidas para construir bases interdisciplinares, e que valorizam as conexões entre experiência e teoria. Segundo Escosteguy (2010), esta última afinidade, a ênfase na experiência, faz-se presente na formulação do modelo da codificação/decodificação e no campo de discussões sobre recepção e consumo midiático que ele abre, opondo-se a uma abordagem anterior, cuja ênfase recaía sobre um processo unidirecional de significados fixos que fluem do codificador para o receptor. No campo dos estudos de cinema, Fernando Mascarello (2004) aponta que a aproximação aos estudos culturais e o reconhecimento da importância de se levar em conta as experiências das audiências também se contrapõe a certo determinismo textual das teorias clássicas do cinema, que retirava o texto e a espectadorialidade do contexto sócio-histórico da produção e recepção cinematográfica.

Assim, partindo também de uma preocupação com a necessidade de estabelecer uma conexão entre práticas sociais e práticas discursivas, Gledhill (1999) buscava, em especial, um modo de conceber a relação entre as noções de “espectadora feminina” construída pelo texto e “audiência feminina” constituída por sujeitos concretos localizados e atravessados por categorias sócio-históricas de gênero, classe, raça etc., considerando que “feminilidade” não é apenas uma posição textual abstrata. Gledhill (1999) se vale então da noção de negociação para pensar as relações entre produtos midiáticos, ideologias e audiências e fazer a ponte entre o sujeito textual e o sujeito social. Tal noção parte de uma perspectiva que toma a hegemonia como jogo fluido e negociado de forças ideológicas, sociais e políticas por meio do qual o poder é ao mesmo tempo mantido e contestado, dependendo de um trabalho constante de persuasão.

A autora enfatiza a centralidade dos processos de negociação para as trocas culturais e

argumenta que o “[...] significado não é nem imposto, nem passivamente absorvido, mas emerge de um embate ou negociação entre quadros de referência, motivação e experiência em disputa” (GLEDHILL, 1999, p. 169, tradução minha). Segundo Gledhill (1999), esses embates ou negociações se dão em três níveis diferentes: instituições (associado ao momento da produção), textos e audiências (associadas ao momento da recepção). O que interessa a ela, e que guiou metodologicamente esta pesquisa, é examinar as negociações que se dão nos diferentes níveis e momentos e pensar em como eles se articulam.

A estrutura desta pesquisa se baseia, portanto, na proposta de Gledhill (1999), e os três níveis são abordados em separado para efeitos de clareza, mas sem perder de vista a circularidade do processo de troca cultural, pois, como ressalta Hall (2003a), ele depende do recurso a discursos compartilhados por produtores e receptores, fazendo com que a decodificação já se faça presente na codificação, e vice-versa. As negociações implicadas em cada nível são discutidas mais longamente no início de cada capítulo, mas cabe aqui apresentar brevemente o que Gledhill (1999) entende que está em jogo em cada uma dessas instâncias, e como elas foram abordadas nesta pesquisa.

Segundo Gledhill (1999), no *nível institucional* devem ser colocadas em questão as contradições que surgem sobretudo do confronto entre as necessidades de grupos de públicos a serem conquistados, a ideologia que sustenta empreendimentos capitalistas, e as práticas profissionais e estéticas dos profissionais criativos envolvidos na realização de determinado produto midiático. Essas contradições e as negociações que delas decorrem foram observadas a partir de um exame do modo como a indústria midiática buscou responder com seus produtos às aspirações que surgiram ou foram intensificadas entre as mulheres em diferentes momentos de mobilizações feministas nos Estados Unidos. Tal recorte, desenvolvido no segundo capítulo, mostrou-se oportuno não apenas porque a história da Mulher-Maravilha é atravessada por essas relações entre feminismos e mídias desde sua criação, mas também porque foi a partir dos desdobramentos dessas relações que o filme *Mulher-Maravilha* se tornou viável, revelando negociações que, na visão de Gledhill (1999), dizem respeito à própria natureza do livre mercado capitalista, em seu esforço constante de expansão e renovação. Adicionalmente, as negociações mais ligadas ao contexto imediato de produção — com seus conflitos entre os valores da indústria, os valores de novas audiências que se deseja conquistar e as práticas profissionais — foram examinadas no terceiro capítulo a partir da análise de declarações da equipe criativa do filme, com um olhar para o modo como essas falas buscaram enquadrar o longa-metragem e circunscrever seus significados para o público.

Gledhill (1999) aponta que essas contradições tornam o próprio *texto* uma instância de

complexas negociações técnicas, formais e ideológicas, onde esses conflitos precisam encontrar uma resolução formal. Para a autora, portanto, os textos midiáticos precisam ser compreendidos a partir da noção de que

[...] significados não são entidades fixas a serem mobilizadas segundo a vontade do comunicador, mas produtos de interações textuais moldadas por uma série de fatores econômicos, estéticos e ideológicos que frequentemente operam de modo inconsciente, são imprevisíveis e difíceis de controlar. (GLEDHILL, 1999, p. 171, tradução minha).

Foi a partir dessa compreensão que se realizou a análise fílmica de *Mulher-Maravilha*, apresentada no terceiro capítulo, que buscou sobretudo caracterizar a posição de sujeito-do-olhar que o filme constrói como preferencial, naquilo que Hall (2003b) caracteriza como tentativas de hegemonizar a audiência, olhando para o modo como ela se relaciona com a subjetividade feminista constituída pelas políticas de representação dos feminismos midiáticos. Essa leitura se faz necessária e possível porque, embora os produtos culturais sejam eles próprios locais de disputas e negociações em torno dos significados, eles não estão completamente abertos para toda e qualquer interpretação, como o próprio Hall (2003b) aponta. Limitações estéticas se sobrepõem a limitações institucionais, “[...] em esforços conscientes ou inconscientes para conter ou abrir as possibilidades de negociação” (GLEDHILL, 1999, p. 174, tradução minha). Nesse sentido, cabe enfatizar que a ideologia não consegue impor construções como “[...] a figura da mulher, o olhar da câmera, os gestos e signos da interação humana [...]” de forma total e definitiva (GLEDHILL, 1999, p. 173, tradução minha). Essas construções, centrais para a teoria feminista do cinema, “[...] são signos culturais e, portanto, instâncias de disputa; disputas entre vozes masculinas e femininas, entre vozes de classes, vozes étnicas etc.” (GLEDHILL, 1999, p. 173, tradução minha).

Na visão de Gledhill (1999), essas disputas tornam a recepção o momento mais radical de negociações, porque assistir a um filme é uma prática social que introduz na troca cultural uma série de determinações que surgem das diferentes constituições do público em termos de classe, gênero, raça, idade, história pessoal etc. Essa compreensão torna crucial, para uma pesquisa que traz para primeiro plano a constituição de determinada subjetividade feminista construída discursivamente, mas com efeitos reais, examinar as negociações em jogo no *nível das audiências*. No entanto, devido à complexidade dos recursos materiais e temporais exigidos por um estudo etnográfico de audiência (método muito frequente na abordagem culturalista), incompatíveis com as limitações que circunscrevem o escopo de uma pesquisa de mestrado (ainda mais quando se leva em conta que tais recursos seriam despendidos para dar conta de

apenas uma parte da pesquisa), foi necessário buscar alternativas para a análise dessas negociações que se articulam no nível da audiência.

Essa alternativa foi construída adaptando a proposta de Gledhill (1999), que parte de uma abordagem textual, mas defende que a análise inclua *insights* produzidos por materiais extratextuais, como forma de fazer a ponte entre o sujeito textual e o sujeito social, as práticas estéticas e ficcionais e as práticas sociais extratextuais. O que se propõe, então, é uma abordagem que parte da perspectiva da crítica de mídia, que toma a prática da crítica sobre produtos midiáticos feita na própria mídia como uma instância de recepção, parte de um circuito crítico que gera novos sentidos e influi na circulação e na apropriação desses produtos por parte da audiência (PAGANOTTI; SOARES, 2019; SILVA; SOARES, 2016). Assim, a análise apresentada no quarto capítulo observa a circulação crítica de *Mulher-Maravilha* a partir de textos sobre o filme publicados por sites nerds feministas, incluindo também uma breve apresentação do contexto geral mais amplo de recepção e circulação da personagem Mulher-Maravilha e do filme no Brasil.

Este capítulo introdutório se dedicou, portanto, a apresentar as motivações que levaram à formulação do problema de pesquisa e a delimitar seu objeto teórico — a subjetividade feminista constituída pelas políticas de representação dos feminismos midiáticos —, e seu objeto empírico — o filme e textos críticos. Também se discutiu, a partir da intersecção entre os campos dos estudos feministas de mídia, dos estudos de gênero e dos estudos culturais, o quadro teórico e metodológico que possibilitou examinar a nova subjetividade feminista contemporânea constituída pelas políticas de representação dos feminismos midiáticos. Antes de apresentar tais análises, o segundo capítulo inicia esse percurso retrocedendo no tempo para oferecer um panorama das relações entre feminismos e mídias nos Estados Unidos, examinando os desdobramentos que levaram ao surgimento dos feminismos midiáticos e que atravessaram a história da Mulher-Maravilha desde sua criação, tornando viável a realização de seu longa-metragem.

## 2. MULHER-MARAVILHA, OS FEMINISMOS ESTADUNIDENSES E AS MÍDIAS

*A Mulher-Maravilha não é apenas uma princesa amazona que usa botas fabulosas. Ela é o elo perdido numa corrente que começa com campanhas pelo voto feminino nos anos 1910 e termina com a situação conturbada do feminismo um século mais tarde. O feminismo construiu a Mulher-Maravilha. E, depois, a Mulher-Maravilha reconstruiu o feminismo – o que nem sempre fez bem ao movimento. Super-heróis, que deveriam ser melhores do que todo mundo, são excelentes para dar porrada, mas péssimos para lutar por igualdade.*

— Jill Lepore, *A história secreta da Mulher-Maravilha*. Rio de Janeiro: Best-Seller, 2017, p. 14-15.

Como apresentado no primeiro capítulo, *Mulher-Maravilha* estreou em meio a um processo progressivo de popularização e midiaticização dos feminismos, que intensificou as discussões sobre representação, representatividade e desigualdades de gênero dentro e fora da indústria do cinema. Esse contexto tornou as negociações em torno das representações de gênero e dos discursos feministas contemporâneos centrais para o filme e para sua circulação. Nesse sentido, a partir da proposta metodológica adotada nesta pesquisa — inspirada na adaptação que Christine Gledhill (1999) faz da concepção de Stuart Hall (2003a) sobre o processo comunicativo como aquilo que se dá na articulação dos espaços de produção, do texto e da recepção —, este capítulo se dedica a analisar as negociações que se dão no nível institucional, em que é colocado em questão o contexto de realização do filme e os diversos fatores que nele interferem, como o contexto cultural mais amplo e as tradições, práticas e códigos da indústria em questão. No entanto, em vez de um exame do contexto institucional focado nas operações do estúdio que produziu o filme *Mulher-Maravilha*, Warner Bros., optou-se por oferecer um panorama mais amplo dos desdobramentos que tornaram a realização do longa-metragem viável e que atravessam a história da personagem desde sua criação.

Assim, para compreender a inserção de *Mulher-Maravilha* no contexto dos feminismos midiáticos contemporâneos, é preciso retroceder no tempo e recapitular a história dos feminismos nos Estados Unidos, em especial sua complexa e contraditória relação com a cultura midiática, história à qual a trajetória da Mulher-Maravilha está desde sempre atada. Além disso, é necessário apresentar o modo como os artistas envolvidos com a personagem em seus 80 anos de existência — a começar por seu criador, William Moulton Marston — buscaram posicioná-la em relação aos feminismos e aos debates de gênero na sociedade estadunidense.

Portanto, este capítulo se propõe a realizar um exame do contexto cultural mais amplo que desembocou na produção do filme *Mulher-Maravilha*, com vistas a delinear o quadro geral

em que as relações de embate e incorporação entre feminismos e mídias se desenrolaram no contexto estadunidense. Assim, a partir de uma pesquisa bibliográfica sobre a personagem, a história dos feminismos estadunidenses e as relações desses feminismos com as mídias, o capítulo se inicia pela criação da Mulher-Maravilha, nos anos 1940, para traçar um percurso histórico que sublinha momentos em que as relações entre feminismos e mídias se intensificaram, como o período pós-1960, desembocando no momento atual de emergência dos feminismos midiáticos. Acompanhando a história da personagem e situando-a no interior das relações entre feminismos e mídias, recupera-se exemplos tanto de incorporação de ideais feministas pelas mídias quanto de reivindicação de certos produtos midiáticos como feministas por setores do movimento — como foi o caso da própria personagem Mulher-Maravilha. Tal contexto é relevante não apenas porque a história da personagem é atravessada por essas relações desde sua criação, mas também porque foi a partir dos desdobramentos dessas relações que o filme *Mulher-Maravilha* se tornou viável.

Assim, para se pensar a realização de um produto midiático como o filme *Mulher-Maravilha*, faz-se necessário um olhar para as negociações que ocorrem no nível institucional. Gledhill (1999) ressalta que essas negociações dizem respeito à própria natureza do livre mercado capitalista, baseado em um esforço de expansão constante por meio da criação de produtos ligados a novas necessidades e públicos. Este parece ser o caso quando se examina a forma como a indústria do entretenimento buscou apelar para as aspirações que surgiram ou foram intensificadas entre as mulheres a partir das mobilizações do movimento feminista estadunidense em diferentes momentos, incorporando em seus produtos valores que muitas vezes entravam em contradição com as ideologias que sustentam o empreendimento capitalista da indústria cultural. Pode-se observar nessas negociações a circularidade do processo de troca cultural, evidenciada no modo como já no nível institucional os agentes envolvidos no desenvolvimento dos produtos midiáticos levam em conta e tentam antecipar as aspirações e desejos da audiência — nos casos aqui citados, as aspirações e desejos de audiências femininas em momentos de transformações nas relações de gênero.

## 2.1. MARSTON E AS MULHERES-MARAVILHA (ANOS 1940-1950)

Nascido em Massachusetts em 1893, William Moulton Marston, o criador da Mulher-Maravilha, formou-se em direito e psicologia em Harvard, onde começou estudos sobre as emoções humanas que o levariam a desenvolver protocolos para a detecção de mentiras. Apesar dessas credenciais, ele teve uma carreira acadêmica tortuosa e instável, sem de fato ver suas

ideias aceitas e difundidas entre seus pares, passando como professor por diferentes universidades e buscando sem sucesso que seu detector fosse admitido como prova em tribunais. Em 1915, casou-se com Sadie Elizabeth Holloway, namorada da época de escola, que havia frequentado o Mount Holyoke College, uma das primeiras faculdades para mulheres dos Estados Unidos<sup>1</sup>. De acordo com a historiadora Jill Lepore (2017), foi durante os estudos que ambos tiveram contato com os movimentos sufragista e feminista, palavra que começava a ser adotada nos anos 1910 para estabelecer distância das ideias do “movimento feminino” do século XIX — que, na nostalgia de uma suposta era pré-histórica matriarcal que teria precedido o patriarcado, defendia a superioridade moral das mulheres em relação aos homens.

Embora também tivessem herdado os princípios de igualdade e liberdade que embasaram a Revolução Francesa e a Revolução Americana, segundo Carla Cristina Garcia (2015), as feministas estadunidenses dessa época tinham por objetivo ir além do sufrágio, buscando determinação intelectual, política e sexual — “[...] um equilíbrio entre as necessidades de amor e de realização individual e política [...]” (GARCIA, 2015, p. 13). Foram essas ideias, que circulavam amplamente nos *campi* de Harvard e Mount Holyoke, que Holloway e Marston absorveram enquanto faziam seus estudos. Nas palavras de Lepore:

As Novas Mulheres, como Sadie Holloway, tinham grande expectativa de igualdade política com os homens. Esperavam também poder controlar sua fertilidade, estabelecer relacionamentos de igualdade com os homens com quem se casassem — caso decidissem se casar —, e chegar ao topo de suas profissões, tendo decidido ou não ter filhos. Exatamente como atingiriam essas metas não estava tão claro; parecia que a igualdade com os homens envolveria criadagem, pois boa parte dos primórdios do feminismo era uma fantasia dos ricos, de igualdade para poucos. (LEPORE, 2017, p. 39).

Ainda que esse feminismo já tivesse superado a noção de superioridade moral das mulheres, à época, as “Novas Mulheres”, que buscavam ser livres como os homens, eram chamadas de “amazonas”, e esses seres míticos e sua utopia de terras habitadas somente por mulheres estavam por toda parte na cultura estadunidense<sup>2</sup>: no livro de poesia *Child of the*

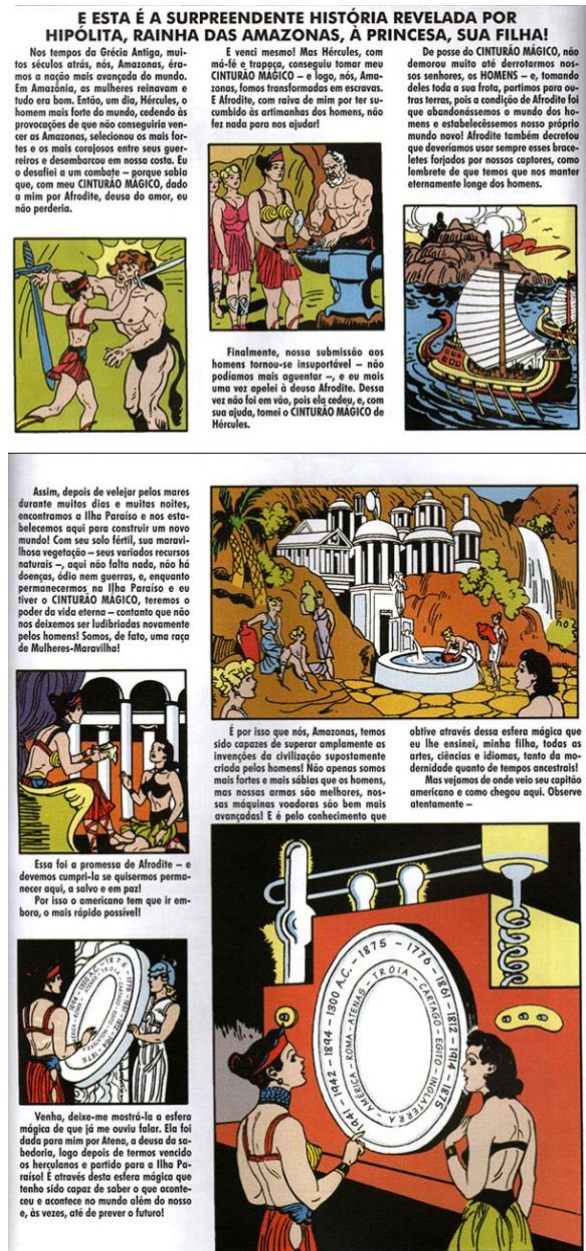
---

<sup>1</sup> Faculdades exclusivas para mulheres começaram a ser criadas nos Estados Unidos na segunda metade do século XIX, para expandir as oportunidades educacionais para mulheres em uma época em que a maioria das instituições de ensino superior apenas aceitava alunos homens. HARWARTH, Irene; MALINE, Mindi; DEBRA, Elizabeth. **Women's Colleges in the United States: History, Issues, and Challenges**. Washington: National Institute on Postsecondary Education, Libraries, and Lifelong Learning – U.S. Department of Education, Washington, 1997. Disponível em: <https://bit.ly/2U19YCg>. Acesso em: 16 ago. 2021.

<sup>2</sup> É curioso notar que o mito das amazonas tenha mobilizado por muito tempo pensadoras feministas, determinadas a encontrar vestígios históricos de que já houve, em algum lugar do mundo, uma sociedade governada por e para

*Amazons* (1913), de Max Eastman; em *Angel Island* (1914), obra da sufragista Inez Haynes Gillmore; e em *Terra das mulheres* (1915), de Charlotte Perkins Gilman, entre outros. Tanto em *Angel Island* quanto em *Terra das mulheres*, mulheres vivem em paz e igualdade entre elas, até que a chegada de homens perturba suas sociedades perfeitas. Ou seja, a história de origem da Mulher-Maravilha, criada em 1941, já era um clichê da literatura feminista nos anos 1910: as Amazonas, civilização mais avançada do mundo, vivem em paz e prosperidade na Ilha Paraíso, para onde foram depois de se libertarem do domínio dos homens com a ajuda da deusa Afrodite, sob a condição de se manterem apartadas da humanidade; até que o avião do piloto Steve Trevor cai na ilha durante uma perseguição a nazistas em meio à Segunda Guerra, e Diana, princesa das Amazonas, salva-o e se apaixona por ele; as deusas determinam que a mais forte e sábia das Amazonas deve acompanhá-lo de volta aos Estados Unidos para “lutar contra as forças do ódio e da opressão” e proteger a “[...] última cidadela da democracia e dos direitos iguais para as mulheres [...]” (MARSTON; PETER, 1941, n.p., tradução minha); disfarçada, Diana vence a competição realizada para determinar quem realizaria a missão, recebe de sua mãe, a rainha Hipólita, o traje vermelho, azul, branco e dourado e o título de “Mulher-Maravilha”, e parte com Steve, abdicando de sua herança e imortalidade.

Figura 4: A origem das Amazonas



A primeira história da Mulher-Maravilha, publicada em 1941, contou a origem das Amazonas. Fonte: GREENBERG (2017, p. 22-3).

mulheres. A própria Gloria Steinem, em um texto que serviu de introdução para uma coletânea de histórias da Mulher-Maravilha nos anos 1970, cita supostas evidências dessas sociedades matriarcais de Amazonas (STEINEM, 2013), ideia rechaçada pouco depois por antropólogas como Gayle Rubin (2017). Nas palavras da historiadora Mary Beard, tal busca seria uma “doce ilusão”, pois as Amazonas foram um mito de criação masculina (assim como a Mulher-Maravilha), cuja mensagem era de que os homens tinham o dever “de salvar a civilização do mando das mulheres” (BEARD, 2018, p. 69).



Na edição de estreia da revista própria da heroína, publicada em julho de 1942, Marston expandiu a história de origem de Diana e descreveu seu nascimento:

A rainha, sob o comando de Atena, deusa da sabedoria, aprende a arte de moldar a forma humana! Hipólita adora a pequena estátua que fez, assim como Pigmaleão adorava Galateia. Afrodite, atendendo às preces da rainha, concede à pequena o dom da vida! (MARSTON; PETER, 2020, n.p.).

Como aponta Phil Jimenez (2018), quadrinista que desenhou e escreveu gibis da Mulher-Maravilha no início dos anos 2000, essa construção subverte as origens mais comuns dos super-heróis, pois dá a Diana uma motivação para lutar pelo bem que nasce do amor e da abundância, em contraste com os traumas e perdas que motivam outros heróis (a destruição de seu planeta, para Superman; o assassinato dos pais, para Batman, para citar os dois antecessores mais populares da Mulher-Maravilha). Além disso, ao dar à heroína duas mães (Hipólita e a deusa Afrodite), Marston também subverte as narrativas mitológicas clássicas, em que os heróis normalmente são filhos de um deus e uma virgem, aproximando-se de narrativas como *Terra das Mulheres* (onde os bebês nascem de forma assexuada, a partir do desejo das mulheres de serem mães), mas também introduzindo um elemento *queer* — ou sáfico, para usar uma referência popular quando Marston e Holloway estavam na universidade. De acordo com Lepore (2017), o uso da palavra *lésbica* para se referir a mulheres atraídas por outras mulheres data da época em que Holloway frequentava Mount Holyoke, nos anos 1910, quando a poeta grega Safo de Lesbos, que viveu por volta de 600 a.C., gozava de grande popularidade nas faculdades exclusivas para mulheres. A própria Holloway tinha como seu livro preferido uma coletânea de poesias de Safo, que guardou até o fim da vida. Em um memorando de 1948 que consta nos arquivos da DC Comics, Holloway instrui o editor Robert Kanigher sobre quais exclamações a Mulher-Maravilha deveria usar: “Safo Sofredora!”, em vez de “Martelo de Volcano!” (LEPORE, 2017, p. 43).

Holloway, no entanto, não foi a única mulher a contribuir para o amálgama de ideias que levaria à criação da super-heroína. De acordo com Lepore (2017), em 1925, quando foi dar aulas de psicologia na Tufts University em Medford, Massachusetts, Marston conheceu a jovem Olive Byrne, que em 1922 havia se matriculado em Jackson, faculdade feminina de Tufts, com a esperança de se tornar médica. Byrne era onze anos mais nova que seu professor, mas já trazia uma enorme bagagem feminista, fruto de sua trajetória familiar. Ela era filha de Ethel Byrne e sobrinha de Margareth Sanger, ambas pioneiras do movimento pelo controle de natalidade nos

Estados Unidos, que “[...] acreditavam no amor livre, no socialismo e no feminismo” (LEPORE, 2017, p. 112).

Nos anos 1910, enquanto Olive era criada pelos avós e, depois, em um orfanato, Ethel e Margareth atuavam em organizações socialistas e feministas e circulavam entre os intelectuais e boêmios do Greenwich Village, em Nova York, como Emma Goldman (feminista anarquista russa que teria sido a primeira a falar em público nos Estados Unidos sobre anticoncepcionais [GARCIA, 2015]), John Reed (autor do livro *Dez dias que abalaram o mundo*, sobre a Revolução Russa) e Max Eastman (poeta e autor do livro *Child of the Amazons*, citado anteriormente). Nas palavras de Lepore, as irmãs “[...] viviam em um mundo de amor livre, heterodoxia e amazonas, quebrando correntes” (LEPORE, 2017, p. 112).

Afastando-se desse ambiente radical e aproximando-se da comunidade médica para conquistar mais apoiadores para sua causa, Sanger viria a se tornar uma das feministas mais famosas do mundo nos anos 1930. Em 1920, publicou *Woman and the New Race*, livro que, de acordo com Lepore (2017), foi lido pelo casal Marston, que à época cursava a pós-graduação em psicologia, e serviria de base para a filosofia da Mulher-Maravilha. Na obra, Sanger defendia que o controle de natalidade era ainda mais importante que o sufrágio para libertar as mulheres da posição social à qual haviam sido acorrentadas por suas funções maternais. Essa imagem de mulheres acorrentadas e escravizadas, herança da aliança entre os movimentos sufragista e abolicionista no século XIX, é outro elemento comum à literatura feminista da época que se tornaria recorrente nos gibis da super-heroína: ao ser acorrentada, Diana perde sua força, algo que acontecia com bastante frequência em suas histórias. Outro ponto do livro de Sanger que seria determinante na criação da personagem era sua defesa da superioridade do amor em relação à força e à violência, e de que, por essa razão, eram as mulheres que deveriam governar o mundo.

Em Tufts, Olive Byrne se tornou assistente de pesquisa de Marston, que, como muitos psicólogos de sua época, estava estudando o sexo, mais especificamente dinâmicas de dominação e submissão. Lepore (2017) aponta que Byrne contribuiu apresentando ao professor o “trote” da irmandade da qual fazia parte, em que as calouras eram amarradas e vendadas e submetidas a maus-tratos e espancamentos por parte das alunas mais velhas. A Alpha Omicron Pi de Jackson serviria de inspiração para a Beeta Lambda, irmandade da fictícia Holliday College, da qual fazia parte Etta Candy, a melhor amiga da Mulher-Maravilha nas histórias em quadrinhos.

Quando Byrne se formou, em 1926, Marston também deixou Tufts, e a jovem passou o verão com ele e Holloway. De acordo com Lepore (2017), Marston disse à esposa que a deixaria

se Byrne não fosse morar com eles; Holloway inicialmente ficou arrasada, mas aceitou, pois o arranjo resolvia seu dilema de “Nova Mulher”: ela poderia seguir trabalhando e ter filhos, pois Byrne, treinada nos princípios científicos para a criação de filhos mais avançados para a época, cuidaria das crianças. Em carta aos filhos de Byrne datada de 1963, Holloway detalhou como os três haviam concebido seu estilo de vida “anticonformista”: “‘Todos os princípios’ da vida deles juntos, disse ela, foram acertados ‘nos anos de 1925, 1926 e 1927, quando um grupo de aproximadamente dez pessoas reunia-se em Boston, no apartamento da tia Carolyn, uma vez por semana” (LEPORE, 2017, p. 151-2). Esses encontros, realizados na casa de uma tia paterna de Marston, eram uma espécie de “[...] culto ao poder sexual feminino [...]” (LEPORE, 2017, p. 152), onde eram encenadas dinâmicas de dominação e submissão envolvendo “unidades do amor” (trios formados por uma mulher dominante, uma jovem aprendiz e um homem submisso). Byrne contribuiu levando o controle de natalidade e os livros de Margareth Sanger, incluindo *Woman and the New Race*, que todos no grupo leram, em que Sanger já defendia a obrigação do homem de ajudar a mulher a chegar ao orgasmo.

Dessas reuniões participava também Marjorie W. Huntley, feminista divorciada com quem Marston teve um caso em 1918 e que continuou a fazer parte da vida da família, passando períodos eventuais na casa dos Marston até depois da morte dele. Além de sufragista, ela defendia a importância de ser amarrada e acorrentada no amor — imagem que, como já mencionado, era muito presente tanto em cartuns sufragistas quanto nos quadrinhos da Mulher-Maravilha nos anos 1940, quando Huntley ajudava na arte-final e no letreiramento das histórias. Desse modo, o arranjo secreto entre Holloway, Byrne e Marston, assim como a filosofia que viria a estar por trás das histórias da Mulher-Maravilha, misturavam a teoria que Marston vinha desenvolvendo sobre as emoções humanas, as ideias do grupo de Boston e o pensamento de Margareth Sanger sobre direitos do amor.

Figura 5: Diana rompe as correntes



Fonte: MARSTON (1944, p. 35).

Em 1937, buscando levar suas ideias sobre as emoções aos holofotes e promover o livro *Try Living*, Marston convocou uma entrevista coletiva em que afirmou que “As mulheres têm o dobro do desenvolvimento emocional e da capacidade amorosa dos homens”; que, “[...] ao desenvolverem mais capacidade para o sucesso mundano quanto já têm capacidade para o amor, elas claramente virão a dominar os negócios, a nação e o mundo”; e, por fim, que “Nos próximos cem anos, teremos o princípio de um matriarcado americano — uma nação de amazonas no sentido psicológico, não físico” (LEPORE, 2017, p. 212-3). Nessa entrevista, Marston ainda citou Sanger entre seis nomes de pessoas famosas e de sucesso que ilustravam o argumento do livro, de que o sucesso para ser feliz é fazer o que se ama. Não por acaso, ela também era uma das feministas do século XX que, como ele, continuava defendendo a suposta superioridade feminina. Foi essa filosofia que Marston buscou promover quando, alguns anos mais tarde, envolveu-se com a indústria das histórias em quadrinhos.

As HQs haviam surgido em 1933, quando Maxwell Charles Gaines, que viria a fundar a editora DC Comics e a lançar Batman e Superman, teve a ideia de reunir tiras publicadas em jornais e vendê-las em brochuras baratas que as crianças podiam comprar com seu próprio dinheiro. Segundo Lepore (2017, p. 222), “Em 1939, quase toda criança nos Estados Unidos lia revistas em quadrinhos”, incluindo os filhos de Marston (dois com Holloway e dois com Byrne). No entanto, com o início da Segunda Guerra, as revistas se tornaram alvo de ataques por causa do que os críticos consideravam violência excessiva. Além disso, o Superman, criado em 1938, passou a ser visto por muitos como uma representação de ideias fascistas.

Byrne, que escrevia para a revista *Family Circle*, propôs-se a abordar a controvérsia em uma matéria em que entrevistava Marston (de acordo com Lepore, ela frequentemente o entrevistava como fonte especializada em psicologia, ocultando a ligação entre eles). A opinião de Marston sobre as histórias em quadrinhos era altamente favorável: para ele, os gibis eram “[...] puro sonho realizado [...]” (LEPORE, 2017, p. 229), e os sonhos por trás do Superman teriam a ver não com o fascismo, mas com a promoção do poder nacional dos Estados Unidos e com o uso desse poder para proteger inocentes do mal. A entrevista foi publicada em outubro de 1940 e chamou a atenção de Gaines, que estava formando um Conselho Consultivo Editorial para aplacar os críticos e decidiu contratar Marston como psicólogo consultor. Além dele, faziam parte do conselho outros psicólogos e professores de psicologia, especialistas em literatura e literatura infantil e um militar ligado a uma organização juvenil católica.

Marston, no entanto, sairia do conselho pouco depois, ao ser contratado como roteirista: unindo um século de retórica do movimento pelos direitos das mulheres a suas próprias ideias sobre psicologia, ele argumentou que uma supermulher, com a força do Superman e qualidades

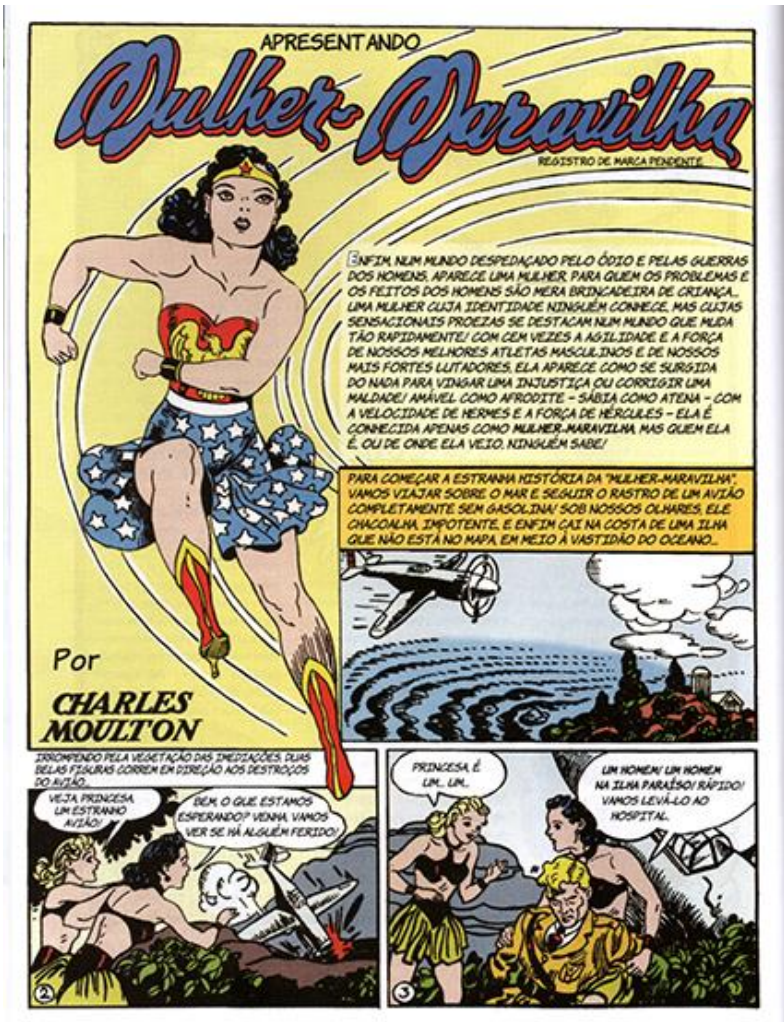
femininas ligadas ao amor, era a melhor resposta aos críticos dos gibis<sup>3</sup>. Gaines acatou a sugestão de modo relutante, deixando Marston a cargo do roteiro. E, apesar de existirem à época inúmeras desenhistas com experiências em histórias em quadrinhos, Marston recorreu a Harry G. Peter, artista de sua geração, que havia vivido o movimento sufragista e desenhado cartuns para publicações feministas.

Quando enviou ao editor Sheldon Mayer o roteiro da primeira história — narrando a origem das amazonas, sua escravização por Hércules e seus homens e a salvação, com a ajuda de Afrodite, que determinou que elas partissem do mundo dos homens e nunca mais se deixassem dominar — Marston

explicou o sentido subjacente de sua criação: “[...] sua HQ era pensada para registrar ‘um grande movimento em curso — o crescimento do poder da mulher’” (LEPORE, 2017, p. 234). Marston não se importava que Mayer editasse a história, mas era irredutível quanto ao feminismo: “Deixe este tema como está, ou largue o projeto”, escreveu em uma carta (LEPORE, 2017, p. 234). Assim, a ideia da escalada do poder da mulher deveria transparecer no comportamento, nos trajes e nos poderes da Mulher-Maravilha: ela teria que ser forte e independente, linda como uma Miss América, contrária à guerra, mas patriota e disposta a lutar pela democracia.

Diana Prince fez sua estreia em 25 de outubro de 1941, no oitavo número da revista *All Star Comics*, com “Apresentando a Mulher-Maravilha”, uma história de nove páginas saída “[...] direto das páginas da ficção utopista e feminista dos anos 1910” (LEPORE, 2017, p. 245),

Figura 6: A estreia da Mulher-Maravilha na *All Star Comics* n. 8 (1941)



Fonte: GREENBERGER (2017, p. 20).

<sup>3</sup> Segundo o relato de Moulton Marston, filho de Marston e Holloway, a Lepore (2017), a ideia fora de sua mãe, mas ela sempre negou qualquer envolvimento.

em que o capitão Steve Trevor sofre um acidente de avião fugindo de nazistas e é salvo por Diana, princesa das amazonas, que se apaixona por ele e depois recebe das deusas a missão de levá-lo de volta aos Estados Unidos e de proteger a democracia estadunidense. Nas palavras de Lepore, “A Mulher-Maravilha deixou a Ilha Paraíso para enfrentar o fascismo com o feminismo” (LEPORE, 2017, p. 246). No entanto, embora os argumentos de Marston tendessem para a filosofia do movimento feminino do século XIX, a Mulher-Maravilha foi criada em um contexto bastante diverso daquele que as primeiras feministas estadunidenses haviam enfrentado, em que muitas de suas reivindicações já haviam sido alcançadas — o voto, além de outros direitos jurídicos e políticos — e um novo papel era oferecido às mulheres.

A Mulher-Maravilha chegou às bancas dois meses antes do ataque à base de Pearl Harbor e subsequente entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. Como aponta Andi Zeisler (2008), foi um momento da história estadunidense em que as mulheres de classe média foram colocadas em posição bastante peculiar: com os homens partindo para o *front*, passaram a haver incentivos, inclusive nos meios de comunicação, para que essas mulheres participassem dos esforços de guerra ocupando os postos de trabalho deixados por eles. Se antes as mulheres eram representadas essencialmente como donas de casa, esposas e mães (sempre brancas, vale notar), sobretudo na publicidade, e interpeladas como potenciais consumidoras de produtos para o lar e de cuidados pessoais, durante a guerra passaram a estar por toda parte imagens de garotas belas e sorridentes em roupas de trabalho, desempenhando funções antes consideradas masculinas, sem perder a feminilidade. Nas palavras de Zeisler, “Não mais valorizadas apenas como esposas e mães, as mulheres foram repentinamente posicionadas ao mesmo tempo como a razão pela qual os homens deveriam continuar lutando a guerra e como o combustível por trás dos esforços de seu país para fazê-lo” (ZEISLER, 2008, p. 27, tradução minha). Magra, mas não particularmente curvilínea ou musculosa, de pele clara, cabelos negros na altura dos ombros e olhos azuis, trajando um top vermelho com uma águia dourada, saia azul com estrelas brancas, coroa dourada com uma estrela vermelha e botas vermelhas de cano alto, a Mulher-Maravilha rapidamente se tornou uma dessas garotas-propagandas dos esforços de guerra — inclusive como integrante, na ficção, da Unidade Auxiliar Feminina do Exército (WAAC, na sigla em inglês), divisão feminina criada pelo presidente Franklin D. Roosevelt em maio de 1942 para que as mulheres ocupassem vagas não relacionadas ao combate, liberando homens para o *front*.

De acordo com Carolyn Cocca (2016), os papéis de gênero mais fluidos que marcaram o período da guerra abriram espaço para que as histórias da Mulher-Maravilha confrontassem estereótipos de gênero. Nesses gibis, Diana está sempre cercada de outras mulheres — em

especial a amiga Etta Candy e suas companheiras da irmandade Beeta Lambda na Holliday College (inspirada na irmandade da qual Byrne fez parte em Tufts). Como aponta Cocca, Etta pode ser lida como a antítese de Diana, que posiciona a heroína como mais “normal”: ela tem um biótipo robusto e não se importa com seu peso ou com casamento, e seu mundo, “[...] no qual ela e suas amigas são vistas falando sobre se divertir e subjugar homens criminosos, pode ser lido como não ‘propriamente’ feminino ou delicado ou heterossexual” (COCCA, 2016, p. 27, tradução minha). Diana, em contraste, apaixona-se pelo primeiro homem que conhece em sua vida; ainda assim, recusa-se a se casar, porque Afrodite havia proibido uniões de amazonas com homens, mas também porque, como explica a Steve, “Se eu me casasse com você, Steve, teria que fingir que sou mais fraca que você para fazê-lo feliz — e isso nenhuma mulher deveria fazer” (MARSTON; PETER, 1943, p. 16C, tradução minha). Na visão de Cocca (2016), Steve se afastava da masculinidade dominante porque, apesar de ser um militar heroico, é apaixonado por uma mulher mais forte do que ele, que o salva com frequência e que não se submete nem cede a suas investidas românticas e pedidos de casamento. Além disso, como aponta Lepore (2017), Diana lutava por causas sociais, incluindo os direitos trabalhistas das mulheres, e contra vilões que tinham em comum o fato de se oporem à igualdade feminina. E fazia isso sem o uso de violência excessiva, preferindo amarrar os vilões a feri-los e, no caso das vilãs, buscava reabilitá-las.

Diana carregava assim as bandeiras dominantes dos movimentos feministas entre o fim do século XIX e o início do XX — a luta pela igualdade entre mulheres e homens, a crítica à submissão das mulheres e a defesa da superioridade moral das mulheres, entre outras —, mas também herdou das vertentes mais visíveis desses movimentos algumas de suas principais falhas. Como aponta Lepore (2017), privilegiava-se os argumentos sobre direitos baseados em ideias de igualdade, em vez de ideias sobre diferenças; além disso, como já exposto, era uma igualdade para poucas, mais especificamente para mulheres burguesas de países urbanizados como os Estados Unidos. E, assim como mulheres negras, latinas, asiáticas e de outras etnias estavam ausentes das representações da época em geral, como bem lembra Zeisler (2008), também estavam em grande parte ausentes dos quadrinhos da Mulher-Maravilha, que eram repletos de estereótipos. Lepore descreve as representações étnicas e raciais das histórias da personagem nessa época:

Durante a guerra, os vilões da Mulher-Maravilha costumavam ser alemães, como os inimigos que gritam: “*Molher-Marravilha!* As balas non a machucon!”. Muitas vezes também eram japoneses. O racismo de Mulher-Maravilha é o racismo difuso nas revistas em quadrinhos dos anos 1940.

Negros e mexicanos falam em dialeto. “Mai essas mala são uns pezo!”, reclama um cabineiro de trem, negro. “Si, si! Para mina antiga, muy pronto!”, grita Pancho, um mexicano. Apesar dos escritos de Marston condenando o preconceito, incluindo o antissemitismo, suas revistas em quadrinhos geralmente trazem vilões gananciosos, de nariz adunco [...]. (LEPORE, 2017, p. 267).

Cocca (2016) ressalta que personagens representando o Eixo constituem outro tipo de antítese da Mulher-Maravilha e são construídos como antiamericanos e não brancos, com traços físicos exagerados ou comportamentos estereotipados. Desse modo, “Com essas representações de não americanos e afro-americanos e, até certo ponto, a representação de Etta em contraste com a de Diana, os quadrinhos circulavam ideias ‘americanas’ dominantes sobre gênero, raça e classe” (COCCA, 2016, p. 28, tradução minha). No entanto, essas representações problemáticas não impediram que a Mulher-Maravilha se tornasse um dos primeiros fenômenos midiáticos feministas. Em julho de 1942, a heroína, que era a personagem de destaque em todas as edições da revista *Sensation Comics* e aparecia em vários outros títulos, ganhou uma revista própria; segundo Lepore (2017), na terceira edição, já vendia meio milhão de cópias.

As revistas da personagem passaram a contar também com uma seção intitulada “Mulheres-Maravilha da história”, dedicada a apresentar biografias que festejavam mulheres heroicas e ressaltavam a importância da história das mulheres. De acordo com Lepore (2017), a ideia foi da campeã de tênis Alice Marble, que Gaines conheceu em um evento e contratou como editora adjunta, para fazer pesquisa e roteiros para a seção, que viria a retratar inclusive nomes importantes dos primórdios do movimento feminista estadunidense, como Susan B. Anthony e Sojourner Truth. A iniciativa ecoa algo que a escritora Virginia Woolf já havia argumentado em 1929, em *Um teto todo seu* (WOOLF, 2019), em que sublinhava a importância para as mulheres escritoras de conhecer suas predecessoras, para que a experiência individual pudesse se apoiar em uma experiência coletiva anterior. Assim, “As biografias faziam da Mulher-Maravilha a última em uma linhagem de mulheres lutando pela igualdade” (LEPORE, 2017, p. 278).

Com o lançamento da revista própria da heroína, Marston, que assinava os gibis com o pseudônimo Charles Moulton, decidiu revelar-se como o criador da personagem e passou a advogar publicamente sua ideia de que a personagem era uma forma de propaganda feminista. No início de 1944, ainda buscando reconhecimento acadêmico, Marston publicou no periódico *The American Scholar* o artigo “Why 100,000,000 Americans Read Comics” (MARSTON,



1944), em que defende que uma super-heroína é a melhor resposta para o machismo aterrorizante dos quadrinhos:

Falta ao herói masculino, por melhor que seja, as qualidades do amor materno e o carinho que são tão essenciais à criança normal quanto o sopro da vida. Imagine que o ideal da criança é ser um *super-homem* que utiliza seu poder extraordinário para ajudar os fracos. O ingrediente mais importante da felicidade humana ainda está ausente: o *amor*. É inteligente ser forte. É grandioso ser generoso. Mas é afeminado, conforme regras exclusivamente masculinas, ser carinhoso, amável, afetuoso e sedutor. “Ah, isso é coisa de menina!”, esbraveja nosso pequeno leitor de gibis. “Quem quer ser uma *menina*?” E aí é que está: nem as meninas vão querer ser meninas enquanto nosso arquétipo feminino não tiver robustez, força e poder. Ao não quererem ser meninas, elas não querem ser carinhosas, submissas, amantes da paz como são as boas mulheres. As qualidades fortes das mulheres são desprezadas por conta das fracas. A solução óbvia é criar uma personagem feminina com toda a força do Superman e todo o fascínio de uma boa e bela mulher. (MARSTON, 1944, p. 42-3 apud LEPORE, 2017, p. 232, grifos da autora)<sup>4</sup>.

O sucesso da Mulher-Maravilha, somado à defesa pública que Marston fazia do feminismo da personagem, suscitaram uma reação pequena, mas estridente, por parte de críticos conservadores, “[...] escritores que queriam colocar a Mulher-Maravilha em sua posição de mulher” (LEPORE, 2017, p. 282). Além das críticas ao fato de a personagem não obedecer a papéis de gênero tradicionais, incomodava a obsessão de Marston em amarrar e acorrentar Diana e outras personagens femininas, que ia muito além da iconografia sufragista. De acordo com Lepore (2017), as cenas de *bondage* que Marston descrevia em seus roteiros estavam relacionadas a suas ideias sobre a superioridade feminina enquanto capacidade das mulheres de se submeterem a uma autoridade amorosa (em oposição a autoridades cruéis ou destrutivas).

Por razões como essas, a personagem sofria ataques constantes e foi colocada em inúmeras listas de publicações não salutares para crianças, mas Marston só suavizaria suas histórias depois de contrair poliomielite, em agosto de 1944, o que o obrigou a diminuir o ritmo de trabalho e a delegar parte dos roteiros a Joye E. Hummel, uma ex-aluna que ele havia contratado como assistente no estúdio onde realizava todas as etapas da produção dos quadrinhos da Mulher-Maravilha. Conforme a doença de Marston avançava, os textos ficavam cada vez mais a cargo de Hummel e com supervisão mais estrita do conselho consultivo da DC Comics, que criara uma lista do que não poderia ser colocado nos roteiros. A lista de restrições era uma resposta ao recrudescimento dos ataques conservadores, sobretudo após o Dia da

---

<sup>4</sup> MARSTON, William M. Why 100,000,000 Americans Read Comics. *The American Scholar*, v. 13, n. 1, p. 35-44, 1944.

Vitória na Europa, quando os quadrinhos passaram a ser novamente acusados de promover o fascismo. De acordo com Lepore (2017), as histórias de Hummel eram mais inocentes que as de Marston, e mesmo ele vinha suavizando seus roteiros, recorrendo a referências a seus próprios filhos e escrevendo histórias centradas em crianças.

### **2.1.1. De volta ao lar**

A morte de Marston, de câncer, em 2 de maio de 1947, foi o golpe final para o feminismo da Mulher-Maravilha. Gaines morreu logo depois, em um acidente de barco, e Hummel se demitiu. Segundo Lepore (2017), as histórias que saíram nos meses após a morte de Marston foram escritas por uma série de autores diferentes, a partir de ideias e roteiros não finalizados de Marston e Hummel. Sete meses após a morte de Marston, buscando manter a Mulher-Maravilha fiel às ideias de seu criador, Holloway escreveu ao então diretor da DC, Jack Liebowitz, apontando os problemas nas histórias que vinham sendo publicadas e oferecendo-se para passar a editá-las. Em vez disso, Liebowitz apartou a viúva de Marston de todas as decisões editoriais e contratou como editor Robert Kanigher, que “[...] odiava a personagem, que chamava de ‘a Mulher-Maravilha original, aquele ser grotesco e inumano’” (LEPORE, 2017, p. 331). Ao mesmo tempo em que Kanigher promovia mudanças que deixariam a personagem irreconhecível, também estava em curso um esforço para reconstruir e reafirmar os papéis tradicionais de gênero, com incentivos para que as mulheres deixassem os empregos conquistados durante a guerra e voltassem ao lar (COCCA, 2016; GARCIA, 2015; LEPORE, 2017; ZEISLER, 2008). Lepore relata:

Nos anos 1950, a Mulher-Maravilha seguiu as centenas de milhares de mulheres nos Estados Unidos que haviam trabalhado durante a guerra para depois ouvir, quando a paz chegou, que não apenas seus serviços não eram mais necessários, mas que elas ameaçavam a estabilidade da nação, por enfraquecer os homens. Ao fim da Segunda Guerra Mundial, o número de mulheres norte-americanas que trabalhava fora de casa havia subido 60% [...]. Ao fim da guerra, três quartos das mulheres que trabalhavam queriam manter os empregos; pouquíssimas conseguiram. Elas foram informadas que deviam pedir demissão, para dar lugar aos homens que voltavam do serviço militar. Cortou-se os salários delas. As fábricas que tinham creche durante a guerra acabaram com o serviço. Disseram às solteiras para casar; disseram às casadas para ter filhos. As trabalhadoras foram para o altar e depois para a maternidade. (LEPORE, 2017, p. 331).

Esse caminho não foi seguido apenas pela Mulher-Maravilha. De modo geral, era essa a mensagem repetida e reforçada nos meios de comunicação da época, em que, como aponta

Zeisler (2008), as mulheres voltaram a ser representadas como esposas zelosas e mães, ou objetos sexuais infantilizados. Cocca aponta que “Os quadrinhos estavam entre as muitas instituições que circulavam ideologias da Guerra Fria que trabalhavam para reestabelecer a ordem ‘tradicional’ depois dos múltiplos desafios dos anos de guerra” (COCCA, 2016, p. 31, tradução minha). Entre essas instituições também estavam o cinema e a televisão — esta iniciara suas transmissões nos Estados Unidos em 1942, começando a conformar o que pode ser denominado de uma “cultura midiática”<sup>5</sup>.

Para Zeisler (2008), as *sitcoms* televisivas como *I Love Lucy* (1951-1957) talvez tenham sido as maiores responsáveis por cristalizar ideias sobre o papel das mulheres entre os anos 1940 e 1960 — cuidar da casa, criar os filhos e colocar comida na mesa quando o marido chegasse do trabalho —, ainda que houvesse espaço para pequenas subversões, com personagens como a própria Lucy, que faziam graça desses papéis. No cinema, por sua vez, as representações femininas vinham se tornando mais estreitas desde os anos 1930, quando o Código Hays foi instituído como forma de autorregulação dos estúdios em resposta a acusações de imoralidade e a uma decisão da Suprema Corte, em 1915, de que os filmes não estavam protegidos pela Primeira Emenda à Constituição estadunidense, que versa sobre a liberdade de expressão. O código estabeleceu regras morais para as representações, com limites para a violência, sexualidade, nudez e condutas morais:

Sob o código, beijos nas telas eram breves; blasfemar nem pensar; violência e crimes aconteciam nas sombras; mesmo umbigos foram considerados vulgares. Nudez e movimentos sexualmente sugestivos estavam proibidos, assim como representações de homossexualidade, romance inter-racial, ou outras chamadas perversões sexuais. E apesar de o código reconhecer o adultério e o sexo pré ou extramarital como pontos ocasionalmente

---

<sup>5</sup> Como já exposto no primeiro capítulo, compreende-se “cultura midiática” em um sentido em que se somam o popular, as massas e as mídias, em termos de produtos da moderna indústria cultural consumidos pelas massas e que circulam mundialmente por diferentes instâncias da mídia. Douglas Kellner associa o advento da televisão, no pós-guerra, à transformação da mídia “[...] em força dominante na cultura, na socialização, na política e na vida social” (KELLNER, 2001, p. 26), cuja disseminação e expansão do alcance foram acelerados posteriormente com o surgimento de tecnologias como a TV a cabo e por satélite, o videocassete e o computador pessoal. A forma como o autor define o que chama de “cultura da mídia”, portanto, coloca a TV e a circulação de imagens em posição central: “Essa cultura [da mídia] é constituída por sistemas de rádio e reprodução de som (discos, fitas, CDs e seus instrumentos de disseminação, como aparelhos de rádio, gravadores etc.; de filmes e seus modos de distribuição (cinemas, videocassetes, apresentação pela TV); pela imprensa, que vai de jornais a revistas; e pelo sistema de televisão, situado no cerne desse tipo de cultura. Trata-se de uma cultura da imagem, que explora a visão e a audição. Os vários meios de comunicação — rádio, cinema, televisão, música e imprensa, como revistas, jornais e histórias em quadrinhos — privilegiam ora os meios visuais, ora os auditivos, ou então misturam os dois sentidos, jogando com uma vasta gama de emoções, sentimentos e ideias. A cultura da mídia é industrial; organiza-se com base no modelo de produção de massa e é produzida para a massa de acordo com tipos (gêneros, segundo fórmulas, códigos e normas convencionais)” (Ibid., p. 9).

necessários para a trama, os cineastas deveriam evitar apresentá-los como algo além de imoral. (ZEISLER, 2008, p. 29, tradução minha).

Essas regras fizeram desaparecer as representações femininas mais diversas e realistas dos anos 1920, quando havia espaço para protagonistas ativas, de moral questionável, com vidas fora do lar e sexualidade mais livre e fluida, impactando profundamente a forma como as mulheres passaram a ser retratadas no cinema. Segundo Zeisler (2008), depois do código, a figura feminina no cinema estava sempre em perigo por amor, doença ou pelas circunstâncias, característica que marcou os melodramas chamados de “woman’s pictures”, que tematizavam os sacrifícios (maternais ou românticos) e os sofrimentos (emocionais ou físicos) das mulheres. O outro lado desse gênero cinematográfico se encontrava nos filmes *noir*, em que as protagonistas — mulheres fatais — encarnavam tudo que as personagens dos melodramas deveriam reprimir, mas sempre acabavam pagando por isso.

Em 1954, o Código Hays inspirou a criação de regras semelhantes pela Associação Norte-Americana de Revistas em Quadrinhos, durante um período de pânico moral em relação ao impacto das histórias em quadrinhos nas mentes juvenis. Essa perseguição aos gibis vinha de inúmeros agentes, mas o psicólogo Fredric Wertham — que considerava a Mulher-Maravilha racista, “[...] a versão lésbica do Batman [...]” e “[...] a pior de todas as personagens de revistas em quadrinhos” (LEPORE, 2017, p. 329) — foi um de seus protagonistas, especialmente durante uma série de audiências organizadas pelo Congresso estadunidense para investigar a delinquência juvenil. De acordo com Lepore (2017), o código dos quadrinhos proibía qualquer tipo de crueldade e violência excessiva, relações sexuais ilícitas e comportamentos sexuais fora dos padrões, além de qualquer tipo de relacionamento que não o amor romântico heterossexual.

Nesse contexto, como apontam Cocca (2016) e Lepore (2017), a Mulher-Maravilha editada por Kanigher nos anos 1950 e 1960 passou a centrar-se no casamento e em feminilidades e masculinidades tradicionais: Etta Candy foi morta; as “Mulheres-Maravilha da história” foram substituídas por uma seção chamada “Matrimônio *à la Mode*”; o romance passou a estar mais presente; os traços e trajes da heroína se tornaram mais femininos; sua origem (moldada no barro por Hipólita e animada por Afrodite) foi alterada para incluir um pai que havia se perdido no mar; e Diana deixou o exército para, entre outras ocupações, escrever uma coluna de conselhos amorosos. Para Cocca (2016), em sua encarnação pós-Segunda Guerra, a Mulher-Maravilha deixou de ser “antinormativa” e “antiestablishment”, e as

mudanças realizadas foram no sentido de “[...] confiná-la estritamente a um enquadramento ‘heteronormativo’ [...]” (COCCA, 2016, p. 30-1, tradução minha).

O feminismo, em sua vertente dominante, vinha perdendo espaço no debate público mais amplo depois da aprovação do voto feminino, mas havia atravessado os anos 1940 ocupando um lugar proeminente na cultura com as histórias em quadrinhos da Mulher-Maravilha escritas por Marston. Com a morte do autor e a alienação de sua viúva das decisões editoriais, o movimento perdeu uma de suas principais vozes, que só seria novamente reivindicada mais de 20 anos depois.

## 2.2. MULHER-MARAVILHA PARA PRESIDENTA (ANOS 1960-1970)

Embora as imagens circuladas pela cultura midiática nos anos 1950 dessem conta de uma redomesticação das mulheres estadunidenses, promovendo representações de donas de casa impecáveis e famílias nucleares perfeitas, sem sombra de movimentação feminista, a realidade das mulheres, como lembra Zeisler (2008), estava bem distante dessa perfeição doméstica: apesar das campanhas para que deixassem os postos de trabalho, 40% das mulheres estadunidenses trabalhavam fora em 1960 e as taxas de divórcios haviam disparado no pós-guerra. Além disso, a ausência de agitação feminista na cultura dominante não significava ausência de articulação, que persistiu em formas menos visíveis no período entre as chamadas primeira e segunda ondas<sup>6</sup>, e realizou trabalhos essenciais para que o movimento de libertação das mulheres eclodisse em meados dos anos 1960<sup>7</sup> — instigado por um produto cultural de massa, o *best-seller A mística feminina* (1963), de Betty Friedan, e com as armas apontadas para as mídias.

A obra de Friedan ressoou coletivamente ao nomear as angústias que as mulheres estadunidenses brancas e de classe média vinham sentindo no pós-guerra, e que a cultura midiática hesitava até então em examinar com mais profundidade. Friedan chamou de “mística feminina” o modo como as subjetividades das mulheres “[...] eram definidas apenas em relação aos homens, sexualmente — a esposa, o objeto sexual, a mãe, a esposa dona de casa — e nunca

---

<sup>6</sup> Para uma discussão sobre a periodização dos feminismos em ondas, ver nota 25 do primeiro capítulo.

<sup>7</sup> Dorothy Sue Cobble (2010) argumenta, por exemplo, que as articulações do feminismo trabalhista durante os anos 1940 e 1950 foram fundamentais para a criação da Comissão Presidencial sobre o Status das Mulheres em 1961, durante o governo de John F. Kennedy. A comissão produziu um relatório que apontava o status de cidadãs de segunda classe das mulheres e reclamava ações governamentais amplas para acabar com as discriminações e desvantagens, tornando-se um dos fatores que contribuiu para a erupção de um novo feminismo no final dos anos 1960.

como indivíduos que se autodefinem pelas próprias ações na sociedade”, uma imagem propagada pelas “[...] revistas femininas, filmes, comerciais televisivos, toda a mídia de massa e livros acadêmicos de psicologia e sociologia [...]” (FRIEDAN, 2020, p. 503), mas muito distante da realidade das vidas das mulheres. O *best-seller* é creditado como um dos propulsores do movimento de libertação das mulheres (parte da chamada “segunda onda” feminista), que, em resumo, confrontou a cultura, as disciplinas de conhecimento e as instituições para denunciar que os papéis de gênero são construções sociais, lutando contra a opressão das mulheres não apenas em termos de reivindicar direitos, mas encarando-a como um problema sistêmico que atingia tanto a vida pública quanto a vida privada das mulheres.

Tal entrelaçamento entre um feminismo nascente e a cultura midiática não é surpreendente ao se considerar o contexto em que surge o movimento de libertação das mulheres nos Estados Unidos. Segundo Rosalind Gill, em “[...] um mundo dominado pelas mídias”, em que as mulheres “[...] eram bombardeadas diariamente por representações de feminilidade e de relações de gênero [...]” de modo não experimentado pelas gerações anteriores, não é de surpreender que “[...] as mídias tenham se tornado um foco importante de pesquisa, crítica e intervenção” (GILL, 2007, posição 284-288, tradução minha) para as feministas dos anos 1960 e 1970. Para a autora, “Uma das coisas que chamam a atenção sobre esse momento é o grau de correspondência e sobreposição das agendas de acadêmicas, trabalhadoras das mídias e ativistas” (GILL, 2007, posição 304-305, tradução minha). Nas universidades, nos recém-criados departamentos de estudos culturais e comunicação, pesquisadoras apontavam que esses campos raramente olhavam para o modo como as mídias representavam as mulheres; as jornalistas e trabalhadoras de empresas de mídia denunciavam a falta de oportunidade para as mulheres nessas áreas e argumentavam que a falta de mulheres tanto nos bastidores quanto representadas nas produções midiáticas tinha um grande impacto sobre como a sociedade percebia as mulheres; do lado de fora, inúmeros grupos feministas passaram a monitorar e denunciar os estereótipos “[...] paternalistas ou humilhantes [...]” (GILL, 2007, posição 301, tradução minha) por meio dos quais as mulheres eram representadas.

De acordo com Zeisler (2008), as mídias passaram a ser tanto uma instância chave para espalhar a mensagem do movimento de libertação das mulheres quanto uma das forças mais poderosas com as quais elas tiveram que se bater. Esse embate incluía intervenções como protestos e greves em redações de revistas femininas, além de atos públicos como o famigerado protesto durante o concurso de Miss América em 1968, organizado pelo grupo New York Radical Women, em que foram queimados itens como cintas, cílios postiços, sapatos de salto

agulha e roupas íntimas, dando origem ao mito midiático que até hoje associa feministas à queima de sutiãs.

Foi em meio a esse contexto que a imagem da Mulher-Maravilha voltou a ser associada ao feminismo. Em julho de 1970, a heroína estampou a capa da primeira edição de um gibi alternativo chamado *It Ain't me Babe*, versão em quadrinhos do jornal feminista de mesmo nome. Ela marchava ao lado de outras personagens, protestando, segundo Lepore (2017), contra os clichês das representações femininas nos quadrinhos. Pouco depois, quando um grupo de feministas ligadas à Convenção Política Nacional Feminina (organização da qual faziam parte nomes

como Friedan e Gloria Steinem) decidiu lançar uma revista feminina liberada, também recorreram à heroína.

A primeira edição da revista *Ms.*, datada de julho de 1972, estampou na capa uma Mulher-Maravilha gigante, sob uma faixa com os dizeres “Mulher-Maravilha para presidenta”. Segundo Lepore (2017), colocar a heroína na corrida presidencial — que, naquele ano, tinha Shirley Chisholm, uma mulher negra, disputando as prévias do partido Democrata — era tanto uma tentativa de estabelecer a *Ms.* como uma revista politizada quanto de construir uma ponte entre o feminismo dos anos 1910, o feminismo dos anos 1970 e a Mulher-Maravilha dos anos 1940, cujo feminismo havia marcado a infância de muitas das ativistas de então. A edição trazia também um encarte destacável com a primeira história da heroína, “Apresentando a Mulher-Maravilha”, publicada na edição número oito da *All Star Comics* (1941).

Nascida em 1934, Steinem era uma das feministas que fora fã da criação de Marston na infância. Na introdução a uma antologia de histórias da personagem dos anos 1940, que a revista decidiu publicar “[...] para ampliar a divulgação e angariar assinantes para a *Ms.*” (LEPORE, 2017, p. 349), Steinem descreveu o modo como a Mulher-Maravilha a salvara, como leitora de quadrinhos, de acreditar que as mulheres eram incompetentes e passivas e deviam esperar ser

Figura 7: Mulher-Maravilha na capa da revista *Ms.* (1972)



Diana foi escolhida para estampar a capa da primeira edição da *Ms.* Fonte: GREENBERGER (2017, p. 107).

resgatadas por um homem. No texto, ela aponta ainda: “Revendo hoje aquelas histórias da Mulher-Maravilha dos anos 1940, fico impressionada com a força de sua mensagem feminista” (STEINEM, 2013, p. 204, tradução minha). Como representante de uma outra geração de feministas, ela não deixa de criticar a crença de Marston na supremacia feminina como uma construção que associa a feminilidade a características inatas e biológicas, algo que ia de encontro aos argumentos do movimento de libertação das mulheres de que “[...] a sociedade, e não a biologia, atribuiu alguns traços aos homens e outros às mulheres” (STEINEM, 2013, p. 206, tradução minha). Ainda assim, para Steinem, a Mulher-Maravilha se dedicava prioritariamente a ajudar as mulheres a se respeitarem, a usarem sua força e a recusarem a dominação masculina. De acordo com Lepore (2017), ao selecionar as histórias que integrariam a antologia, Steinem deliberadamente deixou de fora outro elemento do feminismo de Marston, que ela nem chega a mencionar em seu texto: as referências à temática *bondage*.

Com a repercussão das publicações, em fins de 1972, a imprensa declarou a Mulher-Maravilha como símbolo da revolta feminista (LEPORE, 2017), mas essa liberação não se refletia nas páginas dos gibis, nas quais apenas alguns anos antes, em 1968, ela havia renunciado a seus superpoderes para ficar com Steve — uma mudança que, segundo Cocca (2016), o editor dos gibis à época, Dennis O’Neil, considerava feminista, pois tratava-se de uma mulher independente, e não dependente de superpoderes. A autora descreve a heroína nessa época como uma personagem contraditória, apesar dos esforços da equipe criativa — inteiramente masculina — de colocá-la em uma direção mais feminista:

Em alguns aspectos, o novo time da *Mulher-Maravilha* tinha feito uma mudança feminista. Mas, em outros, estavam escrevendo uma mulher muito estereotipada: ela abre mão dos poderes para manter seu homem, frequentemente aparece assustada ou chorando, interessa-se por moda e é subordinada a um mentor mais velho. (COCCA, 2016, p. 32, tradução minha).

Essa encarnação da personagem era criticada na matéria publicada na *Ms.* E, segundo Lepore (2017), pela própria Steinem durante suas visitas à DC Comics para selecionar as histórias que seriam incluídas na antologia. A DC chegou a contratar Dorothy Roubicek Woolfolk, que trabalhara como editora para Maxwell Gaines no período de Marston, para editar as histórias da Mulher-Maravilha, mas ela ficou apenas um ano na função e foi demitida na mesma época em que a *Ms.* chegava às bancas. Ainda assim, alguns meses depois, em dezembro de 1972, O’Neil lançou uma edição especial em que a heroína se juntava a um grupo de libertação feminina. Ironicamente, a história traz uma cena que Jimenez (2018) considera a mais infame incompreensão do feminismo da personagem: Diana se recusa a participar de um



protesto por igualdade salarial para as mulheres dizendo: “I’m not a joiner, I wouldn’t fit in with your group. In most cases, I don’t even like women” [Eu não costumo participar, não me encaixaria no grupo de vocês. Na maioria das vezes, eu nem gosto de mulheres] (DELANI; GIORDANO, 1972 apud COCCA, 2016, p. 33).

No final, Diana acaba se reunindo ao grupo e participando do protesto. No entanto, para Cocca (2016), ainda é uma representação muito distante da princesa das Amazonas dos anos 1940, que estava sempre cercada de mulheres, que defendia as lutas das mulheres e tentava redimir até mesmo as criminosas. A ideia era que a edição fosse o primeiro capítulo de uma história em seis partes, mas, em vez disso, no início de 1973, a editora passou a publicar as “Novas aventuras da Mulher-Maravilha original”, devolvendo seus poderes e uniforme, mas entregando suas histórias novamente a Robert Kanigher, que Lepore (2017) caracteriza como um notório antifeminista. De acordo com Cocca (2016), a volta de Kanigher e a liberalização do código dos quadrinhos em 1971 significaram também uma reformulação do visual da personagem, que passou a ser mais curvilínea e a exibir um traje ligeiramente menor e poses mais sugestivas, o que também estava relacionado com mudanças no público leitor, cada vez mais masculino e adulto.

Fora dos quadrinhos, a aliança da Mulher-Maravilha com o feminismo da chamada “segunda onda” não foi aprovada de forma unânime dentro do movimento, e a personagem se tornou pivô de desentendimentos, que já eram comuns entre as várias correntes. Em maio de 1975, as feministas radicais do grupo Redstockings do Movimento pela Libertação Feminina apresentaram um relatório em que acusavam a *Ms.* de ser um manifesto capitalista e parte de uma campanha da CIA (Agência Central de Inteligência, na sigla em inglês) para destruir o movimento feminista. Incomodadas com os investimentos que a Warner Communications (proprietária da DC Comics) fizera na *Ms.* sem exigir contrapartidas (ao menos oficialmente), e citando o fato de Diana ser nas HQs uma oficial do serviço de inteligência do exército, acusavam Steinem de ser marionete da CIA, e a Mulher-Maravilha, de simbolizar a ruína do feminismo. Em um tom que antecipava muitas das críticas que poderiam ser feitas hoje sobre os feminismos midiáticos, o texto afirmava:

A Mulher-Maravilha também reflete a postura misantrópica das “feministas liberais” e as matriarquistas que procuram “modelos” nas heroínas míticas e sobrenaturais, mas ignoram e denigrem as conquistas e lutas de mulheres que têm os pés no chão. É isso que leva à “mulher-liberada”, a fala individualista que nega a necessidade de um movimento e conota que, quando as mulheres não têm sucesso, a culpa é delas. (LEPORE, 2017, p. 357).

Mesmo assim, o sucesso da capa da *Ms.* e a adoção da personagem como símbolo por partes do movimento feminista renovou o interesse na Mulher-Maravilha e contribuiu para levá-la para outro meio, a televisão. Em 1973, foi ao ar nos Estados Unidos a animação *Superamigos* — em que a Mulher-Maravilha era a única mulher do grupo e, segundo Cocca (2016), uma personagem séria e unidimensional. Em 1974, a rede de TV ABC produziu um telefilme da heroína protagonizado por Cathy Lee Crosby, que se passava nos anos 1970 e, de acordo com Lepore (2017), foi um enorme fracasso. Ainda assim, no ano seguinte, a emissora levou ao ar a série *The New Original Wonder Woman* (1975-1979), estrelada por Lynda Carter, Miss Mundo Estados Unidos 1972, que fez a popularidade da Mulher-Maravilha estourar.

A TV, como um dos principais veículos para a representação da vida cotidiana da sociedade estadunidense, enfrentava dificuldades para responder ao movimento de mulheres e às mudanças nos papéis de gênero. Para Zeisler (2008), duas produções lançadas pouco depois da publicação de *A mística feminina* revelavam um pouco do espírito da época: *A feiticeira* (1964-1972) e *Jeannie é um gênio* (1965-1970). Na visão da autora, os poderes das mulheres que apareciam como bruxas e gênios nessas comédias televisivas “[...] serviam como uma metáfora bastante óbvia para a rebelião feminina” e refletiam “[...] o crescimento real da ansiedade masculina em relação ao modo como as mulheres modernas poderiam ofuscar e tornar inúteis os homens em suas vidas” (ZEISLER, 2008, p. 40, tradução minha). Se *sitcoms* como *A feiticeira* podiam ser vistas como parábolas fantásticas para a rebelião cotidiana das mulheres e seu poder de atuação tanto na esfera privada quanto na pública, as produções posteriores precisariam responder de forma mais direta às críticas de que a TV produzia representações distorcidas das mulheres — sem, claro, prejudicar seus interesses comerciais e alienar anunciantes.

Elana Levine (2007) aponta que as discussões sobre os papéis de gênero levantadas pelo movimento de libertação das mulheres abalaram noções tradicionais sobre a publicidade direcionada às mulheres, que compunham o público-alvo preferencial da televisão, em especial a faixa de 18 a 49 anos, classificada na época como aquela com a maior renda disponível e como o grupo que tomava a maior parte das decisões sobre compras para o lar. As pressões de vários grupos feministas e da academia levaram a TV e a indústria cultural de modo geral a buscar novas formas de se dirigir ao público feminino. Levine (2007) e Zeisler (2008) citam o *The Mary Tyler Moore Show* (1970-1977) como uma das primeiras tentativas de levar ao ar novas representações femininas: a protagonista da *sitcom* era uma mulher de 30 anos, solteira, atraente sem ser sexualizada, que trabalhava como produtora de um telejornal, combinando

características de uma garota comum com uma versão diluída e palatável de temas feministas, como sexismo no ambiente de trabalho.

O sucesso do programa levou à produção de outras *sitcoms* protagonizadas por mulheres, mas também a experimentações com personagens que jogavam com as fronteiras tradicionais da diferença sexual, exercendo atividades consideradas masculinas, nos esportes, por exemplo, mas também como heroínas de ação. Foi nesse contexto que o produtor Douglas Cramer sugeriu, em 1973, uma série protagonizada pela Mulher-Maravilha, “[...] já que ela parece ser a precursora do movimento de libertação das mulheres e mais oportuna do que nunca” (LEVINE, 2007, p. 133). A ideia de uma heroína de ação enfrentou resistências de início, devido à crença de executivos de TV de que o público não se interessaria. No entanto, depois do fracasso do filme produzido pela Warner Bros. em 1974 para a rede ABC, que se passava nos anos 1970, o estúdio contratou Cramer para produzir um novo piloto, ambientado nos anos 1940, como os quadrinhos originais de Marston. Levine aponta que, quando *The New Original Wonder Woman* estreou, em novembro de 1975, já havia se consolidado na TV uma “[...] tendência de tornar palatáveis personagens femininas que desempenhavam papéis tradicionalmente masculinos enfatizando seus atributos femininos” (LEVINE, 2007, p. 134, tradução minha), transformando as heroínas de ação em *sex symbols*, ressaltando a diferença sexual ao mesmo tempo que se criavam novas representações das mulheres.

Como lembra Levine (2007), em meio a produções como *As panteras* (1976-1981), a Mulher-Maravilha talvez fosse a personagem que se prestasse melhor a essa função ambígua de absorver a influência do feminismo sem deixar de reafirmar a diferença sexual que as feministas tanto buscavam desconstruir, pois a ideia de feminismo defendida por seu criador pressupunha a diferença sexual — Marston defendia a superioridade das mulheres como atributo corpóreo, por sua maior capacidade biológica para o amor. E, de fato, a primeira temporada guardava similaridades com os quadrinhos escritos por Marston (COCCA, 2016; LEVINE, 2007; ZEISLER, 2008): com mulheres feministas entre os roteiristas, a série era ambientada durante a Segunda Guerra e apresentava Diana como uma agente de inteligência das forças armadas estadunidenses, que trabalhava com o major Steve Trevor para derrotar os nazistas. Como nos quadrinhos originais, Steve era representado muitas vezes como um “donzelo” em perigo, que a heroína precisava salvar com frequência, e a irmandade feminina tinha um papel importante — as Amazonas da Ilha Paraíso apareciam com alguma regularidade, e Diana buscava sempre recuperar as vilãs.

A escolha da protagonista do seriado, a ex-Miss Mundo Estados Unidos Lynda Carter, também foi deliberada nesse sentido. O produtor Douglas Cramer queria que ela se parecesse

com a Mulher-Maravilha dos quadrinhos e chegou a afirmar em uma entrevista da época que “Ela deveria ter o corpo de uma lançadora de dardos, mas com o rosto doce de uma Mary Tyler Moore” (LEVINE, 2007, p. 137, tradução minha) — uma protagonista que tivesse o mesmo apelo feminino da estrela da *sitcom*, mas também parecesse uma mulher “liberada”. Ainda relativamente desconhecida, Carter atendia aos requisitos: tinha 1,75 m de altura, longos cabelos castanhos, olhos azuis e seios fartos, e foi rapidamente transformada em *sex symbol*.

No entanto, a ABC desistiu de produzir o programa depois da primeira temporada, e a CBS rapidamente passou a produzi-lo, mas em uma versão bastante diferente. Com o título de *The New Adventures of Wonder Woman*, o seriado passou a ser ambientado nos anos 1970, a Ilha Paraíso e as amazonas praticamente desapareceram, e Diana se transformava cada vez menos na Mulher-Maravilha — mas, quando se transformava, seu traje era mais sensual, com shorts mais cavados e bustiê mais decotado. Segundo Levine (2007), a segunda e terceira temporada estavam mais próximas de produções contemporâneas protagonizadas por mulheres que lutavam contra o crime, como *As panteras*, do que dos quadrinhos de Marston dos anos 1940 e do símbolo feminista do início dos anos 1970.

Apesar das diferenças entre as duas versões, a autora aponta que ambas reforçavam a ideia da diferença sexual fundamental entre mulheres e homens de três formas principais: a diferença de Diana em relação aos homens é o que a torna especial; seus poderes são fruto de sua origem e despertados pelo treinamento entre as amazonas; as vilãs são representadas como sexualmente ambíguas, mulheres masculinizadas, incorretamente sexuadas e generificadas, que a Mulher-Maravilha busca recuperar apelando para seus atributos femininos; e, embora a insistência na diferença sexual muitas vezes tivesse motivações feministas, ela também “[...] tinha a função de reforçar o primado da heterossexualidade em relações homens-mulheres e na verdadeira feminilidade” (LEVINE, 2007, p. 142, tradução minha), principalmente por meio da relação de Diana com Steve e de seu fascínio pelos homens.

Em última instância, para Levine (2007), o sucesso de *Mulher-Maravilha* e *As Panteras* em provar a viabilidade de mulheres exercerem papéis tradicionalmente masculinos contribuiu para uma sensibilidade pós-feminista (no sentido do feminismo como algo não mais necessário) tanto nas telas quanto fora delas, criando a impressão de que as batalhas feministas já haviam sido vencidas e ajudando a moldar o impacto da revolução sexual e do movimento das mulheres na sociedade estadunidenses. No fim dos anos 1970, as *sex symbols* da TV estadunidense se transformaram em representações que “[...] sugeriam que as questões dos direitos das mulheres e da diferença sexual agora estavam resolvidas” (LEVINE, 2007, p. 158, tradução minha) — alinhadas com o clima cultural que se consolidaria a seguir, nos anos 1980. Ainda assim, Zeisler

(2008) e Anita K. McDaniel (2017) ressaltam a importância que a série teve para uma geração de crianças e jovens que não estava habituada a ver mulheres interpretando heroínas de ação na televisão — “Foi um passo adiante em uma década em que cada passo contava” (ZEISLER, 2008, p. 80, tradução minha).

O sucesso da série de TV com Lynda Carter levou os editores dos gibis da Mulher-Maravilha a situarem as histórias novamente nos anos 1940, para alinhá-las ao programa e, posteriormente, devolvê-las para os anos 1970 quando o seriado passou a ser ambientado naquela década. Mas o novo fôlego dado à personagem pela série durou pouco, e, segundo Cocca (2016), em 1981 os gibis vendiam metade do que costumavam vender entre 1976-1977, quando a série estava no ar.

### 2.3. “TERCEIRA ONDA”, PÓS-FEMINISMO E GIRL POWER (ANOS 1980-2000)

Nos anos 1980, assim como nas décadas subsequentes, as representações da Mulher-Maravilha continuaram a refletir as negociações e tensões existentes nas relações de gênero na sociedade estadunidense de modo geral, embora ela já não fosse associada diretamente a qualquer vertente do movimento feminista. E, como lembra Zeisler (2008), se a relação entre feminismos e cultura midiática sempre fora complexa, ela se tornou completamente hostil entre o fim dos anos 1980 e o início dos anos 1990, período também de ascensão do conservadorismo político e econômico, representado por figuras como o presidente estadunidense Ronald Reagan e a primeira-ministra inglesa Margareth Thatcher. Zeisler (2008) aponta que, nessa época, filmes, séries, jornais e revistas passaram a circular a ideia de que o feminismo era responsável por uma série de problemas sociais e nas vidas das mulheres, das altas taxas de divórcio ao crescimento do número de estupros, o que resultou em produções tão contraditórias quanto o filme *Atração fatal* (1987) — uma narrativa que adverte sobre os perigos que as mulheres solteiras e profissionalmente bem-sucedidas representam para as famílias — e a série *Roseanne* (1988-1997), protagonizada por uma mãe de família da classe trabalhadora, de humor ácido e fora dos padrões de beleza, sempre exausta com a dupla jornada dentro e fora de casa.

Ao mesmo tempo, como argumenta Gill (2007), as mídias passaram a incorporar as críticas feministas e a “brincar” com elas, reconhecendo-as e incorporando-as — muitas vezes como uma forma de enfraquecê-las. Nos anos 1980, “A ideia de que as mídias ofereciam um modelo estável de feminilidade ao qual aspirar deu lugar a um conjunto muito mais plural e fragmentado de significantes de gênero” (GILL, 2007, posição 331-336, tradução minha). Foi nesse período que a crítica feminista às representações abandonou reivindicações de realismo

e passou por uma virada discursiva, reivindicando a ideia de que as mídias estavam implicadas na construção da realidade — de que elas “[...] produziam e constituíam percepções, subjetividades e versões do mundo” (GILL, 2007, posição 353, tradução minha), incluindo aí o gênero. É nessa época, em 1987, que Teresa de Lauretis propõe, como discutido no primeiro capítulo, que as mídias atuam como “tecnologias de gênero” (DE LAURETIS, 1994) (e, pode-se dizer, também de raça, classe e outras diferenças), que constroem o gênero à medida que o representam.

Esse florescimento da teoria feminista na academia convivia com um momento de pulverização dos feminismos, que levou a interpretações errôneas de que o feminismo havia morrido simplesmente porque não se via mais as mobilizações massivas e a proliferação de noções “revolucionárias”, como a da “mística feminina” de Friedan (GARCIA, 2015; ZEISLER, 2008). Os novos feminismos da chamada “terceira onda” comportavam desde um feminismo “[...] menos relacionado à ação coletiva e mais às escolhas individuais [...]” (ZEISLER, 2008, p. 113, tradução minha), até uma problematização do “[...] uso monolítico da categoria mulher [...]” (GARCIA, 2015, p. 94) — como fizeram Judith Butler e De Lauretis — e debates sobre a diversidade entre as mulheres, atravessada por variáveis que vão além do gênero, como raça, etnia, nacionalidade, sexualidade, classe social, geração etc. — como fizeram autoras como bell hooks, Audre Lorde, Gloria Anzaldúa e Gayatri Spivak, entre outras<sup>8</sup>.

Cocca (2014) argumenta que alguns aspectos desses novos feminismos se fizeram bastante presentes nas histórias em quadrinhos da Mulher-Maravilha: foco em diversidade, reconhecimento da complexidade da experiência vivida, reivindicação de signos de feminilidade, visão do gênero como distribuído ao longo de um espectro, intersecção com raça e sexualidade, e crítica cultural por meio de narrativas e ironia. Antes, porém, a personagem passou por uma fase mais alinhada a um repúdio das conquistas feministas. Ao mesmo tempo que as vendas dos gibis caíam no fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, o público dos gibis, de acordo com Cocca (2016), tornou-se progressivamente mais masculino, e as histórias passaram a apresentar mulheres curvilíneas, em uma espécie de “guerra dos sexos” contra os

---

<sup>8</sup> Vale lembrar que as mudanças pelas quais os feminismos passaram nesse momento, em especial um foco maior no debate cultural, suscitam discussões como a proposta por Nancy Fraser (2002; 2006; 2007a), apresentada no primeiro capítulo, que associa esse momento histórico de uma maior ênfase nas lutas por reconhecimento, em detrimento de um foco anterior maior nas lutas por redistribuição, à formação de uma “ligação perigosa” (Id., 2015) entre neoliberalismo e correntes majoritárias do feminismo. Ao não posicionar-se de forma incisiva em relação aos riscos da expansão do livre mercado, gravitando para reivindicações políticas em torno da necessidade de reconhecer a diferença e desmontar hierarquias culturais, o imaginário feminista hegemônico, na visão de Fraser, tornou-se “individualista, liberal, meritocrático” (Ibid., p. 705), contribuindo para a construção da hegemonia do neoliberalismo.

homens, recorrendo a estereótipos negativos sobre feminismo. Uma carta de um leitor publicada em 1986 resume o modo como a personagem, assim como as mulheres em geral e o feminismo, era representada na cultura midiática da época, em um movimento de reação às lutas por direitos civis das décadas anteriores, por parte de equipes criativas formadas exclusivamente por homens:

Ela deveria ser uma das personagens mais bem-sucedidas, interessantes e instigantes dos quadrinhos. Em vez disso, vimos de tudo, de uma versão feminina do Superman [...] a uma chauvinista agressiva que odeia homens. Vimos seus poderes serem retirados e a vimos provar que Diana Prince consegue ser cem vezes mais chata que Clark Kent. Vimos suas HQs serem alteradas para a Segunda Guerra para se adequar a uma série de TV. “Quando”, gritam seus fãs ainda fiéis, “veremos uma verdadeira maravilha de mulher?” (COCCA, 2016, p. 37, tradução minha).

Em 1987, no entanto, a DC Comics reiniciou todos os seus títulos de super-heróis em um evento chamado de Crise nas Infinitas Terras (movimento comum na indústria dos quadrinhos) e entregou *Mulher-Maravilha* a uma equipe formada por diversas mulheres, incluindo a primeira editora fixa da personagem, Karen Berger, a primeira desenhista fixa, Jill Thompson, e o roteirista George Pérez, “[...] um feminista fervoroso [...]” (COCCA, 2016, p. 38, tradução minha). Pérez recuperou em parte o clima das histórias de Marston dos anos 1940, apresentando Diana como defensora da paz e da igualdade, mas também como guerreira disposta a lutar contra os vilões quando a diplomacia falhava — algo que Cocca (2014) caracteriza como um hibridismo de gênero que desestabiliza as categorias ao mesclar traços normativamente considerados femininos e masculinos. Pérez tornou a personagem mais étnica, para ressaltar sua identidade não americana — em contraste com os quadrinhos originais —, introduziu amazonas e outras coadjuvantes mais racialmente diversas e deixou implícito que havia relacionamentos românticos e sexuais entre as amazonas. De acordo com Cocca (2014), as cartas dos leitores publicadas nos gibis demonstravam que esses elementos de uma sensibilidade alinhada à chamada “terceira onda” foram lidos como tais — a maior parte das cartas elogiava a representação de Diana como uma mulher forte e feminista, as poucas críticas pediam mais diversidade e as vendas voltaram aos patamares de 1976-1977.

Ainda assim, isso não foi suficiente para impedir que a onda de conservadorismo do fim dos anos 1980 e início dos anos 1990 chegasse aos quadrinhos da *Mulher-Maravilha*, impulsionada, segundo Cocca (2016), por alterações no mercado, com queda de vendas em bancas de jornal e aumento em lojas de quadrinhos, que tinham um público mais homogêneo (masculino, branco, heterossexual e adulto). Essas mudanças implicaram numa rejeição da

fluidez de fronteiras entre masculino e feminino trazida pela chamada “terceira onda” — “A arte dos quadrinhos passou a apresentar uma reação hipergenerificada aos ganhos dos movimentos feministas: homens hipermusculosos e mulheres hipersexualizadas [...]” (COCCA, 2016, p. 39, tradução minha). Um dos principais representantes dessa tendência foi o artista brasileiro Mike Deodato, responsável, entre 1994 e 1995, por desenhar versões mais violentas e sexualizadas das amazonas e de Diana, que frequentemente aparecia com trajes diminutos e na infame pose *brokeback* — termo usado para

Figura 8: Diana na pose *brokeback*



descrever uma postura fisicamente Fonte: LOEBS; DEODATO JR. (1994).

impossível das personagens femininas, desenhadas de modo a deixar ver ao mesmo tempo as nádegas e os seios.

De acordo com Cocca (2016), essa nova versão *bad girl* — hiperviolenta e hipersexualizada — da Mulher-Maravilha foi recebida de maneira ambivalente pelos leitores. A autora cita duas cartas dessa época que exemplificam essas reações: a primeira elogia o modo como a arte de Deodato representa a personagem ao mesmo tempo como “[...] uma linda princesa e uma guerreira feroz” (COCCA, 2016, p. 40, tradução minha); a segunda critica os trajes “enfiaados na bunda” e pede que “Cubram as bundas delas e as deem alguma dignidade [...] e cinturas realistas” (COCCA, 2016, p. 40, tradução minha). Na visão de Cocca, a primeira carta expressa a “[...] celebração das escolhas individuais de uma pessoa e de imagens sensuais de mulheres” (COCCA, 2016, p. 40, tradução minha), presentes entre as diversas ideias que marcaram os feminismos da chamada “terceira onda”, enquanto a segunda carta representa o aspecto de crítica cultural sobre a objetificação das mulheres, também presente nesse momento dos feminismos estadunidenses.



Pode-se afirmar que os quadrinhos da heroína no início dos anos 1990, assim como a carta do primeiro leitor, alinham-se a uma sensibilidade pós-feminista — em que, “[...] para o feminismo ‘ser levado em conta’ ele precisa ser entendido como já morto” (MCROBBIE, 2009, p. 12, tradução minha) — que vinha progressivamente tomando a cultura midiática<sup>9</sup>. McRobbie define o pós-feminismo como uma complexificação do chamado *backlash* contra o feminismo nos anos 1980 e 1990 — termo que se refere a “[...] uma resposta conservadora e arranjada às conquistas do feminismo” (MCROBBIE, 2009, p. 11, tradução minha), que se dá sobretudo nas mídias. O pós-feminismo, por sua vez, seria uma sensibilidade que evoca o feminismo, reconhece suas conquistas, mas sugere que a igualdade foi alcançada e, assim, instala todo um repertório de signos que enfatizam que o feminismo não é mais necessário. Na segunda metade do anos 1990 e início dos anos 2000, esses signos podiam ser identificados em produtos que ridicularizavam as feministas (como a série *Ally McBeal* [1997-2002]), enfatizavam a inviabilidade dos ideais feministas (como a franquia de livros e filmes *O diário de Bridget Jones* [1995-2004], que McRobbie [2009] encara como uma das expressões máximas dessa sensibilidade pós-feminista) ou celebravam a independência das mulheres em termos sexuais, econômicos e de consumo (como a série *Sex and the City* [1998-2004]).

McRobbie (2009), Gill (2007) e Sarah Banet-Weiser (2018b) enfatizam o modo como o pós-feminismo está ligado a uma incorporação, pelas mídias, de certos temas feministas mais palatáveis e menos politizados ou controversos — ideologias, práticas e estratégias que promovem discursos de feminismo liberal e normalizam debates sobre temas como violência doméstica, desigualdade salarial, assédio sexual, liberdade sexual, independência econômica, liberdade de escolha etc. Gill lista uma série de temas, clichês e construções recorrentes e relativamente estáveis que caracterizam as representações de gênero na cultura midiática pós-feminista:

[...] a noção de que a feminilidade é uma propriedade corpórea; o deslocamento da objetificação para a subjetificação; a ênfase em autovigilância, monitoramento e disciplina; um foco em individualismo, escolha e empoderamento; a predominância do paradigma da transformação [*makeover*]; a articulação ou entrelaçamento de ideias feministas e antifeministas; um ressurgimento de ideias de diferença sexual natural; uma

---

<sup>9</sup> Ana Carolina D. Escosteguy (2019, p. 12) identifica movimento semelhante no Brasil dos anos 1990 e da virada do milênio, onde, segundo a autora, “Tanto a mídia quanto textos acadêmicos vaticinaram que o feminismo era coisa do passado”.

marcante sexualização da cultura; e uma ênfase no consumismo e mercantilização da diferença. (GILL, 2007, posição 5532, tradução minha).

Vale lembrar que, como Zeisler (2008) aponta, a emergência do pós-feminismo na cultura midiática estadunidense estava longe de traduzir a realidade dos movimentos de mulheres e grupos feministas que atuavam em nível mais local e produziam cultura feminista — fanzines e outras mídias alternativas, festivais musicais etc., o que De Lauretis (1994) talvez enxergasse como práticas micropolíticas da vida diária e das resistências cotidianas — longe dos holofotes da cultura dominante, que promovia discursos e representações que buscavam tornar o feminismo irrelevante.

Os gibis da Mulher-Maravilha do início dos anos 1990, no entanto, no modo como são descritos por Cocca (2016), enquadram-se nas tendências da cultura dominante e apresentam alguns dos elementos que caracterizam as representações de gênero na cultura midiática pós-feminista, tais como a corporificação do poder feminino da heroína e das amazonas como propriedade corpórea (a partir do foco na violência física), a objetificação “voluntária” dos corpos femininos e a sexualização da cultura. Os dois últimos pontos podem ser tomados como parte do que Gill (2007) denomina de uma nova proliferação de discursos sobre sexo e sexualidade nas mídias, característica de uma sensibilidade pós-feminista, que requer que as mulheres se apresentem como sujeitos desejantes ativos que se exibem de forma sexualizada como demonstração de sua suposta autonomia sexual. Na visão da autora, essas “tecnologias de sensualidade”<sup>10</sup> são uma nova forma de disciplinar os corpos femininos, na qual “Somos convidadas a nos tornar um tipo específico de eu [*self*], e presenteadas com agência sob a condição de que a usemos para nos construir como sujeitos que se assemelham muito à fantasia heterossexual masculina encontrada na pornografia” (GILL, 2007, posição 5603, tradução minha). Para Gill (2007), essas representações — presentes nos anos 1990 tanto nos quadrinhos da Mulher-Maravilha quanto em produções como *Sex and the City* (1998-2004) ou o filme *As panteras* (2000) e sua sequência, *As panteras detonando* (2003), releituras da série dos anos 1970 — apontam para mais um modo de construção de subjetividades que associa a subjetividade feminina à diferença sexual e a localiza no corpo, que passa a representar a janela para a vida interior das mulheres e a fonte de seu poder. Mas, para isso, o corpo precisa ser vigiado e disciplinado, por meio principalmente de práticas de consumo, para se adequar a “[...]”

---

<sup>10</sup> “Technologies of sexiness”, no original. O termo “sexiness” não encontra uma correspondência direta no português; ele se refere à qualidade de ser sexualmente atraente, que não quer dizer o mesmo que “sensuality” (condição do que é prazeroso para os sentidos, expressão de prazer sexual). Em português, “sexiness” seria, portanto, algo entre atratividade e sensualidade.

julgamentos cada vez mais estreitos sobre a atratividade feminina” (GILL, 2007, posição 5542, tradução minha).

Gill (2008) aponta, a partir da análise das representações da agência sexual feminina na publicidade britânica, que esse modo individualista de construção da agência feminina está ligado à estetização do corpo e ao consumo, e que suas representações midiáticas posicionam o prazer e a subjetividade em conexão com relacionamentos heterossexuais — a partir de um olhar internalizado, que pede que as mulheres compreendam sua objetificação como prazerosa. Assim, trata-se de uma subjetividade altamente excludente e racializada, que exclui mulheres que não se adequem à norma da heterossexualidade, mulheres negras (que são sexualizadas de outros modos), mulheres mais velhas, mulheres gordas, mulheres com deficiências etc.<sup>11</sup>. Adicionalmente, pode-se dizer que tais representações contribuem para o processo de naturalização dos corpos em sexos distintos, teorizado por Butler (2018b) como a sedimentação de normas de gênero reproduzidas cotidianamente pelas diferentes formas de atuação dos corpos, que produz, ao longo do tempo, conjuntos de estilos corporais que tomam a forma de uma configuração natural dos corpos em sexos que existem em uma relação binária uns com os outros. Como consequência, o cultivo de corpos em sexos distintos, dotados de aparências “naturais” e de disposições “naturais”, acaba por reproduzir e ocultar um sistema de heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2018b), que expõe aqueles que não se adequam a uma condição de precariedade — “[...] aqueles que não vivem seu gênero de modos inteligíveis estão expostos a um risco mais elevado de assédio, patologização e violência” (BUTLER, 2018a, posição 591). Nesse sentido, políticas de representação como as supostas pelas tecnologias de sensualidade tendem a trabalhar para tornar invisíveis as exclusões que operam, estreitando os limites de uma feminilidade vivível a corpos de mulheres cisgênero, heterossexuais, brancas, magras, jovens, sem deficiências físicas, de certa classe social etc.

Entretanto, é possível abordar o debate sobre a objetificação do corpo feminino pela cultura midiática a partir de uma perspectiva alternativa, como o faz Mariana Baltar (2018) ao propor o conceito de “pornificação de si”. Debruçando-se sobre o campo do pornográfico, a autora pensa a pornificação de si como um “[...] sintoma geral de um contexto histórico que mobiliza a ideia de que dar-se a ver ao olhar público é um desejo, um direito e uma fonte de

---

<sup>11</sup> Pode-se argumentar que esses padrões estreitos de beleza feminina vêm se alargando desde a publicação do artigo de Gill (2008) para incluir outras mulheres como consumidoras, como podemos ver no surgimento de modelos *plus size* e em campanhas publicitárias que enfatizam a “beleza real”. No entanto, ainda que ampliado, o padrão de beleza feminina continua a se apoiar em construções artificiais atingidas por meio de um alto investimento em si (maquiagem para todos os tipos de pele, cuidados para manter o cabelo natural com aparência perfeita, obsessão com o corpo traduzida em termos de “preocupação com a saúde” etc.).

prazer” (BALTAR, 2018, p. 567), fazendo com que, para muitas mulheres, pornificar o próprio corpo para despertar o desejo sexual no outro faça parte da construção do próprio prazer. Nesse contexto, a pornificação permitiria que corpos e gozos dissidentes se tornassem “[...] agentes de uma dinâmica de desejos que é atravessada pelo prazer de ver e ser visto (dinâmica fundamental da subjetividade contemporânea) [...]” (BALTAR, 2018, p. 566). Todavia, Baltar (2018) associa a potência emancipatória da pornificação de si a corpos “dissidentes”, “dissonantes” em relação a padrões de beleza, de desejo e de prazeres, corpos que, segundo os discursos hegemônicos, não se prestariam ao espetáculo, e que, assim, poderiam subverter valores que restringem ao masculino o domínio do sexual. O foco nos corpos dissonantes/dissidentes dificulta a aplicação desse vocabulário a esse cenário de sexualização da cultura no qual se inserem os quadrinhos da Mulher-Maravilha no início dos anos 1990; ainda assim, o conceito de “pornificação de si” merece menção por oferecer um outro modo de compreender os investimentos das mulheres em determinadas formas de autorrepresentação.

De qualquer modo, o alinhamento da representação da Mulher-Maravilha a um cenário de sexualização da cultura foi revertido no início dos anos 2000, em consonância com transformações no campo dos feminismos, quando novos roteiristas rejeitaram a tendência anterior de hiperviolência e hipersexualização e buscaram recuperar o feminismo da personagem. Cocca (2016) aponta que Phil Jimenez, Greg Rucka e Gail Simone, influenciados pelo trabalho que Pérez havia feito com a heroína, foram os principais autores a mostrar novamente preocupações ligadas a uma sensibilidade da chamada “terceira onda” dos feminismos, como diversidade, crítica cultural e ironia.

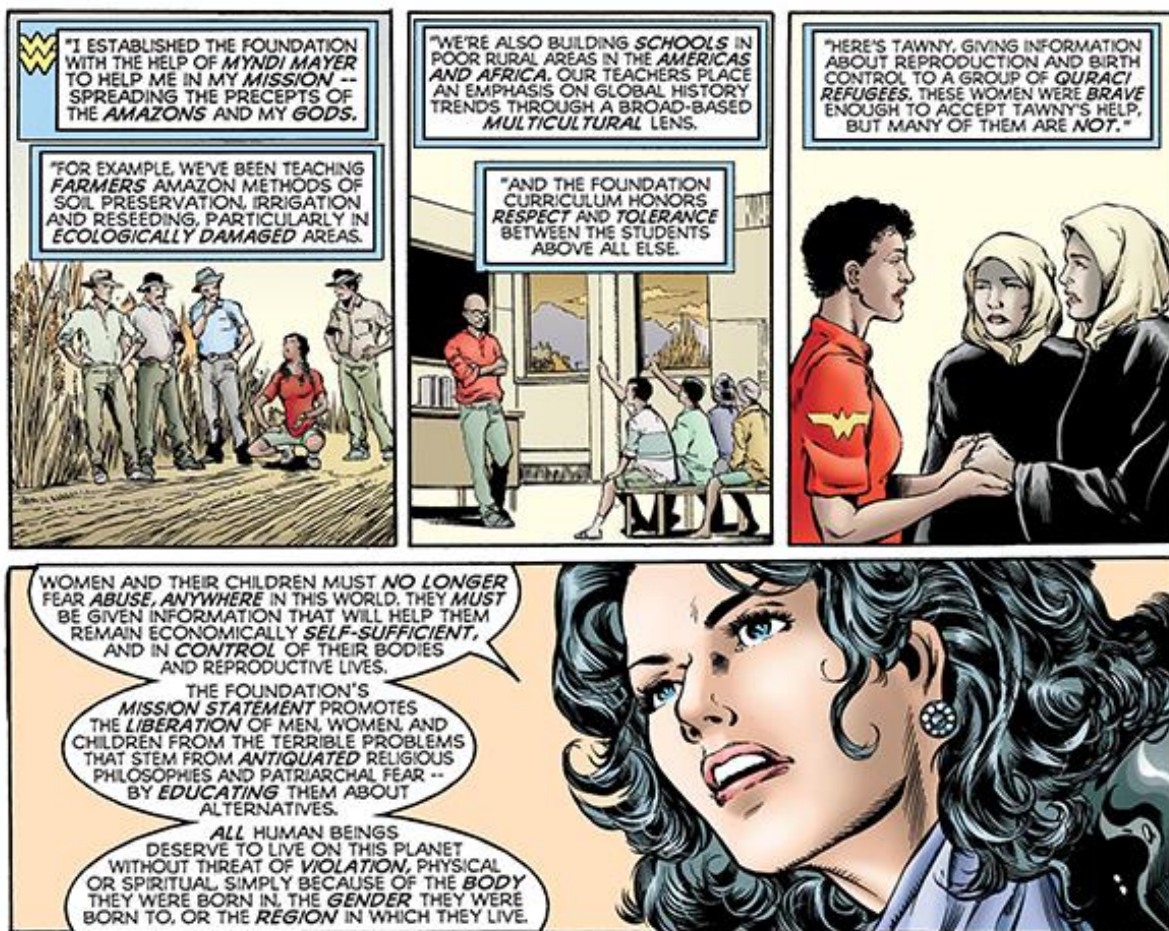
Jimenez é um homem gay que, assim como outros fãs gays, considera Diana um ícone *queer* — “[...] antiassimilacionista, antitradicionalista e desafiadamente ambígua” (JIMENEZ, 2018, p. 526, tradução minha) —, pois seu mundo não se apoia no binário masculino/feminino, e essa liberação em relação a normas androcêntricas possibilitaria a Diana uma liberdade de corpo e mente inimaginável em nosso mundo. Assim, Jimenez buscou, em suas palavras, recuperar a faceta da heroína como líder amorosa e explorar o significado do fato de seu maior antagonista ser Ares, o deus da guerra. O artista também recuperou a ideia, presente na versão original de Marston, de que as amazonas, isoladas do mundo e das guerras, tornaram-se uma sociedade altamente desenvolvida. Em suas palavras:

A ideia era de que, se um grupo de pessoas não estivesse gastando seus recursos tentando matar umas às outras, elas literalmente poderiam alcançar as estrelas. [...] Eu estava tentando levar as coisas de volta para Marston, voltar àquela ideia de que quando essas pessoas não são forçadas a lutar o

tempo todo, elas podem transformar essa energia em criatividade. (JIMENEZ, 2018, p. 532-3, tradução minha).

O autor também enfatizou o caráter não americano da Mulher-Maravilha e, na edição 170 da revista, publicada em 2001, apresentou a Fundação Mulher-Maravilha, que a própria heroína explica ter por objetivo espalhar os preceitos das amazonas e “[...] promover a libertação de homens, mulheres e crianças dos problemas terríveis causados por filosofias religiosas antiquadas e medo patriarcal [...]”, pois “Todos os seres humanos merecem viver neste planeta sem ameaças de violação, física ou espiritual, simplesmente por causa do corpo no qual nasceram, do gênero com o qual nasceram ou da região em que vivem.” (JIMENEZ; LANNING; KELLY, 2001, p. 9, tradução minha). Jimenez também introduziu um novo interesse amoroso: Trevor Barnes, um colega negro de Diana na ONU (Organização das Nações Unidas), suscitando algumas reações racistas por parte de leitores e “[...] deixando claras as intersecções entre gênero, raça, políticas identitárias e sexo nos quadrinhos” (JIMENEZ, 2018, p. 534, tradução minha).

Figura 9: A Fundação Mulher-Maravilha



Diana explica os propósitos da Fundação Mulher-Maravilha em história publicada em julho de 2001. Fonte: JIMENEZ; LANNING; KELLY (2001).

Ao assumir o título em 2002, Rucka deu continuidade ao que Jimenez havia feito e, para Cocca (2016), foi ainda mais longe ao introduzir comentários sobre as reações ambivalentes que a personagem provocava fora das páginas dos gibis, com personagens criticando-a por seu desrespeito a valores tradicionais, por exemplo, tornando os debates sobre as representações da Mulher-Maravilha parte da própria história. Simone, a primeira mulher a assumir o título como roteirista fixa, em 2007, manteve um tom semelhante ao de Rucka, introduzindo nas próprias histórias comentários sobre a sexualização das personagens. Esse aspecto parece algo natural quando se considera a trajetória da autora: fã de quadrinhos, ela se tornou roteirista depois de notabilizar-se por ter criado um site que se tornou referência ao discutir como as personagens femininas eram muitas vezes mortas, torturadas ou violentadas apenas para motivar os heróis<sup>12</sup>. No entanto, Cocca (2016) aponta que Simone não teve liberdade total para criar e não foi autorizada pela DC Comics a produzir uma história em que Hipólita, mãe de Diana, pede sua companheira, a amazona negra Phillipus, em casamento — demonstrando mais uma vez o modo como gênero, raça e sexualidade tinham que ser negociados nos quadrinhos da heroína.

Em contraste com a fase hiperviolenta e hipersexualizada da personagem no início dos anos 1990, com representações que podem ser associadas a tecnologias de sensualidade, as histórias de autoria de Jimenez, Rucka e Simone destoavam da sensibilidade pós-feminista que vinha dominando a cultura midiática e se aproximavam de outras produções da época que pareciam buscar intencionalmente representações contra-hegemônicas de heroísmo e gênero, como as séries *Xena: a princesa guerreira* (1995-2001) e *Buffy, a caça-vampiros* (1997-2003) (ainda que estas, na visão de Zeisler [2008], parecessem sugerir que a existência de heroínas fortes e que subvertiam clichês só era possível no domínio da fantasia).

Pode-se pensar essas representações a partir de uma extrapolação da formulação de Butler (2018a) sobre o significado de corpos precários que se reúnem no espaço público, em “assembleia”, insistindo em aparecer exatamente onde e quando são apagados. Ao expandir suas observações sobre a performatividade de gênero para pensar as normas do que é considerado humano e a condição de precariedade imposta pelo neoliberalismo tanto a minorias sexuais quanto a outras populações, a autora coloca a questão do reconhecimento e da regulação do campo da aparência (ou da visibilidade, para usar um termo mais afim aos feminismos midiáticos) como fundamental para se ampliar os limites das vidas vivíveis. Para Butler (2018a), quando esses corpos precários performam o direito de aparecer, eles rompem e abrem

---

<sup>12</sup> ENGLER, Natalia. Autora de Mulher-Maravilha: Mundo das HQs está melhor para as mulheres. **UOL Entretenimento**, São Paulo, 11 dez. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2RLmTMm>. Acesso: em 12 mai. 2021.

a esfera da aparência de novas maneiras — sem necessariamente usar palavras, esses corpos, por sua simples presença, afirmam sua existência e sua resistência, reivindicando uma vida mais vivível. Apesar de a formulação de Butler (2018a) colocar a exigência da corporeidade para essa nova forma de política, pode-se extrapolá-la para pensar a presença de representações contra-hegemônicas de heroísmo e gênero na cultura midiática, tomada como uma esfera também capaz de criar um senso de comunidades por meio da circulação de representações.

Nesse sentido, representações como as de Xena, Buffy e da Mulher-Maravilha no início dos anos 2000, que se afastam da rigidez das normas dominantes de gênero naquele momento, podem ser encaradas como afirmação de outros tipos de existências e reivindicação de que essas existências possam também ser vidas vivíveis. Tal extrapolação oferece uma perspectiva alternativa para pensar a questão da dinâmica da subjetividade contemporânea discutida no primeiro capítulo — o ser visto como condição para a existência —, que poderia ser tomada como uma instância de agenciamento e resistência. Para empregar os termos de Butler, são representações que, embora limitadas pelas negociações implicadas no domínio da cultura midiática, demonstram outros modos de viver a feminilidade, abrindo “[...] a possibilidade de reconstruir a realidade de gênero de acordo com novas orientações” (BUTLER, 2018a, posição 565-566), o que permitiria que tanto as minorias sexuais e de gênero quanto os corpos que pagam um alto custo para se conformar bem às normas pudessem viver vidas mais vivíveis.

Ainda que os gibis da Mulher-Maravilha e algumas outras produções buscassem ocupar a cultura midiática com representações menos normativas, de modo geral o cenário era de desdobramentos do pós-feminismo e de sua dinâmica de reconhecimento e recusa aos feminismos. Banet-Weiser (2018a) aponta que esses desdobramentos deram origem, a partir dos anos 1990 e estendendo-se pelos anos 2000, a uma percepção de que meninas e mulheres enfrentavam uma grave crise de confiança, construção intrinsecamente ligada ao poder de consumo desse grupo, que se manifestou no *girl power* e na criação de um mercado do *empoderamento*, em um momento em que ainda prevalecia a recusa a identidades feministas. A título de exemplo, o grupo musical pop Spice Girls foi uma das manifestações mais expressivas do *girl power* no entretenimento — com músicas e declarações públicas que repetiam afirmações vagas de igualdade e poder feminino, sem ir mais fundo nas razões estruturais que sustentam as desigualdades —, integrando um cenário em que, como lembra Zeisler (2008), meias, tintas para cabelos, esmaltes etc. eram empacotados e vendidos como empoderadores. Marcas como Nike, Coca Cola e Dove se apropriaram da linguagem feminista em campanhas que sugeriam que o consumo era um ato de afirmação de liberdade e

independência, ou mesmo lançaram campanhas para melhorar a autoestima de meninas e mulheres<sup>13</sup>.

Nesse sentido, segundo a descrição que Cocca (2016) faz das animações estreladas pela Mulher-Maravilha nos anos 2000 — a série *Liga da Justiça* (*Justice League*, Bruce Timm e Gardner Fox, 2001-2004) e o longa-metragem *Mulher-Maravilha* (*Wonder Woman*, Lauren Montgomery, 2009) —, estas se aproximavam mais dessa sensibilidade pós-feminista e de *girl power* que os quadrinhos: apesar do foco na força física da personagem, sua feminilidade tradicional é enfatizada pela relação romântica heterossexual com Steve Trevor e por passagens que reforçam ideias heteronormativas de família e de maternidade como destino natural das mulheres, mesmo em uma sociedade formada apenas por mulheres, como a ilha das amazonas. O roteirista da animação *Mulher-Maravilha* (2009) chegou a afirmar que não queria que a personagem perdesse sua feminilidade ao ser representada como uma poderosa heroína de ação, sugerindo que feminilidade e ação eram elementos incompatíveis.

#### 2.4. EMPODERAMENTO E FEMINISMOS MIDIÁTICOS (ANOS 2010)

A sensibilidade pós-feminista persistiu nas mídias no fim dos anos 2000 e início dos anos 2010, período em que o número de filmes protagonizados ou coprotagonizados por mulheres entre as cem maiores bilheteria dos cinemas norte-americanos (Estados Unidos e Canadá) passou a crescer progressivamente (de 23% em 2011 para 32% em 2015)<sup>14</sup>, com produções como as franquias *A saga crepúsculo* (2008-2012) e *Jogos vorazes* (2012-2015), a produção da Disney *Alice no país das maravilhas* (2010), a animação *Frozen* (2013) e o filme ganhador do Oscar *Gravidade* (2013). Eram produções que em geral representavam suas protagonistas como mulheres independentes, fortes e determinadas — mulheres empoderadas, alinhadas a uma sensibilidade pós-feminista em que esses valores (materializados em corpos bastante hegemônicos em termos de padrões de beleza, brancos e posicionados como heterossexuais, ainda que o romance não seja o foco da maioria dessas narrativas) estavam mais ligados a qualidades e escolhas individuais do que a políticas feministas.

---

<sup>13</sup> Dois notórios exemplos dessa tendência são a campanha “If you let me play” [Se você me deixar jogar], lançada pela Nike em 1995, advogando em favor da prática de esportes por mulheres, e a “Campanha pela real beleza”, lançada pela Dove originalmente em 2004, com o objetivo de ampliar padrões de beleza dos corpos femininos.

<sup>14</sup> SMITH, Stacy L.; CHOUETI, Marc; PIEPER, Katherine. Inequality in 1,300 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBTQ & Disability from 2007 to 2019. **USC Annenberg Inclusion Initiative**, Los Angeles, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3haaKtY>. Acesso em: 6 set. 2021.



São valores identificados com o ideal de empoderamento que emerge como resposta à percepção de que havia uma grave crise de confiança entre as meninas e mulheres, resposta que, como pontua Banet-Weiser (2015a; 2018a), inclui tanto o empoderamento por meio de mecanismos externos (políticas, educação, práticas de consumo etc.) quanto uma demanda por “autoempoderamento”, calcada em um ideal neoliberal de empreendedorismo de si, a partir de uma ênfase na autoconfiança, autogestão, autorresponsabilidade, livre escolha e soberania do indivíduo/consumidor.

Os gibis da Mulher-Maravilha dessa época, segundo a descrição de Cocca (2016), seguiam essa tendência. Em setembro de 2011, a DC Comics



Fonte: AZZARELLO; CHIANG (2011).

reiniciou mais uma vez as histórias de seus super-heróis, com um relançamento que recebeu o nome de “Os novos 52”, em referência às 52 revistas que passaram por reformulações. As histórias da Mulher-Maravilha ficaram a cargo do roteirista Brian Azzarello, com desenhos de Cliff Chiang que representavam Diana como forte e sensual sem sexualizá-la ou objetificá-la. No entanto, apesar de a heroína performar tanto qualidades normativamente tidas como “masculinas” quanto “femininas”, mostrando que elas não estão ligadas ao gênero, Cocca (2016) aponta que as narrativas não traziam críticas estruturais mais amplas sobre desigualdades e muitas vezes a retratavam como fraca e ingênua, quase uma coadjuvante para personagens masculinos, além de torná-la uma personagem mais solitária, não mais cercada por aliadas mulheres.

Um dos pontos mais controversos dessa fase veio na forma de uma reimaginação da origem da personagem, que lhe dá fundamentos mais violentos: não mais nascida do barro pelo poder das deusas e criada e treinada por sua família matriarcal de amazonas, Diana passa a ser filha de Zeus, fruto de um caso entre a rainha Hipólita e o principal deus do Olimpo, e é treinada

por Ares, o deus da guerra, que busca torná-la sua sucessora. Além disso, as representações das Amazonas reproduzem clichês a respeito das feministas como mulheres que odeiam homens: elas seduzem e matam marinheiros para se reproduzir, e vendem as crianças do sexo masculino como escravos. Além das revistas próprias da Mulher-Maravilha, essa versão mais guerreira da heroína apareceu ainda nos gibis da Liga da Justiça (em que os traços são mais sexualizados e Diana é mais objetificada, sendo apresentada como namorada do Superman), em duas animações da Liga e em um piloto de 2011 para uma série de TV que não chegou a ser aprovada.

Apesar de as revistas não apresentarem mais seções de cartas e de Azzarello declarar que não lia nem interagira nos fóruns online onde fãs discutiam as histórias em quadrinhos (como Simone e Jimenez faziam no passado), cortando dois canais importantes de negociação com o público, os leitores continuaram a expressar e debater suas avaliações nesses espaços. Segundo Cocca (2016), leitores que não conheciam bem o histórico da Mulher-Maravilha expressaram em discussões online sua aprovação, enquanto leitores que tinham mais intimidade com a trajetória da personagem se incomodaram com a alteração da origem e com uma representação de Diana mais violenta, mais fraca e cercada por homens.

O cenário começou a se alterar mais uma vez, de maneira bastante significativa, em meados dos anos 2010, e não apenas para a Mulher-Maravilha, mas para a relação entre feminismos e mídias de modo geral: os feminismos não apenas se popularizaram, como também se midiaticizaram, entrando no debate público sobre política, comportamento, entretenimento e crítica cultural. Para Zeisler, “O feminismo, há tanto tempo desconsiderado como esfera das raivosas, cínicas, misândricas e repulsivamente peludas, estava oficialmente em alta. Era quente. E, talvez o mais importante, era vendável” (ZEISLER, 2016, posição 80, tradução minha). Ou, nas palavras de Gill, trata-se de um fenômeno ligado

[...] a uma formação discursiva mais ampla [...] em que o feminismo é cada vez mais significado nas mídias dominantes como “descolado”. [...] um momento em que o feminismo aparentemente deixou de ser uma identidade ridicularizada e repudiada entre jovens mulheres e se tornou uma identidade desejável, chique e decididamente na moda. (GILL, 2016, p. 611, tradução minha).

Gill e Shani Orgad (2015) argumentam que a sensibilidade pós-feminista anterior — com sua ênfase em individualismo, consumo e empoderamento e seu repúdio a identidades feministas — respondeu às críticas feministas a aspectos da cultura neoliberal desdobrando-se em um “culto/cultura da confiança” [*confidence cult(ure)*] (GILL; ORGAD, 2015), que passa a ser articulado como intervenção feminista por meio de demandas pela reconstrução de si, em

um espírito autorregulatório que isenta forças sociais, econômicas e políticas de seu papel na produção e manutenção de desigualdades. Banet-Weiser (2012) associa essas demandas aos apelos colocados por uma economia de capitalismo avançado para que os indivíduos invistam no marketing pessoal (*self-branding*) como forma correta de cuidar de si, e aponta as tecnologias de comunicação digital como principal contexto em que os indivíduos podem (e são incitados a) investir em seu marketing pessoal. Segundo a autora, em uma cultura de marcas [*brand culture*], isso implica uma busca por visibilidade por meio de operações que “[...] envolvem princípios econômicos como estratégias de gerenciamento de marca, autopromoção e técnicas de publicidade que ajudam a explicar o eu [*self*] no interior de determinadas condições sociais e culturais” (BANET-WEISER, 2012, p. 55, tradução minha)<sup>15</sup>.

#### 2.4.1. O efeito Beyoncé

Um dos exemplos mais flagrantes dessa passagem do pós-feminismo para a reivindicação de uma identidade feminista talvez seja a mudança no posicionamento da cantora Beyoncé. Desde o começo de sua carreira, ainda no grupo Destiny’s Child, Beyoncé entoava músicas que afirmavam a liberdade e o poder das mulheres — como “Independent Women, Pt. 1” (1999) e “Who Run the World (Girls)” (2011) — e se apresentava como sujeito sexual desejante, em conformidade com a crescente sexualização da cultura apontada por Gill (2007). No entanto, em 2014 ela escolheu não apenas mencionar o feminismo explicitamente em uma de suas canções, como estampou a palavra *feminist* no enorme telão que serviu de cenário para sua apresentação no VMA (Video Music Awards), popular premiação musical promovida pela MTV, realizada em agosto daquele ano<sup>16</sup>. “Flawless”, música lançada pouco tempo antes e apresentada na premiação, costura trechos da palestra “Todos devemos ser feministas”<sup>17</sup>, proferida pela escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie em 2012:

Nós ensinamos que elas [garotas] devem ser menos, a querer menos, e dizemos: “Você pode ter ambição, mas não muita”. Você tem que almejar o sucesso, mas não muito sucesso, ou vai acabar ameaçando o homem. Por ser

<sup>15</sup> Tanto Gill e Orgad (2015) quanto Banet-Weiser (2012) caracterizam essas demandas como tecnologias de si, no sentido foucaultiano. No entanto, como discutido no primeiro capítulo, de uma perspectiva feminista, parece mais produtivo encará-las como tecnologias de gênero, a partir de De Lauretis (1994).

<sup>16</sup> BEYONCÉ’S most empowering moments. [S.l.]: Us Weekly, 2018. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Us Weekly. Disponível em: <https://youtu.be/sgvda45-zIk?t=106>. Acesso em: 17 mai. 2021.

<sup>17</sup> TODOS devemos ser feministas. Londres: TED, 2012. 1 vídeo (29 min). Disponível em: <https://bit.ly/3fqAfFE>. Acesso em: 16 mai. 2021.

mulher, devo ansiar pelo casamento. Devo fazer minhas escolhas de vida sempre tendo em mente que me casar é a mais importante de todas. O casamento pode ser uma coisa boa, pode ser fonte de alegria, amor e respeito mútuo, mas por que ensinar as meninas a desejarem se casar se não ensinamos o mesmo aos meninos? As meninas são criadas pra ver umas às outras como rivais, não por emprego ou conquistas, o que acho que pode até ser bom, mas pela atenção dos homens. Ensinamos às meninas que elas não podem viver sua sexualidade da mesma forma que os homens. Feminista: pessoa que acredita na igualdade social, política e econômica entre os sexos<sup>18</sup>.

Com essa afirmação pública e ruidosa de seu feminismo, Beyoncé estabeleceu uma espécie de marco desse novo momento da relação entre feminismos e mídias que emergiu com força na virada de 2014 para 2015. A declaração da cantora foi seguida em setembro pelo discurso da atriz Emma Watson na ONU (Organização das Nações Unidas), que conclamou a importância do feminismo tanto para homens quanto para mulheres<sup>19</sup>; um desfile da grife Chanel na semana de moda de Paris, no mesmo mês, emulando um protesto feminista, com

Figura 11: Beyoncé se apresenta no VMA de 2014



Fonte: DOCKTERMAN, Eliana. This Year's VMAs Were All About Empowered Women. **Time**, Nova York, 25 ago. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3nZ2nWk>. Acesso em: 22 set. 2021.

cartazes com dizeres como “be different” (seja diferente), “history is herstory” (trocadilho com

<sup>18</sup> BEYONCÉ - \*\*\*Flawless ft. Chimamanda Ngozi Adichie. [*S.l., s.n.*], 2014. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Beyoncé. Disponível em: <https://youtu.be/IyuUWOnS9BY?t=85>. Acesso em: 17 mai. 2021.

<sup>19</sup> EMMA Watson: Gender equality is your issue too. **UN Women**, Nova York, 20 set. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3hdnOvW>. Acesso em: 6 mar. 2020.

“history”, história em inglês, e os pronomes “his”/“hers”, dele/dela), “ladies first” (damas primeiro), “women’s right are more than alright” (direitos das mulheres são legais)<sup>20</sup>; e por revistas femininas como a *Cosmopolitan*, que fechou o ano com uma lista das maiores celebridades feministas de 2014<sup>21</sup>. Como citado no primeiro capítulo, temas feministas continuariam a persistir nas declarações públicas de celebridades em 2015, inclusive em premiações como o Oscar e o Emmy, e em uma série de produções midiáticas.

Quando a maior estrela da música pop se declara feminista em um grande evento midiático — empregando uma definição bastante genérica de feminismo e, ao mesmo tempo, apresentando-o para uma nova geração descolado das conotações negativas atribuídas por décadas de representações estereotipadas na cultura midiática — e é seguida por outras celebridades de alcance mundial, é difícil argumentar que os feminismos (ou ao menos uma versão específica deles) não estivessem se tornando hegemônicos. Fraser (2018) talvez enxergasse nesse movimento um sinal do *ethos* de reconhecimento superficialmente igualitário e emancipatório de determinado feminismo dominante, que se aliou ao neoliberalismo na formação de um bloco hegemônico de neoliberalismo progressista nos Estados Unidos. Pode-se também encarar a declaração de Beyoncé como um “espetáculo midiático” (KELLNER, 2003) — um fenômeno da cultura midiática que encarna os valores e dramatiza as disputas de determinada sociedade —, articulador de determinada subjetividade feminista para a qual “A visibilidade das identidades se torna um fim em si mesmo em vez de um caminho para a política” (BANET-WEISER, 2015a, p. 55, tradução minha).

Assim, o parecer feminista e o exibir o feminismo tendem a prevalecer sobre a ação feminista (pois pouco ficamos sabendo de práticas feministas e valores feministas caros a Beyoncé além do fato de ela afirmar-se feminista, o que pode ou não inspirar suas fãs a se aprofundarem sobre o tema, mas não indica diretamente caminhos para a mudança social). São os feminismos midiáticos, enquanto “tecnologias de gênero” (DE LAURETIS, 1994), em ação: o feminismo tornado “grife”, um autoempreendimento de empoderamento (materializado em um corpo considerado o ideal máximo de beleza na atualidade)<sup>22</sup> a ser visibilizado, celebrado,

---

<sup>20</sup> PILLA, Mariana di; SILVA, Adriana Ferreira. Desfile-protesto da Chanel, vestidos incríveis na passarela da Valentino... Veja os destaques do sétimo dia de Paris Fashion Week. *Marie Claire*, [São Paulo], 30 set. 2014. Disponível em: <https://glo.bo/3hrwnXP>. Acesso em: 16 mai. 2021.

<sup>21</sup> FILIPOVIC, Jill. Emma Watson Named Feminist Celebrity of the Year. *Cosmopolitan*, [S.l.], 19 dez. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3tSkMnc>. Acesso em: 16 mai. 2021.

<sup>22</sup> É preciso reconhecer que a construção de Beyoncé como celebridade e modelo global de feminilidade envolve complexos cruzamentos entre gênero e raça cuja discussão extrapola os propósitos desta pesquisa. No entanto, é

vendido e circulado como diversidade, com seu conteúdo colocado em segundo plano.

Esse processo que tornou o feminismo uma identidade desejável também pode ser mapeado nas telas do cinema e da TV, nas quais essas temáticas já vinham começando a aparecer desde o início da década, em produções como a série *Girls* (2012-2017), cuja criadora, Lena Dunham, rapidamente se tornaria uma celebridade do feminismo; a série *Orange Is the New Black* (2013-2019), considerada marco na forma como representou o encarceramento de mulheres com grande diversidade; a série *Transparent* (2014-2019), talvez a primeira produção do tipo com uma protagonista transexual (ainda que representada por um homem cisgênero) a se tornar sucesso de crítica e de público; o filme *Malévola* (2014), tentativa da Disney de dar um verniz mais empoderador à fábula da Bela Adormecida, entre outros.

Depois do marco estabelecido por Beyoncé na virada de 2014-2015, muitas outras produções que centravam a experiência de mulheres e flertavam com esse contexto de midiaticização dos feminismos ainda se seguiram: a nova trilogia *Star Wars* (2015), com uma mulher como protagonista; as novas versões da Disney para *Cinderela* (2015) e *A bela e a fera* (2017); a série *Jessica Jones* (2015-2019), da Netflix, que abordou os traumas do abuso por meio da super-heroína do título; e o filme *Mad Max: estrada da fúria* (2015), espécie de sequência da franquia estrelada por Mel Gibson, que de fato tinha um forte subtexto feminista ao apresentar uma realidade devastada pela fome de poder patriarcal.

O caso de *Estrada da fúria*, lançado mundialmente no início de maio de 2015, é interessante porque revela de outro modo um aspecto relevante dos feminismos midiáticos, a ideia das diferenças como “grifes”. Como lembra Zeisler (2016), o longa-metragem estrelado pela atriz australiana Charlize Theron foi saudado como “o filme feminista do ano”, inclusive pelo *New York Post*, tabloide mais afeito ao sensacionalismo do que ao debate social. Além disso, foi encarado com suspeita e aversão por homens que denunciaram na internet que o filme era “propaganda feminista”. *Estrada da fúria* é de fato um filme movido pelas ações da protagonista Furiosa, e seu subtexto é centrado nos danos causados tanto a homens quanto a mulheres pela sede de poder patriarcal: em um mundo pós-apocalíptico, senhores da guerra mantêm as poucas mulheres férteis presas em uma espécie de harém particular, usam homens saudáveis como doadores de sangue e incentivam homens jovens e doentes a perseguir a glória

---

curioso notar que ela optou por se afirmar publicamente primeiro como feminista, e só posteriormente como negra (embora já estivessem presentes em seus trabalhos anteriores referências que remetiam às suas origens étnicas e geográficas, o álbum visual *Lemonade*, considerado uma espécie de mergulho na ancestralidade da cantora, data de 2016, dois anos depois da apresentação no VMA). Para uma discussão sobre as políticas de representação articuladas por Beyoncé e, mais especificamente, por *Lemonade*, ver, por exemplo: HOOKS, bell, Moving Beyond Pain. **bell hooks Institute**, 9 mai. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3ft8B16>. Acesso em: 17 mai. 2021.

da morte em combate, tudo isso enquanto a população comum morre de sede e de fome. O relevante, no entanto, é que o filme suscitou debates que, na visão de Zeisler (2016), estabeleciam o feminismo como métrica de qualidade. Para a autora, tal movimento se revelou problemático porque o adjetivo “feminista” passou a ser usado para celebrar tudo que não fosse “[...] abertamente degradante, humilhante ou predatório para as mulheres”, e as discussões sobre se um filme é feminista ou não “[...] — especialmente quando o filme jamais pretendeu reivindicar qualquer uma das opções — sugerem que o feminismo não é um conjunto de valores, preceitos éticos e políticas, mas simplesmente uma avaliação sobre se um produto é digno ou não de consumo” (ZEISLER, 2016, posição 591, tradução minha)<sup>23</sup>.

A associação dos feminismos midiáticos ao consumo, embora não seja um fenômeno inédito na história das relações dos feminismos com as mídias, pode ser observada também na publicidade, com o aparecimento de campanhas que, como pontua Zeisler (2016), têm por objetivo menos vender um produto específico do que levar ao público feminino a mensagem de que as marcas se preocupam com questões que afligem as mulheres, como sua sub-representação em áreas de ciência, tecnologia e engenharia e, novamente, a questão da baixa autoconfiança e autoestima das mulheres. São campanhas como “Like a Girl”, da marca de absorventes Always, de 2014, que levaram à criação do termo *femvertising*. Apesar de ser positivo que marcas chamem a atenção para esses problemas, e dessas campanhas terem tido recepção majoritariamente positiva, cabe pontuar que elas se associam a um ideal de empoderamento que, como Banet-Weiser (2014; 2015a) aponta, define-se como superação individual de certas opressões, mascarando os modos como políticas materiais — leis, economia, política — tentam tirar das mulheres e meninas o controle sobre seus corpos. Ações como essa acabam por desviar o foco de mecanismos mais estruturais que encorajam a falta de confiança nas mulheres, sem romper com estruturas opressoras (em uma perspectiva interseccional que considere raça, sexualidade, classe etc., além do gênero).

Por outro lado, Zeisler (2008; 2016) aponta que o mesmo movimento que elevou o feminismo a valor a ser vendido por marcas ou critério de avaliação de produções culturais

---

<sup>23</sup> Marcio Serelle (2019), ao examinar a crítica jornalística contemporânea, também aponta que o paradigma do reconhecimento, agora central para as políticas culturais, tem passado a incidir sobre as narrativas midiáticas e suas representações (tornando-se estrutura, elemento interno das obras), bem como sobre a crítica jornalística (tornando-se chave para leitura de algumas obras e valor para apreciação delas). No entanto, o autor não associa necessariamente tal aplicação do reconhecimento como valor de aferição de obras culturais a um esvaziamento das lutas sociais, mas o pensa como uma “[...] demanda por paridade imagística na cultura midiática [...]” (Ibid., p. 12) — lembrando que as personagens de ficção abrem possibilidades para que os públicos experimentem identidades por meio delas e articulam o representado e o vivido —, mas que não deve ser critério unilateral aplicado pela crítica, que ainda deve levar em conta critérios estéticos.

também trouxe um crescimento de iniciativas de crítica cultural feminista e alfabetização midiática, que cada vez mais monitoram e colocam em cheque as representações que circulam pela cultura midiática. Alguns exemplos são o Geena Davis Institute on Gender in Media, criado pela atriz em 2007 com a meta de “[...] inspirar e sensibilizar a nova geração de criadores de conteúdo para focar na igualdade de gênero e diminuição de estereótipos no audiovisual”<sup>24</sup>; as pesquisas realizadas anualmente por instituições como a Escola de Comunicação e Jornalismo da Universidade do Sul da Califórnia em Annenberg (USC Annenberg) e o Centro de Estudos das Mulheres na Televisão e no Cinema da Universidade Estadual de San Diego; a proliferação de sites e blogs que tratam do tema<sup>25</sup>; ou mesmo a popularização do teste de Bechdel para avaliar a presença feminina em filmes<sup>26</sup>.

Trata-se, assim, de um cenário em que as marcas e a indústria cultural de modo geral tiveram que passar a ter mais cuidado com as representações que produzem, tentando ao menos criar uma imagem de responsabilidade. Nesse cenário, os espaços de debate na internet e nas redes sociais tiveram, na visão de Zeisler (2016), papel crucial por estabelecerem canais de reação, discussão e resposta imediatas às representações, fazendo com que um marketing com propósito se tornasse uma parte essencial da identidade de marcas que disputam a atenção de consumidores em meio a uma miríade de escolhas. Foi, por exemplo, o que aconteceu com a campanha preparada pela cerveja Skol para o Carnaval de 2015 no Brasil, cujo mote era “esqueci o não em casa”, que teve que ser retirada pela empresa depois de ampla reação negativa acusando os anúncios de incentivarem o assédio contra mulheres<sup>27</sup>.

Zeisler (2016) aponta para o papel de ferramenta de transformação que a internet teve nesse cenário, amplificando discursos, disseminando fatos e mobilizando iniciativas de

---

<sup>24</sup> ENGLER, Natalia. Há 25 anos ela se jogou do penhasco. **TPM**, [São Paulo], 4 abr. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2SRboDo>. Acesso em: 18 mai. 2021.

<sup>25</sup> No contexto estadunidense, podem ser citados, por exemplo, o site *Women and Hollywood* (<https://womenandhollywood.com/>) e a revista *Bitch* (<https://www.bitchmedia.org/>), fundada por Zeisler e Lisa Jervis em 1996. Iniciativas semelhantes também surgiram no Brasil, como o site *Mulher no Cinema* (<https://mulhernocinema.com/>), criado em 2015, e o coletivo *Elviras* (<https://www.facebook.com/coletivoelviras/>), fundado em 2017 para reunir mulheres críticas e pesquisadoras de cinema.

<sup>26</sup> Inspirado em uma história em quadrinhos da artista Alison Bechdel, o teste de Bechdel analisa filmes de acordo com três critérios: (1) que tenha pelo menos duas mulheres que (2) conversem entre si (3) sobre algum assunto que não seja um homem. BECHDEL Test Movie List. [S.l.], [20--?]. Disponível em: <http://bechdeltest.com>. Acesso em: 12 fev. 2020. Zeisler (2016) ressalta que o teste não julga a qualidade do filme, a qualidade de suas representações de mulheres ou mesmo se é um filme feminista, mas apenas se há personagens femininas relevantes na história. Para ela, sua popularização se deve ao fato de demonstrar o quanto é difícil encontrar filmes que satisfaçam mesmo a esses critérios básicos.

<sup>27</sup> ANÚNCIO da Skol gera polêmica e é acusado de incentivar assédio a mulheres. **UOL Economia**, São Paulo, 11 fev. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/33Pbj5C>. Acesso em: 16 mai. 2021.



ativismo (com resultados concretos) de modo sem precedentes. O caso da Skol é um exemplo, mas podemos observar isso também na chamada “Primavera Feminista” brasileira, no segundo semestre de 2015, que conectou campanhas *online* promovidas por meio de *hashtags*, como “Meu Primeiro Assédio”, “Agora É que São Elas” e “Meu Amigo Secreto”<sup>28</sup>, a mobilizações e protestos que tomaram as ruas, como as manifestações que conseguiram barrar um projeto de lei que visava dificultar ainda mais o acesso ao aborto legal e a meios de profilaxia da gravidez. Esses movimentos de mobilização feminista nas redes sociais e nas ruas puderam ser observados em várias partes da América Latina e do mundo, com resultados de longo prazo como, por exemplo, a recente legalização do aborto na Argentina, aprovada em dezembro de 2020, e a eleição, com votações expressivas, de deputadas<sup>29</sup> e vereadoras<sup>30</sup> com plataformas baseadas em feminismos interseccionais nas eleições de 2018 e 2020 no Brasil.

#### 2.4.2. A Mulher-Maravilha aos 75 anos

Os espaços de debate *online* também tiveram implicações relevantes para o modo como os quadrinhos da Mulher-Maravilha se inseriram nesse cenário de popularização e midiaticização dos feminismos. Cocca (2016) aponta que, embora as revistas escritas por Azzarello (mais alinhadas a uma sensibilidade pós-feminista, que apresentavam Diana como uma heroína que combinava força “masculina” e atratividade “feminina”, em uma trajetória mais individualista e desligada de questões estruturais de desigualdade) vendessem bem, grupos de leitores não tradicionais de quadrinhos, mais inclinados a consumir formatos digitais, passaram a tecer muitas críticas a essas representações, levando a DC Comics a lançar, em 2014, quatro produtos digitais independentes dos títulos impressos. Nessas HQs, Diana era agente de suas próprias histórias e não era representada de forma sexualizada. *Sensation Comics Featuring Wonder Woman* era editada por uma mulher, Kristy Quinn, de forma totalmente independente da equipe que trabalhava na revista principal da Mulher-Maravilha, e trazia uma maioria de roteiristas e artistas mulheres. Cocca (2016) lembra que, nessas histórias, Diana oficiou um casamento gay, mostrou compaixão pelos vilões de Gotham, incentivou a diplomacia em vez da guerra, ensinou

---

<sup>28</sup> Vale notar que as duas primeiras campanhas têm ligação direta com a cultura midiática: a primeira surgiu como reação a comentários *online* que sexualizavam uma participante de 12 anos do programa *MasterChef Júnior*, e a segunda denunciava a falta de mulheres nos espaços de opinião dos grandes meios jornalísticos brasileiros.

<sup>29</sup> ENGLER, Natalia. Hackear a política. **UOL TAB**, São Paulo, 29 jul. 2019. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/edicao/nova-politica/>. Acesso em: 18 mai. 2021.

<sup>30</sup> GIANOLLA, Giulia. 6 vereadoras que trazem mudança no perfil das câmaras brasileiras. **Guia do Estudante**, [S.l.], 16 nov. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2Quazjf>. Acesso em: 18 mai. 2021.

garotas a se tornarem mais confiantes em sua própria força e serviu de inspiração para outras mulheres.

Esses produtos digitais foram tão bem recebidos (e por um público mais diverso) que em 2016 a editora trouxe Greg Rucka de volta aos roteiros para incorporar essas representações ao título principal, que passou a ser desenhado por Nicola Scott e Liam Sharp, enquanto os títulos digitais independentes prosseguiram — desde os anos 1940 a Mulher-Maravilha não estrelava tantos títulos. Cocca (2016) aponta que a introdução de novos formatos de distribuição, bem como de relacionamento com o público, colaborou para que se quebrasse o ciclo de representações mais feministas, seguidas por reações contrárias e novas representações mais sexualizadas e violentas. Nas palavras da autora:

A tecnologia e a disposição de usá-la para alcançar um público diferente daquele que impulsionou a produção e distribuição de quadrinhos impressos das últimas duas décadas perturbou os ciclos das representações da Mulher-Maravilha, ampliando as formas como ela é retratada. (COCCA, 2016, p. 52, tradução minha).

A estreia da heroína no cinema, como participação especial no filme *Batman vs Superman: a origem da justiça* (*Batman v Superman: Dawn of Justice*, Zack Snyder, 2016), no entanto, é reveladora dessa dinâmica contraditória presente na história da personagem: por um lado, na estrutura da narrativa, a Mulher-Maravilha aparece para salvar os heróis que dão nome ao filme, subvertendo o clichê de que as personagens femininas podem até ser apresentadas como fortes e independentes, mas raramente tomam a frente da ação e servem mais como motivação para a ação dos heróis; por outro, já interpretada por Gal Gadot, atriz e ex-modelo israelense, é retratada de modo semelhante às representações sexualizadas bastante recentes na história de seus quadrinhos, vestindo roupas sensuais, objetificada pela câmera, usando de sua sexualidade como meio para alcançar seus objetivos e sem restrições quanto a empregar violência contra os vilões, quase como uma mulher fatal dos filmes *noir*.

Ainda que os gibis escritos por Rucka a partir de 2016 se aproximem visualmente da versão cinematográfica de Diana, incorporando o uniforme que ela usa nos filmes, as representações presentes neles rompem com essa versão sexualizada e violenta. Cocca (2020) pontua que, embora Rucka tenha mantido alguns aspectos narrativos introduzidos por Azzarello — como a origem de Diana como sendo filha de Zeus, e sua relação com Ares, o deus da guerra —, ele também recupera algumas características criadas por Marston, em especial a vocação de Diana para a paz e a compaixão — valores que podem ser lidos como femininos em uma visão mais essencialista do gênero, ou encarados como valores feministas que podem ser aprendidos

Figura 12: Diana em cenas de *Batman vs Superman: a origem da justiça*



Fonte: *Batman vs Superman: a origem da justiça* (2016).

e praticados por qualquer um, independentemente do gênero. Assim, Rucka chama a atenção para o conflito inerente que existe entre a missão da heroína de ensinar esses valores para a humanidade e seu papel como deusa da guerra, depois de derrotar Ares (sem matá-lo, como acontece na versão de Azzarello). Segundo Cocca, “Essa Diana não supõe que a guerra pode ser evitada em todas as circunstâncias, mas, com seus aliados, opõe-se e se coloca contra ela com diálogo, concessões e compaixão” (COCCA, 2020, p. 63-4, tradução minha).

Outro nível de complexidade é adicionado aos quadrinhos pela introdução de uma diversidade de representações não vista antes na história da personagem: Amazonas e outros coadjuvantes bastante diversos racialmente, além de uma expressiva alteração na representação de Etta Candy, fiel aliada de Diana nos quadrinhos originais, que já incorporava inúmeros traços subversivos de gênero, e passa a ser retratada como uma comandante da Marinha negra e lésbica. Para Cocca (2020), essa composição de um militarismo — pois Diana trabalha em colaboração com Steve Trevor, Etta Candy e as forças armadas estadunidenses nessas histórias, embora seja também uma agente independente —, aliado a subversões dos papéis de gênero (Diana ocupa um espaço em geral dominado por personagens masculinos) e introdução de diversidade étnica, racial e sexual, sem que se leve em conta pontos de vista críticos sobre questões de raça, sexualidade, pós-colonialismo e antimilitarismo, permite leituras contraditórias dessas representações, que podem ser vistas tanto como conservadoras quanto como progressistas. Para a autora, que estende essa reflexão a outras super-heroínas, “Vê-las

triunfar sobre forças imperialistas, junto a suas equipes diversas, recentra sua branquitude, heterossexualidade, capacidade física e atratividade anglo-europeia tradicional” (COCCA, 2020, p. 50, tradução minha).

As complexidades e contradições associadas às representações da Mulher-Maravilha são expressas também em uma nova apropriação da personagem como símbolo feminista, dessa vez não no contexto ativista, mas institucionalizado. Em outubro de 2016, a ONU (Organização das Nações Unidas) nomeou a heroína como Embaixadora Honorária para o Empoderamento de Mulheres e Meninas, para “[...] apoiar a Meta de Desenvolvimento Sustentável nº 5 — atingir a igualdade de gênero e empoderar todas as mulheres e meninas”<sup>31</sup>, coincidindo com a celebração dos 75 anos da personagem. No comunicado de anúncio, a instituição lembrava o caráter da Mulher-Maravilha como cidadã global e “modelo de força, justiça e compaixão”. Apontava ainda que o objetivo era encorajar usuários de redes sociais a juntarem forças e postarem sobre temas como discriminação, violência de gênero, igualdade de oportunidades para mulheres em posições de liderança e acesso a ensino igualitário.

A cerimônia de nomeação contou com a presença das atrizes Lynda Carter, estrela da série de TV, e Gal Gadot, protagonista do longa-metragem programado para estreiar no ano seguinte, mas a iniciativa foi recebida com duras críticas, protesto durante a cerimônia e um abaixo-assinado com mais de 40 mil assinaturas pedindo que o então secretário-geral da ONU, Ban Ki-moon, nomeasse uma mulher não ficcional como embaixadora. O texto do abaixo-assinado argumentava:

Ainda que os criadores originais tenham tido a intenção de que a Mulher-Maravilha fosse uma representação de uma mulher “guerreira” forte e independente, com uma mensagem feminista, a realidade é que a versão atual da personagem é de uma mulher branca de seios grandes e proporções impossíveis, seminua, com as coxas de fora em um collant brilhante decorado com símbolos da bandeira americana e botas de cano alto, o epítome de uma “pin-up”. É essa personagem que a ONU decidiu que vai representar uma questão de importância global — a igualdade de gênero e o empoderamento das mulheres e meninas<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> WONDER Woman. ONU, Nova York, 21 out. 2016, tradução minha. Disponível em: <https://bit.ly/3kF6UKz>. Acesso em: 18 mai. 2021.

<sup>32</sup> RECONSIDER the Choice of Wonder Woman as the UN’s Honorary Ambassador for the Empowerment of Women and Girls. Care2 Petitions, [S.l.], out. 2016, tradução minha. Disponível em: <https://bit.ly/3hA3VD6>. Acesso em: 18 mai. 2021.

Em reportagem da *NPR* sobre a reação<sup>33</sup>, apontou-se que parte da frustração estava associada ao fato de que organizações feministas haviam passado o ano anterior fazendo campanha para que a ONU escolhesse uma mulher como secretária-geral pela primeira vez, mas o posto acabou sendo ocupado novamente por um homem, o português António Guterres. Em entrevista à *NPR*, a professora de relações internacionais e ex-conselheira da ONU Anne Marie Goetz chegou a afirmar que “A mensagem para as meninas é de que se espera que elas alcancem um padrão masculino em que sua importância está reduzida a seu papel como objeto sexual”. Maher Nasser, oficial da ONU responsável pela campanha, defendeu a iniciativa dizendo que “O foco era no *background* feminista dela, tendo sido a primeira super-heroína em um mundo dominado por super-heróis homens, e no fato de que ela basicamente sempre lutou por equidade, justiça e paz”. Ainda assim, a campanha, que estava programada para se estender por 2017 (coincidindo com o lançamento do filme protagonizado pela heroína), foi cancelada depois de menos de dois meses<sup>34</sup>.

As negociações e disputas em torno das representações da heroína ficam ainda mais evidentes ao se considerar que, quase ao mesmo tempo que se debatia a adequação da Mulher-Maravilha para o papel de embaixadora da ONU, oito especialistas reunidos pela revista *Entertainment Weekly*, uma das principais publicações estadunidenses dedicadas à cobertura de entretenimento, elegiam a Mulher-Maravilha como a super-heroína mais poderosa. O júri avaliou 155 super-heróis com base em nove critérios — impacto cultural, lucratividade, design, relevância contemporânea, mitologia, arqui-inimigos, originalidade, personalidade e poderes — para eleger os 50 personagens mais poderosos.

No texto que apresenta as razões para tal escolha, a revista argumenta que, apesar de não ser a única super-heroína, ela é aquela que se destaca por ter começado de forma original, em vez de como uma versão de um personagem pré-existente, e por ter sido a primeira mulher adulta dos quadrinhos de super-heróis. Diana é caracterizada ainda como uma “potência duradoura”, uma igual em relação ao Superman, uma heroína que não precisa de armas e que se apoia na verdade. Sua provável bissexualidade, confirmada pouco antes pelo roteirista Greg Rucka, também é mencionada. “Como ícone feminista, ela representa algo que é maior do que o Homem-Aranha ou Batman. Ela é uma inspiração para todas as garotinhas que querem se

---

<sup>33</sup> AIZENMAN, Nurith. Is Wonder Woman Suited to Be a U.N. Ambassador?. *NPR*, [S.l.], 20 out. 2016, tradução minha. Disponível em: <https://n.pr/3v0Y7Xg>. Acesso em: 18 mai. 2021.

<sup>34</sup> MCCANN, Erin. U.N. Drops Wonder Woman as an Ambassador. *The New York Times*, Nova York, 13 dez. 2016. Disponível em: <https://nyti.ms/3fn4e1q>. Acesso em: 18 mai. 2021.

imaginar salvando o mundo.”<sup>35</sup>, afirma a revista.

Ao longo de seus até então 75 anos de existência, a Mulher-Maravilha havia passado por altos e baixos em termos de sua popularidade e de suas representações de gênero, oscilações que estavam ligadas às dinâmicas dos feminismos estadunidenses, “[...] à inter-relação complexa entre movimentos políticos mais amplos, à forma de distribuição das histórias em quadrinhos e a mudanças nas equipes criativas” (COCCA, 2016, p. 51, tradução minha). Ainda assim, a personagem permaneceu no imaginário coletivo, tendo deixado uma marca profunda na cultura midiática<sup>36</sup>, e chegou aos seus 75 anos — e vésperas do lançamento de seu primeiro filme-solo — ainda lembrada como ícone feminista, reconhecida como a super-heroína mais poderosa e restituída, nos quadrinhos, de alguns dos principais valores atribuídos por seu criador, mas também rejeitada por suas representações mais objetificadas. Seu status e seu histórico, portanto, adicionam uma camada de complexidade ao modo como o filme *Mulher-Maravilha* se entrelaça com o cenário dos feminismos midiáticos, questão que será explorada no próximo capítulo.

---

<sup>35</sup> BREZNICAN, Anthony. Wonder Woman tops EW’s 50 Most Powerful Superheroes list. **Entertainment Weekly**, [S.l.], 12 out. 2016, tradução minha. Disponível em: <https://bit.ly/2OQIEsd>. Acesso em: 18 mai. 2021.

<sup>36</sup> Sempre me impressiona o fato de que não há um dia em que, ao sair de casa, eu não cruze com pelo menos uma mulher ou menina vestindo uma camiseta da personagem.

### 3. OS FEMINISMOS MIDIÁTICOS NA ILHA DAS AMAZONAS: ESPETÁCULO, AÇÃO E EMPODERAMENTO

*Se as feministas vêm insistentemente se engajando com as práticas do cinema, como críticas, cineastas e teóricas, é porque há muito em jogo. A representação da mulher como imagem (espetáculo, objeto para ser olhado, visão de beleza — e a conseqüente representação do corpo feminino como local da sexualidade, espaço de prazer visual, ou sedução do olhar) é tão difundida na nossa cultura, muito antes e para além do cinema, que ela necessariamente constitui um ponto de partida para qualquer entendimento sobre a diferença sexual e seus efeitos ideológicos na construção de sujeitos sociais, presente em todas as formas de subjetividade.*

— Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Londres e Basingstoke: Macmillan, 1984, p. 37-38, tradução minha.

A popularização dos feminismos e sua crescente midiaticização a partir dos anos 2010, que os tornou uma identidade desejável, processo descrito no segundo capítulo, teve papel relevante para que um filme da Mulher-Maravilha finalmente se concretizasse, 76 anos depois da criação da personagem. É nesse sentido que se pode afirmar que as negociações em torno das representações de gênero são centrais para este produto da cultura midiática. Portanto, este capítulo é dedicado a um exame detalhado do filme, incluindo seu contexto de produção, analisando de que modo o longa-metragem mobilizou temáticas próprias dos feminismos midiáticos. Assim, dedicou-se especial atenção ao tipo de subjetividade dominante articulada por esses feminismos, enquanto representação a partir da qual o filme interpela as espectadoras e pede que invistam em determinada posição subjetiva — aquilo que Hall chama de “significados preferenciais” impressos em determinados textos, tentativas de “hegemonizar a leitura da audiência” (HALL, 2003b, p. 365-6) empreendidas por aqueles que têm o controle dos meios de comunicação. Tal construção de subjetividade se torna particularmente relevante ao se pensar o cinema hollywoodiano dominante como uma tecnologia de gênero chave (DE LAURETIS, 1984; 1994), não somente por ele vir cumprindo um papel relevante na construção da “Mulher” como imagem (a representação de uma essência universalizante que seria inerente a todas as mulheres, apagando diferenças entre mulheres), mas também por sua força de encantamento que, segundo Ismail Xavier, reside na capacidade do aparato cinematográfico de simular determinada relação da imagem com o sujeito: uma simulação de um olhar sem corpo que, por não estar situado, vê mais e melhor; uma onipotência imaginária; “[...] uma viagem que confirma minha condição de sujeito tal como a desejo” (XAVIER, 2004, p. 48). Xavier aponta que essa simulação seria a tradução visível da noção filosófica de “[...] um sujeito

transcendente em oposição ao mundo objetivo que se dispõe ao conhecimento [...]” (XAVIER, 2004, p. 49).

Seguindo o quadro proposto por Christine Gledhill (1999) para análises feministas de produtos culturais populares, este capítulo prossegue na investigação das negociações que se dão no nível institucional e no interior do próprio texto, e que se relacionam com o modo como a indústria do entretenimento busca se expandir continuamente atendendo às necessidades de novos públicos — no caso em questão, as aspirações surgidas ou intensificadas com a nova popularização e midiaticização dos feminismos —, muitas vezes em contradição com as ideologias que sustentam o próprio empreendimento capitalista da indústria cultural. Segundo Gledhill (1999), estão em jogo negociações e conflitos entre valores das audiências e da indústria, propósitos econômicos e/ou ideológicos do estúdio e de seus acionistas, tradições formais e convenções de gênero cinematográfico, além de práticas profissionais e estéticas dos profissionais criativos.

Assim, este capítulo se inicia por uma análise do contexto em que se deu a realização de *Mulher-Maravilha*, marcado pela predominância dos filmes de super-heróis no cinema hollywoodiano dominante, a partir da análise de reportagens e entrevistas com a equipe envolvida na produção, publicadas sobretudo à época de lançamento do longa-metragem, que estreou mundialmente em 30 de maio de 2017. Como aqui o que interessa é menos o modo como os veículos receberam *Mulher-Maravilha* e o fizeram circular e mais o modo como a equipe criativa buscou enquadrar o filme e circunscrever seus significados para o público, privilegiou-se para a coleta desse material veículos estadunidenses de grande circulação, de referência na cobertura de cinema ou de relevância nacional, por terem maior acesso aos produtores. São eles cinco dos principais veículos estadunidenses dedicados à cobertura da indústria do entretenimento — *Variety*, *The Hollywood Reporter*, *Entertainment Weekly* e *Vanity Fair* — e três veículos de cobertura geral e relevância nacional — *Time*, *New York Times* e *Los Angeles Times*, totalizando 20 textos analisados<sup>1</sup>. Além disso, também se examinou a íntegra dos áudios de entrevistas coletivas com a equipe do filme, das quais participei como jornalista em maio de 2017, em Los Angeles, que foram parcialmente publicadas em reportagem para o portal UOL<sup>2</sup>. Dentre essas entrevistas e reportagens, foram analisadas aquelas que articulavam questões relativas às representações de gênero, buscando-se identificar

---

<sup>1</sup> A lista completa dos textos analisados pode ser encontrada no Anexo A.

<sup>2</sup> ENGLER, Natalia. Maravilhosa: demorou 75 anos, mas filme da Mulher-Maravilha chega no melhor momento possível. **UOL Entretenimento**, São Paulo, 31 mai. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2LHwa3A>. Acesso em: 26 jun. 2021.



temas e padrões que se repetiam e que indicavam o modo como a equipe criativa tentou situar o filme nos discursos contemporâneos sobre gênero. Nesse sentido, também foi examinado o material produzido para acompanhar o filme — o *making of* e cenas cortadas que integram a versão de *Mulher-Maravilha* para *home video*. Obviamente, tais declarações não foram tomadas como transparentes em relação às intenções dos produtores e às negociações subjacentes à produção; foram interpretadas como textos em que se pode entrever a dinâmica circular do processo de troca cultural — descrita por Hall (2003a) e Gledhill (1999) —, evidenciada no modo como os agentes envolvidos na produção do filme buscam antecipar as aspirações do público e direcionar a interpretação do filme pelo público<sup>3</sup>.

As negociações e conflitos que se dão no nível institucional precisam, segundo Gledhill (1999), ser resolvidos no interior do produto (o filme), e deixam marcas que se traduzem em estéticas e narrativa específicas. Assim, tendo em vista as negociações e conflitos observados em relação ao momento de produção, e levando em consideração as práticas expressivas, os códigos e tradições relativos aos gêneros cinematográficos de filmes de ação e de super-heróis, as seções posteriores do capítulo apresentam uma análise fílmica de *Mulher-Maravilha*, partindo do pressuposto de que o cinema é uma tecnologia de gênero chave, que torna visível e corporifica possibilidades culturais e históricas de representação e autorrepresentação do gênero, possibilidades estas que, no contexto atual, são atravessadas por outra tecnologia de gênero, os feminismos midiáticos.

Nesse ponto, é fundamental a advertência de Jacques Aumont e Michel Marie (2004) de que a análise fílmica, enquanto um tipo de discurso sobre filmes, não oferece um método universal de análise, mas métodos de alcance potencialmente geral, e nunca consegue ser exaustiva; portanto, tais métodos “[...] devem sempre especificar-se, e às vezes ajustar-se, em função do objeto preciso de que tratam” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 40). Seguindo essas recomendações, a análise se apoiou na teoria feminista do cinema para observar como os

---

<sup>3</sup> Para se chegar aos 20 textos analisados, foram realizadas pesquisas pelos termos “Wonder Woman”, “Patty Jenkins” e “Gal Gadot” utilizando os mecanismos de busca dos veículos selecionados, e privilegiando os resultados publicados nos meses de maio e junho de 2017, imediatamente antes e imediatamente depois da estreia do filme. Após uma primeira leitura em busca de declarações da equipe do filme que articulassem questões relativas ao gênero, essas falas foram tabuladas de acordo com os temas “caracterização da personagem”, “feminismo”, “representação” e “representatividade”. O mesmo procedimento foi realizado com os áudios de entrevistas coletivas e com o material de extras que acompanha a versão em *home video* de *Mulher-Maravilha*. A interpretação das declarações tabuladas segundo os temas apontados é apresentada na seção 3.1.1.

códigos<sup>4</sup> próprios às representações de gênero no cinema hollywoodiano dominante, e mais especificamente aos gêneros cinematográficos de filmes de ação e de super-heróis, são empregados em *Mulher-Maravilha*. Levando em consideração que o gênero não pode ser isolado de outras categorias de diferenças (que também são elementos articulados pelos feminismos midiáticos, com suas inflexões neoliberais, e pela subjetividade feminista que emerge deles), tomou-se como eixos centrais as categorias de gênero, sexualidade e raça, e procedeu-se em dois níveis: estético e narrativo<sup>5</sup>. Atravessando esses níveis e categorias, analisou-se a articulação do tema do empoderamento (e sua corporificação e visibilidade) — central tanto para as políticas de representação dos feminismos midiáticos quanto para o cinema de super-heróis, como veremos mais à frente —, e privilegiou-se o exame do modo como *Mulher-Maravilha* manipula o prazer visual, questão amplamente debatida no campo da teoria feminista do cinema, que tem analisado a partir de diferentes abordagens o modo como o cinema hollywoodiano dominante vem historicamente atuando e continua a atuar como tecnologia de gênero e de outras diferenças.

Na concepção de Laura Mulvey, que abre o campo da teoria feminista do cinema com a publicação, em 1975, do artigo “Prazer visual e cinema narrativo” (MULVEY, 1983), a construção do prazer visual no cinema hollywoodiano clássico se caracteriza pela alternância de um prazer *voyeur* de tomar outra pessoa como objeto de estímulo sexual, e um prazer narcísico que surge da identificação com a imagem vista, por meio do reconhecimento da semelhança entre espectadores e os egos ideais que o cinema produz nas figuras dos

---

<sup>4</sup> Segundo Aumont e Marie, para o estudo interno da obra, a noção de código, que abarca fenômenos regulares e sistemáticos de significação fílmica, configura-se como poderoso operador analítico, pois permite examinar “[...] tanto o papel de fenômenos gerais comuns à maior parte dos filmes [...]” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 88), quanto fenômenos cinematográficos que dizem respeito a tradições específicas de cinema, além de determinações culturais que são exteriores ao filme, como convenções de gêneros cinematográficos e representações sociais (como as representações de gênero).

<sup>5</sup> A análise do modo como tais códigos são empregados em *Mulher-Maravilha* se deu tendo como referência estudos que se debruçaram sobre os gêneros cinematográficos de ação e de filmes de super-heróis para observar fenômenos regulares no modo como esses cinemas constroem representações de gênero e como estas se articulam com representações de heroísmo e com o desenvolvimento do arco narrativo dos heróis desses tipos de filmes. A esse respeito, foram consultados sobretudo os trabalhos de Yvonne Tasker (2002; 2004; 2015) e Jeffrey A. Brown (2017). A relação que tais trabalhos apontam entre a construção dos heróis de ação e super-heróis e questões referentes às relações raciais na sociedade estadunidense apontaram para a necessidade de recorrer a análises sobre o modo como o cinema hollywoodiano dominante tradicionalmente constrói representações de branquitude, encontradas no trabalho de Richard Dyer (1997) e Gwendolyn Audrey Foster (2003). A própria história da personagem Mulher-Maravilha, marcada por uma sexualidade ambígua proveniente do fato de que a heroína é originária de uma ilha habitada apenas por mulheres (fato que é mencionado no próprio filme) apontou para a terceira categoria central para a análise do filme, a sexualidade, explorada em leituras sobre a invisibilidade lésbica no cinema e como este promove discursos que naturalizam a heterossexualidade (BRANDÃO; SOUSA, 2019; CASTLE, 1993). Foi desse modo que se chegou às categorias de gênero, raça e sexualidade como centrais para uma análise da posição de sujeito-do-olhar construída como preferencial por *Mulher-Maravilha*.

protagonistas. Para a autora, essa construção divide os corpos entre espetáculo e ação<sup>6</sup>, divisão que, para Mulvey, é genericamente hegemonicamente pelo binário feminino/espetáculo/passivo e masculino/narrativa/ativo. Nessa divisão binária, os corpos femininos são transformados em espetáculo, objetos a serem apreciados, por meio de estratégias como a estetização e a fragmentação desses corpos, e uma ênfase extrema na beleza, enquanto os corpos masculinos são colocados na posição de mover a ação, de controladores do olhar da câmera para a realidade diegética e de substitutos para os espectadores, que são instados a investir na identificação com esses corpos masculinos.

Mulvey (1983) associava originalmente essa separação entre feminino/espetáculo/passivo e masculino/narrativa/ativo ao fato de o cinema ser produto de um mundo governado por um desequilíbrio sexual, o que prendia sua concepção a um binarismo e perdia de vista o fato de que o cinema hollywoodiano dominante produz não só representações de gênero, mas também de raça, sexualidade, classe etc. A própria autora se preocupou, posteriormente, em historicizar sua formulação, discutindo o modo como cinemas específicos atuam como registro do contexto cultural e econômico em que estão inseridos, inclusive no nível estético, passando a compreender o cinema

[...] tanto como profundamente entrelaçado com seu contexto circundante, mas também como algo que encontra uma visualização formal para esse contexto por meio de sua forma cinematográfica e dramática própria e específica. [...] Ao mesmo tempo que o cinema reflete a sociedade que o produz, suas imagens mediadoras, suas formas e sua linguagem cinematográfica contribuem para o modo como a sociedade se compreende e se internaliza como imagem. Assim, o modo como o sentido cinematográfico é criado permanece central para a análise de filmes, mas essas imagens levam teóricos e historiadores do cinema para longe da tela e para dentro do contexto cultural circundante ao qual elas se referem e do qual emergem. (MULVEY, 2010, p. 19, tradução minha).

Partindo desse princípio, Mulvey (2010; 2015) reavalia sua formulação do prazer visual no cinema hollywoodiano clássico como uma construção não só ligada a desequilíbrios de gênero, mas que também negociava o papel emergente das mulheres como consumidoras e a circulação de imagens de mulheres na cultura de consumo emergente do início do século XX. Para a autora, a produção da imagem feminina como espetáculo no cinema hollywoodiano clássico operava para afirmar uma ideologia de homogeneidade da sociedade estadunidense,

---

<sup>6</sup> Como veremos adiante, o cinema de ação e de super-heróis complexifica a divisão entre espetáculo e ação ao materializar ambas as instâncias do prazer visual no corpo do herói e conferir valor narrativo ao espetáculo visual (dos corpos, da ação e dos efeitos especiais), que é o coração desse tipo de produção cinematográfica.

corporificada em uma feminilidade branca “neutra”. Assim, o foco na figura glamourosa da estrela servia para obscurecer os conflitos raciais e de classe da sociedade estadunidense e facilitava a exportação para o mundo de uma ideia de glamour do capitalismo, ideologia que parece operar ainda hoje. É nesse sentido que permanece válido o postulado de Mulvey de que o prazer visual no cinema hollywoodiano se constrói sobre a alternância entre o prazer de olhar o outro e o prazer de se identificar com um outro ideal. Ao se pensar tal postulado em relação à noção de que o aparato cinematográfico é capaz de simular um sujeito-do-olhar transcendente, que promete ao espectador a possibilidade de acessar uma percepção total sobre o mundo objetivo (XAVIER, 2004), fica clara a necessidade de desconstruir esse suposto sujeito transcendente do cinema e denunciar a hegemonia da masculinidade na construção dessa posição que se faz passar como neutra, transparente, universal.

No entanto, como aponta Richard Dyer (1997), tal hegemonia não é apenas da masculinidade, mas também da branquitude. Ao analisar o modo como a branquitude é representada na cultura visual ocidental, o autor aponta que esta se constrói como uma posição neutra, sem propriedades, de desinteresse, abstração, distância, separação e objetividade — ou seja, o sujeito branco é posicionado como um sujeito transcendente. Assim, segundo Dyer (1997), o padrão de organização dos olhares do cinema — o olhar da câmera para a realidade pró-fílmica, olhar do espectador para o produto final e os olhares dos personagens uns para os outros — é também uma expressão das negociações entre a construção da branquitude como esse sujeito neutro, sem propriedades, e a necessidade de representar a branquitude em uma cultura visual em que a dominação depende da visibilidade. O autor aponta que a organização dos olhares no cinema tende a tornar dominante não o olhar de qualquer homem, mas o do homem branco. Assim, é necessário que a análise atente para essa tendência do cinema dominante a posicionar como neutro, universal e transcendente um sujeito-do-olhar masculino, branco e heterossexual — pois a heterossexualidade é o modo como a branquitude se reproduz, segundo Dyer (1997), e também tende a produzir discursos que se colocam como universais, como lembram Alessandra Soares Brandão e Ramayana Lira de Sousa (2019).

No entanto, ao se analisar tanto o filme quanto o contexto extrafílmico, seria errôneo supor que essa posição de sujeito-do-olhar construída como preferencial é capaz de determinar totalmente a experiência da audiência. Nos termos de De Lauretis (1994), pode-se dizer que os filmes, enquanto tecnologia de gênero, oferecem (mas não necessariamente garantem) satisfações, recompensas, vantagens para que as pessoas invistam em determinadas posições discursivas. De acordo com essa concepção, é possível afirmar que as convenções narrativas, os estilos, os gêneros cinematográficos e os códigos que os compõem não são apenas

fenômenos regulares e sistemáticos, mas também expressões intencionais e não intencionais das suposições sobre as posições que se espera e deseja que o público de um filme ocupe. Por sua vez, essas suposições estão relacionadas ao contexto cultural e econômico circundante. Portanto, o que interessa à análise é fazer esse movimento de vai e volta entre a linguagem cinematográfica e o contexto social mais amplo, relacionando as posições de sujeito-do-olhar construídas pelo filme (e enfatizadas pelas declarações da equipe) e a subjetividade articulada pelos feminismos midiáticos.

### 3.1. UMA SUPER-HEROÍNA FEMINISTA NA ERA DE OURO DOS SUPER-HERÓIS NO CINEMA

Produzir um filme estrelado pela Mulher-Maravilha era uma ideia discutida desde os anos 1990<sup>7</sup>, após o sucesso dos três filmes do Batman lançados em 1989, 1992 e 1995, anos antes de os feminismos alcançarem uma popularidade renovada e de os cinemas serem tomados por uma onda de filmes de super-heróis. Em 1996, Ivan Reitman, diretor de *Os caça-fantasmas* (1984), tomou a frente de um projeto no qual trabalhou durante três anos, mas que nunca se concretizou. Os direitos da personagem passaram em 1999 para o produtor Joel Silver, de *Matrix* (1999), que trabalhou com diferentes profissionais ao longo dos anos, como a roteirista Laeta Kalogridis (de *Ilha do medo* [2010]), que em 2003 escreveu uma história sobre uma disputa entre as amazonas e o deus da guerra Ares, e o cineasta Joss Whedon, criador da série *Buffy, a caça-vampiros* (1997-2003), que entre 2005 e 2007 trabalhou em um projeto em que traria a personagem para os tempos atuais. Em 2005, a própria Patty Jenkins, que acabou por dirigir *Mulher-Maravilha* anos depois, chegou a receber um roteiro, mas estava grávida e não pôde assumir o projeto na época. A tentativa de levar a Mulher-Maravilha ao cinema que mais chegou perto de se concretizar foi um filme da Liga da Justiça dirigido por George Miller, de *Mad Max* (1979), que estava prestes a ser filmado em 2007, quando mudanças nos incentivos fiscais oferecidos pela Austrália e uma greve de roteiristas que paralisou Hollywood naquele ano levaram a seu cancelamento.

Embora cada tentativa não tenha ido adiante por razões distintas, pairava sobre todas elas a crença, amplamente difundida entre profissionais da indústria de cinema, de que as

---

<sup>7</sup> ENGLER, Natalia. Maravilhosa: demorou 75 anos, mas filme da Mulher-Maravilha chega no melhor momento possível. **UOL Entretenimento**, São Paulo, 31. mai. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3h5ejkf>. Acesso em: 24 jun. 2021.

bilheterias de grandes produções dependiam majoritariamente de uma audiência masculina jovem, que desejava ver na tela um protagonista com quem pudesse se identificar<sup>8</sup>. Em 2007, chegaram a circular notícias de que Jeff Robinov, presidente de produção da Warner Bros. (estúdio que faz parte do mesmo conglomerado que a DC Comics e detém os direitos sobre a personagem), teria dado a ordem de não produzir mais filmes protagonizados por mulheres<sup>9</sup>. Assim, pode-se supor que o estúdio só tenha voltado a considerar seriamente produzir um filme da Mulher-Maravilha uma vez que a crença no insucesso de protagonistas mulheres em grandes produções começou a se alterar.

Tal mudança de percepção, que tornaria a produção de *Mulher-Maravilha* possível, está bastante ligada ao cenário descrito no segundo capítulo, de popularização e midiaticização dos feminismos a partir dos anos 2010, com a ampliação de discussões e reivindicações de mais representatividade de gênero na indústria do entretenimento. Esse cenário também foi marcado pelo bom desempenho de filmes com protagonistas mulheres, que ocuparam posições entre as maiores bilheterias de cada ano, com títulos como as franquias *Crepúsculo* (2008-2012) e *Jogos Vorazes* (2012-2015); as produções da Disney *Alice no país das maravilhas* (2010) e *Malévola* (2014); as animações *Frozen* (2013) e *Divertidamente* (2015); e o filme ganhador do Oscar *Gravidade* (2013). No entanto, apesar de a cada ano um número cada vez maior de grandes produções provarem a viabilidade de *blockbusters* com protagonistas mulheres<sup>10</sup>, a presença de mulheres tanto em frente quanto atrás das câmeras permanecia baixa<sup>11</sup>. Esse fato alimentou as

---

<sup>8</sup> Nas palavras da diretora Patty Jenkins: “Por quase 30 anos, a indústria de estúdios foi dominada pela ideia de *blockbusters* e pela crença de que são os garotos adolescentes que impulsionam as bilheterias. Isso ditou muitas coisas que estão mudando profundamente agora”. ENGLER, Natalia. Maravilhosa: demorou 75 anos, mas filme da Mulher-Maravilha chega no melhor momento possível. **UOL Entretenimento**, São Paulo, 31. mai. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3h5ejkf>. Acesso em: 24 jun. 2021.

<sup>9</sup> FINKE, Nikki. Warner's Robinov Bitchslaps Film Women; Gloria Allred Calls for Warner's Boycott. **Deadline**, Los Angeles, 5 out. 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3wUsCPF>. Acesso em: 24 jun. 2021.

<sup>10</sup> Um estudo realizado em 2018 analisou os 350 filmes estadunidenses de maior bilheteria lançados entre 2014 e 2017 e demonstrou que as produções com protagonistas mulheres foram mais lucrativas do que os filmes com protagonistas homens, ou seja, apresentaram uma melhor relação entre orçamento e bilheteria em todas as faixas de orçamento, mas em especial nos filmes mais caros, com orçamentos superiores a US\$ 50 milhões. FEMALE-LED films outperform at box office for 2014-2017. **Shift7**, [S.l.], 11 dez. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3hjsLqw>. Acesso em: 5 jul. 2021.

<sup>11</sup> Entre 2011 e 2016, ano anterior ao lançamento de *Mulher-Maravilha*, a proporção de filmes com protagonistas ou coprotagonistas mulheres entre as cem maiores bilheterias no mercado norte-americano (Estados Unidos e Canadá) passou de 23% para 33%, um recorde histórico até então. Entre 2011 e 2016, o número de diretoras ou codiretoras entre as mesmas cem maiores bilheterias passou de quatro para cinco, com um pico de oito em 2015. SMITH, Stacy L.; CHOUEITI, Marc; PIEPER, Katherine. Inequality in 1,300 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBTQ & Disability from 2007 to 2019. **USC Annenberg Inclusion Initiative**, Los Angeles, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3haaKtY>. Acesso em: 6 set. 2021. Considerando as 250 maiores bilheterias, o número de mulheres trabalhando nas funções de diretora, roteirista, produtora, produtora

discussões e reivindicações sobre a necessidade de maior representatividade feminina no cinema, preparando o caminho para que a realização de *Mulher-Maravilha* se concretizasse, e com uma mulher na direção. Mais uma vez, a história da super-heroína estava entrelaçada com a história dos feminismos: depois de 76 anos, a visibilidade dos feminismos e das discussões sobre gênero foi um dos fatores que contribuiu para a percepção de que já não era tão arriscado lançar um filme da personagem, e de que ele deveria ser dirigido por uma mulher<sup>12</sup>.

Um outro fator relevante tem a ver com a predominância que os filmes de super-heróis alcançaram. Jeffrey A. Brown (2017) situa em 2000, com o lançamento de *X-Men*, uma nova era de ouro dos super-heróis, uma onda de *blockbusters* que têm consistentemente dominado as bilheterias do mundo todo desde então<sup>13</sup>, com ao menos um filme desse gênero cinematográfico entre as dez maiores bilheterias de cada ano na América do Norte (com exceção de 2001, quando nenhum filme de super-herói foi lançado)<sup>14</sup>. Entre 2000 e 2014, quando *Mulher-Maravilha* foi anunciado, foram lançados 48 filmes de super-heróis *live-action*<sup>15</sup>, sendo que nenhum foi dirigido por mulheres e apenas dois com protagonistas mulheres —*Elektra* (2005) e *Mulher-Gato* (2004), ambos com orçamentos menores que os filmes protagonizados por heróis homens na mesma época e com mau desempenho nas bilheterias.

A DC Comics teve sua parcela de sucesso na fase inicial dessa “nova era de ouro dos super-heróis” no cinema com três filmes do Batman dirigidos por Christopher Nolan, com

---

executiva, montadora e diretora de fotografia permaneceu estável em 17% entre 2005 e 2016. LAUZEN, Martha M. *The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2016*. Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/34QTnFZ>. Acesso em: 5 jul. 2021.

<sup>12</sup> É importante notar que, além da diretora Patty Jenkins, havia apenas outras duas mulheres (uma produtora e uma produtora executiva), todas brancas, ocupando funções associadas às decisões criativas do filme (direção, roteiro, produção, produção executiva, direção de fotografia e montagem), ao lado de treze homens, todos brancos.

<sup>13</sup> Brown (2017) associa a popularidade dos filmes de super-herói a uma série de fatores inter-relacionados e muitas vezes contraditórios: um sentimento de conforto de que os Estados Unidos podem resistir a ataques terroristas, diante do trauma pós-11 de Setembro; uma nostalgia de tempos supostamente mais simples, de uma percepção menos conflituosa dos Estados Unidos não só como nação, mas como um ideal, em que era possível separar com facilidade os bons dos maus e estes eram facilmente derrotados; a consolidação de uma tendência comercial de filmes de grande escala como possibilidade de lucrar em múltiplas plataformas; o desenvolvimento de efeitos especiais digitais que tornam personagens fantásticos verossímeis; a capacidade de evocar e às vezes desafiar crenças culturais sobre políticas raciais, expectativas de gênero, nacionalismo, moralidade e capitalismo.

<sup>14</sup> Nas bilheterias mundiais, o cenário é semelhante: só não houve um filme de super-heróis entre as dez maiores bilheterias: em 2001, quando não houve lançamentos; em 2009, quando *X-Men origens: Wolverine* ficou na 15ª. posição; e em 2011, quando *Thor* ficou com a 15ª. posição e *Capitão América: o primeiro vingador* e *X-Men: primeira classe* ficaram respectivamente com a 18ª e 19ª. Atualmente, há 24 filmes de super-heróis entre as cem maiores bilheterias mundiais de todos os tempos (sem ajuste para inflação). WORLDWIDE Box Office. **Box Office Mojo**, [S.l.], [20--?]. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/year/world/>. Acesso em: 24 jun. 2021.

<sup>15</sup> Termo usado na indústria cinematográfica para se referir a filmes estrelados por atores de carne e osso, em oposição a animações.

Christian Bale no papel do herói — *Batman begins* (2005), *Batman: o cavaleiro das trevas* (2008) e *Batman: o cavaleiro das trevas ressurgue* (2012). No entanto, a partir de 2008, a editora concorrente, Marvel Comics, passou a dominar o cenário com uma estratégia de produzir os filmes de seus próprios heróis, em vez de vender os direitos para um estúdio, e de construir um universo cinematográfico compartilhado para esses heróis, em que as histórias dos filmes se entrelaçam em uma narrativa maior, como nas histórias em quadrinhos. Quando a trilogia do Batman de Nolan se encerrou, em 2012, a Marvel já havia completado a primeira fase de seu universo compartilhado, apresentando seus principais heróis em filmes independentes para depois agrupá-los em um time, em um longa-metragem conjunto. Foram seis filmes em quatro anos: *Homem de ferro* (2008), *O incrível Hulk* (2008), *Homem de ferro 2* (2010), *Thor* (2011), *Capitão América: o primeiro vingador* (2011) e, finalmente, *Vingadores* (2012), longa-metragem que reuniu os quatro heróis pela primeira vez no cinema.

Em resposta, a DC começou em 2013 a esboçar a criação de seu próprio universo cinematográfico, com *Homem de aço* (*Man of Steel*, Zack Snyder, 2013), uma nova versão da história de origem do Superman<sup>16</sup>, dirigida por Zack Snyder, responsável por supervisionar essa nova fase dos principais heróis da editora no cinema. E o potencial da Mulher-Maravilha foi testado primeiro em *Batman vs Superman: a origem da justiça* (*Batman v Superman: Dawn of Justice*, Zack Snyder, 2016), no qual a princesa das amazonas fez sua estreia cinematográfica em uma participação especial considerada por muitos críticos como o melhor<sup>17</sup> de um filme recebido com críticas majoritariamente negativas<sup>18</sup>.

Assim, uma série de fatores se combinaram para que *Mulher-Maravilha* pudesse se concretizar, entre eles a popularização e visibilidade dos feminismos, e a reivindicação por mais representatividade feminina no cinema, que alteraram a percepção sobre as chances de sucesso

---

<sup>16</sup> Um dos super-heróis mais conhecidos em todo o mundo, Superman foi criado em 1938 por Jerry Siegel e Joe Shuster. Nos quadrinhos, ele é originário do planeta Krypton e foi enviado por seus pais à Terra ainda bebê, quando seu planeta foi destruído. Na Terra, ele foi adotado por um casal de fazendeiros e recebeu o nome de Clark Kent. Sua constituição alienígena faz com que tenha vários superpoderes, como uma força sobre-humana, habilidade de voar e pele impenetrável. Suas histórias já foram adaptadas em diversas produções, incluindo o filme *Superman* (1978), dirigido por Richard Donner e estrelado por Christopher Reeves, que apresenta a origem do herói.

<sup>17</sup> RUSSEL, Scarlett. Wonder Woman reborn: how she stole limelight from Batman and Superman. **The Guardian**, Londres, 27 mar. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/37H0SDk>. Acesso em: 24 fev. 2021; BETANCOURT, David. If “Batman v Superman” achieves only one great thing, this is that mighty feat. **The Washington Post**, Washington, 25 mar. 2016. Disponível em: <https://wapo.st/3dGKxSY>. Acesso em: 24 fev. 2021.

<sup>18</sup> No agregador de críticas *Rotten Tomatoes*, que calcula uma nota para filmes e séries a partir de críticas publicadas nos principais veículos de língua inglesa, *Batman vs Superman* tem hoje uma avaliação de 28%. **BATMAN v Superman: Dawn of Justice**. **Rotten Tomatoes**, [S.l.], 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3bDOm8G>. Acesso em: 24 fev. 2021.



de histórias protagonizadas por mulheres; e a necessidade de fazer frente ao sucesso da concorrente, Marvel, no cinema. A DC tinha na Mulher-Maravilha, portanto, uma heroína que, além de ser uma mulher em um gênero cinematográfico dominado até então por homens, representava uma novidade, pois em mais de 70 anos ainda não havia sido explorada no cinema (àquela altura, Batman havia estrelado oito filmes, e Superman, seis). Além disso, era uma personagem que havia nascido como símbolo feminista e tinha sua história marcada por essa associação, o que tornava bastante oportuno seu resgate em um momento de popularidade dos feminismos. Portanto, pode-se considerar que essa confluência de fatores levou o estúdio a buscar atualizar o cinema de super-heróis a partir de discursos contemporâneos sobre gênero, reproduzindo uma tendência que David Bordwell (2006) aponta ser recorrente no cinema hollywoodiano dominante, de atualizar suas histórias apoiando-se em interesses do momento e tendências sociais emergentes.

Esse modo de atualização é um ponto que, para Gledhill (1999), é central nas negociações que ocorrem entre as práticas estéticas e narrativas empregadas em determinados textos e práticas extratextuais. A autora argumenta que formas populares em geral combinam um quadro melodramático que fornece uma ordem moral maniqueísta com discursos contemporâneos que ancoram o drama em uma realidade sócio-histórica reconhecível, combinação que é fonte considerável de negociações textuais. De acordo com Gledhill (1999), as representações de gênero estão no cerne de tais negociações, especialmente em tempos de ativismos feministas. Essa centralidade se dá porque, como apontam Mulvey (1983), De Lauretis (1984; 1994) e outras críticas feministas de cinema, a imagem da “Mulher” (a representação de uma essência universalizante imaginária, materializada em corpos de atrizes brancas, jovens e conformadas a padrões de beleza dominantes) tem servido como um símbolo poderoso e ambivalente, ao redor do qual, segundo a teoria do cinema, os prazeres narrativo, visual e melodramático têm se organizado. Para Gledhill (1999), esse símbolo está em permanente conflito com as experiências socioculturais específicas das mulheres e com discursos feministas que contestam o valor e o significado da imagem da “Mulher”. Essas negociações são centrais para o gênero cinematográfico ao qual *Mulher-Maravilha* pertence, o cinema de ação: como lembra Yvonne Tasker (2015), a aparição cíclica de heroínas de ação e aventura no cinema está ligada desde o início do cinema a momentos de transformações sociais, e expressam novos discursos sobre as mulheres surgidos nesses contextos.

### 3.1.1. Representatividade, representação e feminismo nas falas da equipe de *Mulher-Maravilha*

Antes de prosseguirmos para o exame de como essas negociações se expressam nas declarações da equipe criativa de *Mulher-Maravilha* que buscam posicionar o público em relação a determinados temas, é preciso apresentar uma breve sinopse do filme, que permitirá situar melhor as falas analisadas. *Mulher-Maravilha* inicia no presente, com Diana Prince (Gal Gadot) trabalhando no Museu do Louvre, em Paris, quando recebe uma foto datada de 1918 (já vista no filme *Batman vs Superman*), acompanhada de um bilhete com o logotipo da Wayne Enterprises (empresa do personagem Bruce Wayne, alter ego do Batman). Segue-se então um longo *flashback* à época da Primeira Guerra Mundial, que mostra como a personagem se tornou a Mulher-Maravilha. Princesa das amazonas, Diana cresce isolada da humanidade na ilha de Themiscira, lar das guerreiras amazonas — criadas por Zeus para trazer paz aos homens, contra o domínio de Ares, deus da guerra. Até que o avião que carrega o piloto aliado Steve Trevor (Chris Pine), em fuga dos alemães, cai no local, seguido pelos soldados inimigos, que são derrotados pelas amazonas em uma batalha feroz. Ao ouvir o que se passa no mundo dos homens, Diana decide partir com Steve para cumprir seu dever de amazona e proteger a humanidade contra Ares.

Eles chegam primeiro a Londres e depois partem em uma missão extraoficial para o *front*, acompanhados de um grupo de desajustados formados por Sameer (Saïd Taghmaoui), um golpista paquistanês, Charlie (Ewen Bremner), um atirador escocês com traumas e problemas com álcool, e Chefe (Eugene Brave Rock), um contrabandista indígena estadunidense. Indignada com os horrores da guerra, Diana toma a iniciativa de libertar uma vila belga e se revela com o traje de Mulher-Maravilha pela primeira vez. Nas comemorações, ela e Steve passam uma noite juntos antes de partirem à procura de uma arma secreta que os alemães estão desenvolvendo. Depois de ver o efeito destrutivo da arma, Diana encontra o general alemão Ludendorff (Danny Huston), que ordenou seu uso, e o mata, acreditando que ele é Ares. O verdadeiro Ares (David Thewlis), que havia se disfarçado como Sir Patrick Morgan, um pacífico membro do conselho de guerra britânico, aparece e revela que ela é sua irmã, filha de Zeus, e tenta convencê-la a destruir a humanidade. Abalada pelas atrocidades que testemunhou os humanos cometerem, Diana só recupera seu amor pela humanidade ao ver o sacrifício de Steve — que pilota um avião para explodir a arma alemã o mais longe possível do solo —, o que a faz compreender que a humanidade é complexa, nem totalmente boa ou má. Ela então consegue acessar todo seu poder e derrota Ares. De volta ao presente, sua voz em *off* afirma

que continuará se dedicando à justiça, enquanto a vemos saltar pelos telhados de Paris usando o traje da Mulher-Maravilha.

Em uma narrativa em que a exibição do poder de uma protagonista feminina é tão central, que estreou em um contexto tanto de discussões sobre desigualdades de gênero em Hollywood quanto de quase total predominância de protagonistas homens no gênero cinematográfico ao qual o filme pertence, a representatividade de gênero se constituiu como um tema incontornável nas declarações da equipe de *Mulher-Maravilha* à imprensa. O fato de Patty Jenkins ser a primeira mulher a assumir uma superprodução de super-heróis foi tema amplamente discutido nas entrevistas e reportagens analisadas, com falas que tanto reconheciam o feito da diretora quanto buscavam normalizar o fato de ela ser uma mulher, atribuindo suas conquistas a seus próprios méritos. Em entrevista ao *Los Angeles Times*<sup>19</sup>, Jenkins, que teve uma mãe feminista, admitiu que ainda fica chocada com o fato de que há tão poucas mulheres cineastas, mas afirmou que só “chegou lá” justamente por não pensar no fato de que é uma mulher cineasta, apenas presumindo que podia fazer o que quisesse se estivesse disposta a trabalhar “suficientemente duro” para isso. Esse é um discurso que se apoia na ideia de mérito individual, bastante alinhado às políticas de representação dos feminismos midiáticos, que muitas vezes traduzem empoderamento como autorresponsabilidade e autoempreendedorismo. Por outro lado, a diretora abordou em outra entrevista<sup>20</sup> alguns dos aspectos mais estruturais que impedem mulheres de estarem à frente de grandes produções, admitindo que o sistema de estúdios hollywoodianos era lento em perceber as mudanças na sociedade. Segundo ela, o sucesso financeiro de produções impulsionadas por públicos normalmente desconsiderados pelos estúdios e a chegada de concorrentes como a Netflix e a Amazon, mais abertas à diversidade, estava forçando-os a rever seus pressupostos (incluindo a ideia de que é o público masculino jovem que move as bilheterias). Na mesma entrevista, a atriz Connie Nielsen, intérprete da rainha amazona Hipólita, transferiu ao público parte da responsabilidade por mudanças na indústria, em um discurso que obscurece as condições estruturais de desigualdade em Hollywood, dizendo: “Sim, eu espero que todo mundo compre seus ingressos e vá assistir ao filme. Porque se forem, então estarão ajudando a fazer as mudanças acontecerem. Eu quero que o público seja um público militante”.

Já ao *Hollywood Reporter*, Jenkins afirmou não poder responder por 50% da população

---

<sup>19</sup> WOERNER, Meredith. The world needs Wonder Woman. Director Patty Jenkins explains why. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 30 mai. 2017a. Disponível em: <https://lat.ms/3fVKAtQ>. Acesso em: 26 jun. 2021.

<sup>20</sup> Entrevista coletiva concedida por JENKINS, Patty; NIELSEN, Connie; WRIGHT, Robin; HUSTON, Danny. Entrevistadora: Natalia Engler Prudencio. Los Angeles, mai. 2017, tradução minha.

somente por ser mulher, que apenas tentou fazer a melhor versão da Mulher-Maravilha para as pessoas que amam a personagem tanto quanto ela e esperava que o filme estivesse à altura das expectativas. Ao mesmo tempo, a diretora completou seu raciocínio associando o trabalho de direção a traços normativamente atribuídos à feminilidade, como se houvesse características inatas que habilitariam mulheres a exercer a função:

Sei bem que há uma longa história de crenças de que determinados trabalhos são masculinos. Mas por que um diretor deveria se enquadrar nisso me deixa muito confusa. Porque parece um trabalho muito natural para uma mulher. De certo modo, é incrivelmente maternal. Você está cuidando de todas essas coisas<sup>21</sup>.

A noção de que haveria diferença em ter uma produção com mais mulheres em frente e atrás das câmeras foi reafirmada em comentários de várias atrizes sobre o dia a dia no set, inclusive Gal Gadot. A atriz afirmou que Jenkins se importava mais com as emoções das cenas de luta e ação do que com a coreografia<sup>22</sup>, além de ressaltar o clima de sororidade que prevaleceu durante as filmagens das cenas de treinamento e batalha das amazonas, em que todo o elenco era composto por mulheres, que se exercitavam e encenavam coreografias de luta juntas, enquanto os maridos e namorados cuidavam das crianças<sup>23</sup>. Connie Nielsen também tocou na noção de um suposto modo “feminino” de direção ao descrever como o ambiente criado por Jenkins era acolhedor e receptivo a contribuições do elenco:

Foi por causa dos tipos de decisões e o tipo de instinto que ela constantemente tem. Ela confia no instinto dela e também no gênero dela, ela confia em outras mulheres, e você percebe. Então, quando você começa a trabalhar com ela, você se sente muito confortável de falar, de dar ideias estranhas<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> SIEGEL, Tatiana. The Complex Gender Politics of the “Wonder Woman” Movie. **The Hollywood Reporter**, [Los Angeles], 31 mai. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3i0iyQa>. Acesso em: 26 jun. 2021.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Entrevista coletiva concedida por GADOT, Gal; PINE, Chris. Entrevistadora: Natalia Engler Prudencio. Los Angeles, mai. 2017. DOCKTERMAN, Eliana. Wonder Woman Breaks Through. **Time**, Nova York, 19 dez. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3wvRb1c>. Acesso em: 26 jun. 2020; WOERNER, Meredith. Q&A: What it’s like to be a real-life Amazon on the set of “Wonder Woman”. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 2 jun. 2017b. Disponível em: <https://lat.ms/3uBrOgF>. Acesso em: 26 jun. 2021; SULCAS, Roslyn. Can Gal Gadot Make Wonder Woman a Hero for Our Time?. **New York Times**, Nova York, 4 mai. 2017. Disponível em: <https://nyti.ms/2SB34HH>. Acesso em: 26 jun. 2021; MCNIECE, Mia. Gal Gadot felt “privileged” to play Wonder Woman: “I adore this character”. **Entertainment Weekly**, [S.l.], 31 mai. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/34oa39W>. Acesso em: 26 jun. 2021.

<sup>24</sup> A MARAVILHA além da tela. 1 vídeo (16 min). In: MULHER-MARAVILHA. Direção: Patty Jenkins. Los Angeles: Warner Bros., 2017. Formato digital (141 min). Título original: Wonder Woman.

O outro lado da representatividade, o impacto das representações como modelo e inspiração para o público, em especial para meninas e mulheres, também foi um aspecto bastante abordado nas entrevistas e reportagens, tendo a representação de gênero como ponto central, mas enfatizando que a super-heroína não é um modelo apenas para meninas, mas também para meninos, o que demonstra uma preocupação de não alienar nenhuma parcela do público. As falas conciliam a preocupação de atrair o público masculino com uma retórica de inclusão que Sarah Banet-Weiser (BANET-WEISER; GILL; ROTTENBERG, 2019) caracteriza como sendo a noção de que a inclusão é a solução para todas as desigualdades de gênero, como se a mera presença de mulheres necessariamente alterasse ou desafiasse as estruturas que as excluem, em vez de apenas validar um ideal de sucesso econômico individual. Gadot reproduziu esse discurso em praticamente todas as entrevistas que concedeu, com pequenas variações, afirmando a importância de termos mais “[...] figuras femininas fortes para nos inspirar [...]”<sup>25</sup>, mas também enfatizando que essa inspiração não se direcionava apenas a mulheres e meninas. Ao *New York Times*, afirmou:

Já vimos tantas histórias movidas por homens, então, quanto mais narrativas com mulheres fortes tivermos, melhor. Tenho certeza de que o filme vai inspirar meninas, mas não é possível empoderar as mulheres sem empoderar os homens também. Espero que a Mulher-Maravilha se torne um ícone para eles também<sup>26</sup>.

Já à *Vanity Fair*, a atriz disse que esperava que o filme mostrasse para meninos e meninas as muitas possibilidades do que as mulheres podem ser, e que as mulheres são iguais aos homens, “[...] fortes, inteligentes e amorosas, e podem ocupar posições de poder da mesma forma que os homens”<sup>27</sup>.

A preocupação em não caracterizar *Mulher-Maravilha* como um filme para mulheres foi demonstrada quando a atriz afirmou ao *Hollywood Reporter* que era um desafio “[...] contar a história de uma mulher e torná-la universal [...]”, uma afirmação que naturaliza a noção de que o ponto de vista dos homens é universal, e o das mulheres é particular, específico. Segundo ela,

---

<sup>25</sup> WAGMEISTER, Elizabeth. “Wonder Woman” Gal Gadot on Playing Lead Female Superhero: “Growing Up, I Had Superman and Batman”. *Variety*, Los Angeles, 26 mai. 2017, tradução minha. Disponível em: <https://bit.ly/3i0dCe6>. Acesso em: 28 jun. 2021.

<sup>26</sup> SULCAS, 2017, tradução minha.

<sup>27</sup> CHI, Paul. Chris Pine on Why We Need Wonder Woman: “Men Are Not All That Smart”. *Vanity Fair*, [S.l.], 26 mai. 2017, tradução minha. Disponível em: <https://bit.ly/3oUqzb7>. Acesso em: 26 jun. 2021.

Estamos acostumados a ter protagonistas homens em filmes [dirigidos por homens]. Mas o modo como Patty capturou a personagem da Mulher-Maravilha, é muito fácil pra qualquer um se identificar com ela. Menino, menina, homem, mulher — todos podem se identificar<sup>28</sup>.

Essa preocupação parece justificável do ponto de vista econômico ao se considerar que, historicamente, o público de filmes de super-heróis tende a ser majoritariamente masculino, o que fez com que a equipe criativa reafirmasse para esse público que o filme também era para eles, mas considerando o protagonismo feminino uma oportunidade para atrair novos públicos. Essa avaliação apareceu nas falas dos produtores Deborah Snyder e Charles Roven<sup>29</sup>, e da presidente mundial de marketing e distribuição da Warner Bros., Sue Kroll, que revelou à *Vanity Fair* que o estúdio estava buscando expandir o filme para além do público típico de filmes de super-heróis, “[...] vendendo um filme de super-herói que transcende o gênero [cinematográfico], que funciona tanto para homens quanto para mulheres, e que nunca deixa de lado essa proposta”<sup>30</sup>.

A tentativa de equilibrar entre uma mensagem de empoderamento feminino e o enquadramento do filme segundo uma perspectiva dominante do que os estúdios acreditam que o público masculino deseja pode ser observada no modo como as declarações da equipe do filme procuraram, ao definir a super-heroína, balancear elementos normativamente considerados masculinos, como força física, e características associadas ao feminino, como uma atitude acolhedora e amorosa<sup>31</sup>. Gadot atribuiu a Jenkins o mérito de a Mulher-Maravilha não ter sido representada como uma mulher “castradora” (estereótipo negativo associado às feministas), e a descreveu em inúmeras entrevistas como uma personagem que combina atributos “masculinos” e “femininos”. Em suas palavras,

A Mulher-Maravilha pode ser muito encantadora e acolhedora e ter muita paixão e amor pelo mundo. Ela pode ser afável e ingênua. Ao mesmo tempo, ela por acaso é uma semideusa que pode te dar uma surra e pode ser

---

<sup>28</sup> SIEGEL, 2017, tradução minha.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> KEEGAN, Rebecca. Can You Sell “Wonder Woman” Without Selling Out?. *Vanity Fair*, [S.l.], 2 jun. 2017, tradução minha. Disponível em: <https://bit.ly/3vslIQX>. Acesso em: 26 jun. 2021.

<sup>31</sup> Na seção 3.2., essa construção será discutida em termos das convenções do cinema de ação, segundo as quais a posição ativa da heroína precisa ser compensada pela afirmação de sua feminilidade.

superdurona e esperta e confiante. No fim, é muito fácil se identificar com ela<sup>32</sup>.

Há também uma ênfase no fato de que os valores centrais para a personagem são a empatia, a compaixão e o amor, valores que são normativamente associados ao feminino, mas que aparecem nas falas da equipe do filme como algo que deveria ser universal. Para Jenkins, por exemplo, “O mundo precisa de todo tipo de super-heróis, especialmente um como a Mulher-Maravilha. Ela ensina o amor e a crença em uma humanidade melhor”<sup>33</sup>. Chris Pine, intérprete de Steve Trevor, aponta que, “[...] no fim das contas, não são os grandes superpoderes dessa mulher que salvam o dia — na verdade, são o amor e a compaixão”<sup>34</sup>. Há, assim, uma valorização de virtudes associadas ao feminino, mas não são articuladas críticas explícitas às razões por que tais virtudes são comumente tratadas como inferiores em nossas sociedades androcêntricas, trabalho normalmente realizado pelos feminismos.

O feminismo, aliás, raramente é mencionado de forma explícita nas declarações dos profissionais envolvidos com o filme, o que não chega a surpreender, dada a preocupação em posicionar o longa-metragem tanto para um público masculino (que se supõe refratário aos feminismos) quanto para um público feminino. Quando o é (em geral a partir de uma provocação do ou da jornalista), existe um esforço para defini-lo simplesmente como igualdade entre os gêneros, dissociado de reflexões mais aprofundadas sobre as relações de gênero. Ao discutir a relação entre a super-heroína e seu par romântico, Gadot declarou à *Entertainment Weekly* que “A Mulher-Maravilha é feminista, é claro”, e prontamente ofereceu sua definição de feminismo:

Acho que as pessoas têm uma ideia errada do que é feminismo. As pessoas pensam em axilas peludas e mulheres que queimam sutiãs e odeiam homens. Não é isso. Pra mim, o feminismo tem a ver com igualdade e liberdade e com [nós mulheres] escolhermos o que queremos fazer. Se são os salários, então seremos pagas o mesmo que os homens. Não é homens vs. mulheres ou mulheres vs. homens<sup>35</sup>.

Gadot repetiu essa definição de feminismo como poder de escolha e igualdade entre

---

<sup>32</sup> SIEGEL, 2017, tradução minha.

<sup>33</sup> CHI, 2017, tradução minha.

<sup>34</sup> MCNIECE, 2017, tradução minha.

<sup>35</sup> SPERLING, Nicole. Gal Gadot: “Of course” Wonder Woman is a feminist. *Entertainment Weekly*, [S.l.], 18 mai. 2017, tradução minha. Disponível em: <https://bit.ly/3dIrvM3>. Acesso em: 24 fev. 2021.

homens e mulheres em outras entrevistas, sempre contrapondo-a a estereótipos negativos sobre as feministas como mulheres que queimam sutiãs e odeiam homens. Essas declarações parecem buscar definir um novo feminismo em oposição a um feminismo agressivo do passado, e atribuir a este novo feminismo valores amplos e universais, que podem e devem ser defendidos tanto por homens quanto por mulheres. Em entrevista à *Time*, Gadot afirmou que “Quem não é feminista é chauvinista”<sup>36</sup>. No mesmo sentido, Robin Wright, intérprete da general amazona Antiope, defendeu que é preciso se livrar das conotações negativas da palavra feminismo, e enfatizou a noção de igualdade como algo que precisava ser ensinado tanto aos meninos quanto às meninas que assistissem ao filme, pois a Mulher-Maravilha “[...] defende as mesmas coisas que Nelson Mandela defendia”<sup>37</sup>.

Ainda falando a partir dessa perspectiva de um feminismo baseado em poder de escolha e igualdade, Gadot buscou defender o fato de que o feminismo não aparece explicitamente no filme (apesar de a história se passar em 1918, período de intenso ativismo sufragista na Inglaterra, por onde os personagens transitam):

Era importante para mim que a minha personagem nunca desse um sermão sobre como os homens devem tratar as mulheres. Ou sobre como as mulheres deveriam ver a si mesmas. Era mais uma questão de mostrar seu desconhecimento das regras da sociedade. “Como assim as mulheres não podem entrar no Parlamento?”. É apenas lembrar todo mundo de como as coisas deveriam ser<sup>38</sup>.

Pode-se dizer que essas declarações buscam negociar o passado feminista da personagem — em que, como notado no segundo capítulo, sua posição de *outsider* servia para fazer comentários que desnaturalizavam vários aspectos da sociedade estadunidense — e seu poder como modelo de empoderamento feminino, com uma definição de feminismo traduzido como escolha e igualdade, acessível para o público amplo e variado de milhões de pessoas que um *blockbuster* precisa atrair. Adicionalmente, são falas que procuram situar o filme como um produto de massa que busca renovação, aludindo aos debates contemporâneos sobre representações e representatividade de gênero articulados pelos feminismos midiáticos (como discutido no primeiro e segundo capítulos). Essas negociações se fazem visíveis não só nas declarações dos profissionais envolvidos na produção, mas também na própria estética e

---

<sup>36</sup> DOCKTERMAN, 2016, tradução minha.

<sup>37</sup> Entrevista coletiva concedida por JENKINS, Patty; NIELSEN, Connie; WRIGHT, Robin; HUSTON, Danny. Entrevistadora: Natalia Engler Prudencio. Los Angeles, mai. 2017, tradução minha.

<sup>38</sup> SPERLING, 2017, tradução minha.



narrativa do filme, e de modo ainda mais complexo e ambivalente, como veremos a seguir.

### 3.2. PRAZER VISUAL: ESPETÁCULO, AÇÃO E AFIRMAÇÃO DA FEMINILIDADE

O contexto de produção do filme e sua relação com o contexto social mais amplo, de visibilidade e popularização dos feminismos apontam, como já mencionado, para a centralidade das negociações entre as convenções cinematográficas que constituem a mulher como imagem, segundo normas de gênero dominantes, e os discursos feministas contemporâneos que contestam tal construção e propõem outras representações e autorrepresentações de gênero. É nesse sentido que se torna particularmente relevante examinar a construção do prazer visual em *Mulher-Maravilha*, observando o modo como convenções dominantes são negociadas em relação aos discursos contemporâneos de gênero, para compreender que tipo de posição de sujeito-do-olhar o filme constrói como preferencial e oferece para que espectadores se identifiquem, e como essa subjetividade se articula com os feminismos midiáticos<sup>39</sup>.

O prólogo que abre o filme é talvez a sequência que mais reproduza o lugar que o corpo feminino (branco) tende a ocupar na estrutura do prazer visual no cinema hollywoodiano dominante. Segundo Mulvey (1983), os olhares estruturadores do cinema hollywoodiano clássico (o olhar da câmera para a realidade pró-fílmica, os olhares dos personagens uns para

---

<sup>39</sup> A definição das categorias que guiaram a análise da manipulação do prazer visual em *Mulher-Maravilha* iniciou-se por leituras teóricas sobre as convenções e códigos relativos às representações de gênero no cinema de ação e de super-heróis, sobretudo os trabalhos de Tasker (2002; 2004; 2015) e Brown (2017), e também leituras sobre representações da branquitude no cinema, a partir de Dyer (1997) e Foster (2003), e sobre o modo como o cinema universaliza a heterossexualidade (BRANDÃO; SOUSA, 2019; CASTLE, 1993), como já mencionado. Tais leituras apontaram o modo como esses gêneros cinematográficos articulam preocupações correntes em determinada sociedade em relação ao gênero, à sexualidade, à raça e à classe, além de apontarem para o tema do empoderamento como central na construção do arco dos heróis desses cinemas. A análise propriamente dita se deu a partir da decupagem das sequências do filme, tendo como guia o roteiro original de filmagem, separando operacionalmente o nível estético do narrativo. No nível estético, foram observados sobretudo os enquadramentos, posicionamentos e movimentos de câmera, e montagem; no nível narrativo, examinou-se os diálogos, o encadeamento narrativo e a construção do arco de desenvolvimento da protagonista. As sequências foram então categorizadas a partir do modo como articulavam um ou mais dos eixos estabelecidos como centrais — gênero, raça, sexualidade e o tema do empoderamento. Três sequências consideradas chave já haviam sido identificadas em exercícios de análise realizados em momentos anteriores da pesquisa e foram analisadas de modo mais minucioso, plano a plano, por articularem de forma bastante clara a manipulação do prazer visual: a sequência de abertura, por ser aquela que apresenta a protagonista aos espectadores pela primeira vez, impactando o modo como vamos enxergá-la ao longo do filme; uma sequência em que Diana flagra seu par romântico nu, que explicitamente subverte e comenta sobre a construção dominante do prazer visual no cinema hollywoodiano; e a sequência em que Diana aparece pela primeira vez com o traje de Mulher-Maravilha, que conota visualmente a transformação que marca sua jornada de empoderamento. A partir dessa análise, considerou-se que a categoria da classe deveria ocupar posição secundária, pois, embora relevante em relação ao contexto dos feminismos midiáticos, não era articulada com tanta ênfase ao longo do filme, e seria necessário forçar interpretações a partir de elementos externos para que ela tivesse o mesmo peso que as outras categorias no texto final. Assim, como já mencionado no início do capítulo, tomou-se como eixos centrais de análise as categorias de gênero, sexualidade e raça, consideradas tanto no nível estético quanto no narrativo, e atravessadas pelo tema do empoderamento.

os outros, o olhar do espectador para o filme) tendem a adotar posições identificadas com o masculino e a seguir uma divisão entre mulher/passiva e homem/ativo, em que a figura feminina tem o caráter de para-ser-olhada, construída como espetáculo para ser visto e apreciado, e a figura masculina é um corpo que age no mundo e move a narrativa, enquadrada como uma figura em uma paisagem, oferecendo-se como ponto de identificação para os espectadores.

A sequência de abertura<sup>40</sup> se passa no presente, antes de ter início o *flashback* que compõe o corpo narrativo do filme. Em um plano sequência, uma imagem aérea mostra a Terra vista do espaço enquanto a câmera vai se aproximando até enquadrar a pirâmide de vidro do Museu do Louvre, em Paris. Já ao nível do solo, Diana entra em quadro de costas, caminhando ao lado da pirâmide, com os cabelos presos; ela veste um casaco vermelho longo e esvoaçante como uma capa. A heroína sai de cena e voltamos a vê-la já dentro do museu, com a câmera ao nível do chão, enquadrando apenas os pés (calçados com botas pretas de cano alto e salto fino), que se aproximam da câmera até ficarem em *close-up*. A câmera os segue enquanto entram em um corredor guardado por duas esfinges assírias. Em um movimento de baixo para cima, o corpo de Diana é mostrado por inteiro, ainda de costas, com o casaco/capa esvoaçante. Em seguida, a câmera finalmente a enquadra de frente pela primeira vez, à meia-luz. Seu rosto vai se iluminando conforme ela caminha em direção à câmera. A sequência é pontuada pela voz em *off* da própria personagem:

Eu costumava querer salvar o mundo. Este belo lugar. Mas eu sabia muito pouco naquela época. É terra de magia e maravilhas, digna de ser celebrada de todas as maneiras. Mas quanto mais você se aproxima, mais você enxerga a grande escuridão latente sob a superfície. E a humanidade? A humanidade é outra história. O que alguém faz em face da verdade é algo mais complicado do que parece. Aprendi isso do jeito mais difícil, muito tempo atrás. E agora, nunca mais serei a mesma. (MULHER-MARAVILHA, 2017, 0 min).

---

<sup>40</sup> WONDER woman 2017 opening scene full hd. [S.l., s.n.], 2017. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Israeon Narrie. Disponível em: <https://youtu.be/WjKVyz7Ir5w>. Acesso em: 9 jul. 2021.

Figura 13: Sequência de abertura de *Mulher-Maravilha*

Fonte: *Mulher-Maravilha* (2017).

Apesar da voz em *off* de Diana (que já antecipa o tema de sua jornada de empoderamento, que será discutido na próxima seção), essa sequência inicial é uma das únicas do filme em que o olhar da câmera não parece estar ancorado no ponto de vista de um personagem determinado, da própria protagonista na maior parte do tempo, mas é construído como um olhar onividente que observa a personagem como um *voyeur*, sem que ela esteja consciente de que é observada. É também um olhar que fragmenta o corpo de Diana e o estetiza de modo a potencializar a fruição de quem olha sem ser visto e a transformá-lo em ícone, espetáculo, objeto para o desejo sexual de outro: a câmera a apresenta primeiro de costas, depois apenas os pés (significativamente calçados em botas pretas de cano alto e salto fino, objeto com conotações de fetiche), o corpo todo de costas, a câmera em um movimento de baixo para cima, que imita um olhar de desejo, depois de frente, finalmente mostrando seu rosto (e, assim, permitindo que reconheçamos sua individualidade), no qual a câmera fecha em *close-up*, ressaltando sua beleza.

Se essa sequência inicial encena de forma bastante didática a estrutura dominante do prazer visual descrita por Mulvey (1983), organizada em torno de um olhar que domina, controla e objetifica, no restante do filme o prazer visual é estruturado de modo bem mais ambivalente, posicionando por vezes o corpo de Diana como espetáculo, mas tendo a protagonista como a principal portadora do olhar e da ação, posição oferecida para que as espectadoras se identifiquem. E embora a câmera nem sempre coincida com o que a personagem está de fato vendo, nós, espectadoras, somos levadas a experimentar a realidade pró-fílmica por meio de seu ponto de vista, de sua interpretação, um ponto de vista de curiosidade, abertura e empatia com o outro que é o modo de Diana ver o mundo.

A construção de Diana como portadora do olhar — um olhar curioso e generoso, em vez do olhar objetificador e dominador que sustenta a estrutura dominante do prazer visual no cinema hollywoodiano — fica bastante evidente em todo o primeiro ato do filme, ambientado em Temiscira, onde as amazonas vivem isoladas da humanidade, em uma sociedade formada apenas por mulheres. No início do *flashback* que compõe o corpo narrativo do filme, somos introduzidos nesse ambiente por meio do olhar da pequena Diana, única criança da ilha, e experimentamos seu fascínio com o treinamento das amazonas. Enquanto Diana observa as guerreiras, o uso da câmera lenta apresenta um espetáculo visual que mais estende no tempo os movimentos precisos e ferozes das amazonas do que mostra os corpos de modo fragmentado e fetichizado. São corpos em ação, muito mais do que objetos de desejo, embora vestidos com trajes diminutos (mas não sensuais). O mesmo é observado mais tarde, quando Steve Trevor naufraga com seu avião em Temiscira durante a Primeira Guerra Mundial com os alemães em seu encalço, o que leva a uma grande batalha entre os invasores e as amazonas<sup>41</sup>. Segundo a diretora Patty Jenkins<sup>42</sup>, a intenção era de fato filmar a batalha pelo ponto de vista de Diana, aproximando a câmera da percepção da heroína, que pela primeira vez via um outro lado das amazonas, sua ferocidade, mas também a brutalidade dos homens. Novamente, a câmera lenta enfatiza os movimentos das guerreiras e o modo como atuam em conjunto, de forma interdependente, em sincronia, não como indivíduos, relegando os inimigos a um segundo plano quase indistinto, como grupo portador de violência (mas não como coletividade atuando em conjunto).

---

<sup>41</sup> THE BEACH Battle | Wonder Woman [+Subtitles]. [S.l., s.n.], 2017. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Flashback FM. Disponível em: <https://youtu.be/-yLlDa5GM78>. Acesso em: 30 jun. 2021.

<sup>42</sup> COGGAN, Devan. Go behind the scenes of Wonder Woman's big beach battle. **Entertainment Weekly**, [S.l.], 28 ago. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3yGXW5y>. Acesso em: 28 jun. 2021.

Figura 14: As amazonas em ação



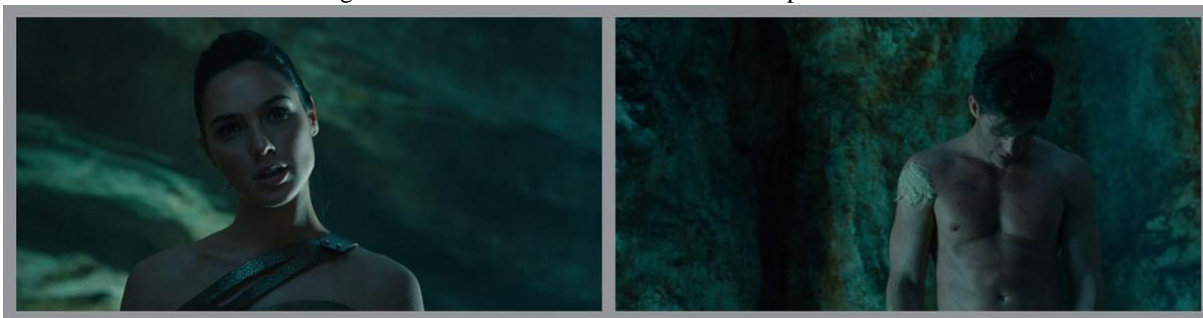
Fonte: Mulher-Maravilha (2017).

A qualidade distinta do olhar de Diana (e, por consequência, do olhar que predomina no filme) também é bem exemplificada em outra sequência, ainda no primeiro ato do filme, que comenta sobre o voyeurismo cinematográfico que caracteriza a construção dominante do prazer visual, colocando-o em evidência e o tornando incômodo e cômico, ao mesmo tempo em que o subverte<sup>43</sup>. Depois da batalha entre as amazonas e os alemães, Steve toma banho na enfermaria, nu<sup>44</sup>. O olhar da câmera, colado ao de Diana — que entra no local sem que Steve se dê conta de início — invade esse espaço íntimo, convencionalmente habitado por corpos femininos. Constrangido ao notar Diana, Steve confunde o olhar de curiosidade dela com um olhar de desejo sexual direcionado ao seu corpo, e supõe que ela está falando de seu pênis quando pergunta se ele se considera um exemplar típico de seu sexo. Mas ele faz uma leitura claramente errônea, pois a heroína (assim como a câmera) não lhe dirige um olhar objetificador, que

<sup>43</sup> Essa leitura foi inspirada pela análise que Mulvey (2010) faz de *Os homens preferem as loiras* (1953), especificamente da cena em que a equipe olímpica norte-americana se transforma em corpo de baile para um número musical protagonizado por Jane Russell, transformando o corpo masculino em objeto do olhar.

<sup>44</sup> WONDER Woman (2017) - Typical Example of Your Sex Scene (3/10) | Movieclips. [S.l., s.n.], 2018. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Movieclips. Disponível em: <https://youtu.be/QnDgw7XXaOU>. Acesso em: 9 jul. 2021.

Figura 15: O olhar de curiosidade de Diana para Steve



Fonte: Mulher-Maravilha (2017).

percorre o corpo e se demora sobre partes dele — afinal, em sua sociedade não há uma hierarquia de poder entre os gêneros para organizar a subjetividade e estabelecer esse tipo de dinâmica entre olhares, desejo, objetificação e dominação. Diana não fixa Steve como objeto, mas o olha por inteiro, enquadrado em planos abertos e médios, intrigada com o desconhecido e a diferença — sexual, mas também cultural, incluindo aí suas roupas e objetos pessoais. A heroína se interessa por um relógio, pergunta o que é aquilo, e Steve mais uma vez supõe que ela está perguntando sobre seu pênis, até notar, aliviado, para onde o olhar de Diana se dirige.

A construção de um prazer visual que combina no mesmo corpo o espetáculo e a ação, como ocorre com Diana ao longo do filme, é uma construção típica do cinema de ação, cujas convenções tornam bastante mais complexa a articulação do prazer visual descrita por Mulvey (1983). Como aponta Tasker (2002), desde as aventuras do início do cinema e fortemente com os heróis musculosos dos anos 1980 (como Sylvester Stallone e Arnold Schwarzenegger), o cinema de ação tem suas narrativas impulsionadas pela ação, mas também oferece prazeres visuais focados na exibição do corpo — sendo este majoritariamente masculino, em especial no cinema de super-heróis, um espaço que Brown (2017) caracteriza como de construção de “fantasias de masculinidade”. Segundo Tasker (2002), a “ação” do cinema de ação se refere à encenação do espetáculo como narrativa, ou seja, é um cinema que tem o visual como uma de suas características definidoras, o que, segundo Brown (2017), é aprofundado nos filmes de super-heróis, com seus superpoderes que facilitam espetáculos impulsionados por efeitos especiais. Assim, o cinema de ação funde na mesma figura a ação e o espetáculo (do corpo, da paisagem em que o herói opera, das grandes sequências de ação e dos efeitos especiais). É isso o que vemos no modo como Diana é posicionada no desenrolar do filme, como portadora do olhar (um olhar curioso, não dominador) e impulsionadora da ação e da narrativa, mas também como espetáculo visual, corpo que está no centro das sequências de ação espetaculares e dos efeitos especiais, e, em menor grau, no sentido descrito por Mulvey (1983).

No entanto, o cinema de ação tem sido historicamente dominado por heróis homens, e suas convenções se desenvolveram principalmente para buscar resolver na narrativa as tensões que surgem da exibição de corpos masculinos como espetáculo. Segundo Tasker (2002), a ênfase na ação nesses filmes serve para legitimar a exibição dos corpos masculinos, por meio da afirmação de uma compreensão da masculinidade como ativa, e oferecer uma justificativa narrativa para essa exibição, afastando as ansiedades geradas pelo risco de feminização desses corpos. Nesses filmes, as personagens femininas são mais comumente interesses românticos e fazem pouco mais do que confirmar a heterossexualidade dos heróis, que transitam em espaços majoritariamente ocupados por outros homens. A introdução de personagens femininas como heroínas de ação, muito em resposta a pressões feministas nos anos 1970 (como notado na discussão sobre a série de TV da Mulher-Maravilha, no segundo capítulo), coloca outros tipos de desafios:

Grosso modo, se imagens de homens tiveram com frequência que compensar a apresentação sexual do corpo do herói por meio da ênfase em sua atividade, então as imagens de mulheres parecem ter que compensar a figura da heroína ativa enfatizando sua sexualidade, sua disponibilidade em termos de feminilidade tradicional. (TASKER, 2002, p. 19, tradução minha).

A própria Mulvey (SASSATELLI, 2011) aponta a fusão da heroína de ação com efeitos especiais digitais como uma atualização da construção do prazer visual, uma forma de resposta a críticas a sua estrutura dominante no cinema hollywoodiano, um modo de unir o espetáculo cinematográfico e a “Mulher” como espetáculo em uma nova versão do olhar voyeurístico. Nessa atualização, a heroína permaneceria inscrita em um regime escopofílico tradicional, confinada a uma posição de objeto, espetáculo para ser apreciado pelo olhar de outros, e não a figura que age e se move numa paisagem, oferecida para que os espectadores se identifiquem. Mas essa parece uma concepção limitante ao se observar o modo como as cenas com as Amazonas e as cenas em que Diana aparece em ação desafiam a reinscrição do corpo das personagens femininas em um regime escopofílico tradicional, pois há poucos resquícios de modos tradicionais de objetificação e sexualização na maneira como elas são representadas. Elas usam trajes que cobrem pouco, e há muitas atrizes de beleza convencional, mas há uma grande variedade de corpos — brancos, negros, jovens, maduros, magros, robustos —, que são enquadrados de modo a enfatizar suas ações, não tanto sua beleza ou apelo como objeto sexual. A total ausência de homens também cria um espaço onde não há marcações de diferença e hierarquia sexual e de gênero.

### 3.2.1. A heroína de ação e a afirmação da feminilidade

Diana não escapa por completo da convenção que busca apelar o risco de masculinização das heroínas ativas pela afirmação de sua feminilidade, especialmente a partir do segundo ato, quando ela parte para o mundo dos homens. No entanto, isso se dá de maneira diversa do que o modo como o cinema de ação em geral e os filmes de super-heróis em específico buscam lidar com as representações de heroínas ativas, menos pela ênfase na sexualidade (embora ela exista) e mais pela afirmação de valores normativamente associados ao feminino (como amor, paz, compaixão, empatia), num resgate anacrônico do tipo de feminismo defendido pelo criador da personagem, William Moulton Marston.

Em *Mulher-Maravilha*, a ênfase na sexualidade da personagem se apoia muito em elementos extratextuais e é construída de modo muito mais sutil do que nos filmes de super-heróis em geral. Segundo Brown (2017), a principal diferença observada entre os super-heróis e as super-heroínas está no nível de fetichização erótica a que se espera que estas se conformem — embora os corpos masculinos sejam exibidos como espetáculo, “[...] os filmes trabalham ativamente para reposicionar seu apelo erótico de modo a evitar feminizá-los. Em termos binários de gênero, os homens permanecem sujeitos enquanto as mulheres são posicionadas como objetos” (BROWN, 2017, posição 1092, tradução minha). Isso ocorre, segundo Brown (2017), por meio da ênfase na beleza das atrizes em vez de em seu talento, e por sua hipersexualização como forma de afastar os riscos de masculinização, replicando a iconografia visual das super-heroínas nas histórias em quadrinhos, em que “Seus rostos são sempre belos, seus cabelos longos e esvoaçantes, os trajes muito justos e sumários são desenhados para mostrar seus seios fartos, pernas longas e bumbuns firmes” (BROWN, 2017, posição 1109, tradução minha). Além disso, Brown (2017) aponta que as formas femininas são preservadas mesmo em personagens que não são propriamente humanas, e que as super-heroínas são caracterizadas como menos poderosas que seus pares homens ou apresentam poderes associados a qualidades normativamente ligadas ao “feminino”. A Viúva Negra (Scarlett Johansson) de *Vingadores* é um exemplo desse último ponto, pois seu poder de sedução é apresentado como arma, um artifício também utilizado na representação de Diana em *Batman vs Superman*. Como apontado no segundo capítulo, nesse filme, Diana é apresentada quase como uma mulher fatal dos filmes *noir*, misteriosa e vestindo roupas sensuais, que explora sua atratividade sexual para alcançar seus objetivos, o que destoa da representação da heroína em seu filme solo.

O que se observa em *Mulher-Maravilha* é que permanece a ênfase na beleza da atriz



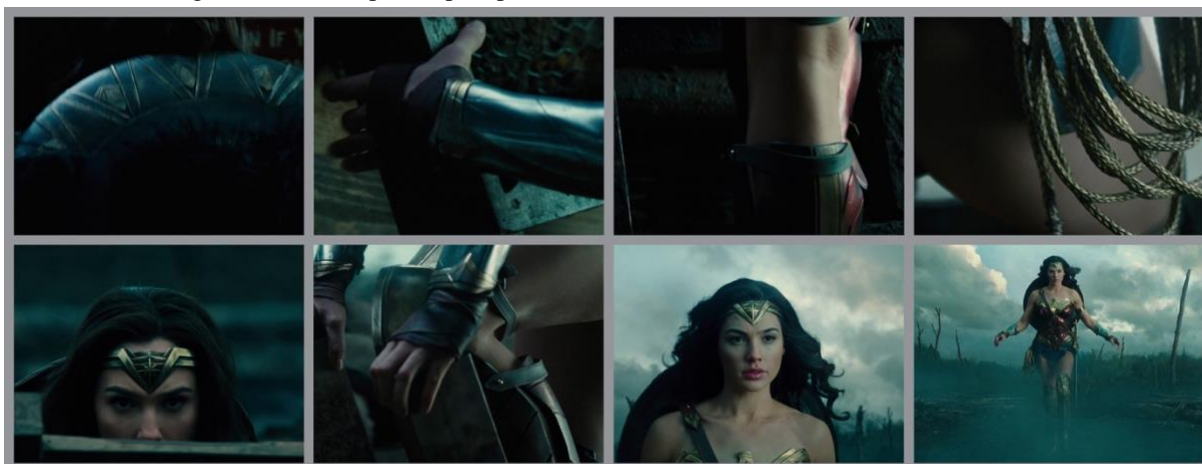
escolhida para o papel — Gal Gadot foi modelo e Miss Israel antes de ser atriz — e da personagem — a câmera busca com frequência captar a beleza de seu rosto, emoldurado por cabelos longos que são jogados para um lado e para o outro. Narrativamente, depois que Diana chega ao mundo dos homens, sua aparência e beleza passam a ser o primeiro traço observado e ressaltado verbalmente nas primeiras interações com novos personagens —, e seu traje de Mulher-Maravilha, embora não particularmente decotado, ainda ressalta suas formas e deixa pernas, colo e braços totalmente à mostra. Por outro lado, ela é sem dúvida a personagem mais poderosa em cena e não usa de sua sexualidade como artifício em nenhum momento. No entanto, não basta pensar essas imagens apenas em termos de objetificação do corpo feminino, é preciso pensá-las no interior de um contexto histórico em que ser visto é condição para a subjetividade feminista contemporânea e o corpo é arena de disputas políticas e de visibilidades, como discutido nos capítulos anteriores. Assim, a “pornificação de si” (BALTAR, 2018) pode ser encarada como potência de empoderamento para os femininos em um contexto que “[...] mobiliza a ideia de que dar-se a ver ao olhar público é um desejo, um direito e uma fonte de prazer” (BALTAR, 2018, p. 567), apontando para a subversão de valores que restringem o domínio do sexo e da sexualidade ao masculino. Essa percepção é reforçada pela forma como *Mulher-Maravilha* marca Diana muito mais como sujeito do que objeto. Em relação ao modo como a câmera filma seu corpo, há apenas uma sequência de escopofilia e objetificação explícitas (o prólogo, já discutido, em que a câmera ocupa uma posição voyeurística, dificultando uma leitura sob a ótica da pornificação de si). Além disso, ela é representada em quase toda a extensão do filme como aquela que toma as decisões que movem a narrativa (sair de Temiscira para matar Ares e acabar com a guerra; salvar uma vila belga; confrontar um general alemão etc.), uma figura numa paisagem, um corpo que age e cujo espetáculo está mais na ação do que na fetichização que ocorre quando a narrativa é suspensa para que a câmera enquadre fragmentos do corpo. A sequência em que Diana de fato se transforma na Mulher-Maravilha, quando aparece pela primeira vez em seu traje, é um exemplo do modo como a construção do prazer visual é complexa em *Mulher-Maravilha*, desafiando não só os códigos de representação de gênero no cinema hollywoodiano dominante como também as convenções do cinema de ação e de super-heróis.

Localizada aproximadamente no meio do filme, a sequência<sup>45</sup> se passa no *front* aliado, na Bélgica. Diante da indiferença de seus superiores com o fato de os alemães estarem

---

<sup>45</sup> WONDER Woman (2017) - No Man's Land Scene (6/10) | Movieclips. [S.l., s.n.], 2018. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Movieclips. Disponível em: <https://youtu.be/pJCgeOAKXyg>. Acesso em: 9 jul. 2021.

Figura 16: Diana aparece pela primeira vez caracterizada como Mulher-Maravilha



Fonte: Mulher-Maravilha (2017).

desenvolvendo um perigoso gás, Steve decide reunir um time (formado pelo paquistanês Sameer, o escocês Charlie e o indígena estadunidense Chefe) para acompanhar Diana ao *front* e impedir o uso da arma. Nessa jornada, a heroína começa a conhecer os horrores da guerra: civis fugindo com fome, famílias separadas, soldados mutilados. Diante da situação, ela decide se desviar do plano de Steve para ajudar os habitantes de uma vila invadida pelos alemães do outro lado da Terra de Ninguém (espaço entre os *fronts* aliado e alemão, que nenhum dos exércitos conseguia cruzar há mais de um ano). Na trincheira, Diana discute com Steve, que argumenta que não é possível intervir porque ninguém consegue cruzar a Terra de Ninguém, que essa não é a missão deles, mas ela responde que é isso que vai fazer, a câmera em *close-up* enquanto ela solta e balança os cabelos, revelando a tiara de Mulher-Maravilha.

É nesse momento que o desmembramento do corpo de Diana volta a aparecer de forma pronunciada: a câmera enquadra primeiro suas costas, o casaco que veste cai e revela o escudo; depois a mão na escada que leva à Terra de Ninguém, usando o bracelete da heroína; então uma perna calçando botas vermelhas de cano alto, subindo um degrau; o laço da verdade pendurado à saia curta, a coxa oculta na penumbra; o rosto que começa a surgir de frente no topo da escada; uma mão no topo da escada; as duas mãos no topo da escada; um giro em torno dos joelhos; o rosto que se eleva da escada, cabelos que se movimentam com o vento, expressão determinada no olhar; e finalmente Diana de corpo inteiro, com o traje de Mulher-Maravilha pela primeira vez, braços semiabertos, escudo às costas, caminhando em meio a explosões, desviando projéteis com seus braceletes e escudo.

Embora a sequência pareça reproduzir o modo como a estrutura dominante do prazer visual no cinema hollywoodiano clássico enquadra os corpos femininos, é preciso notar que a fragmentação do corpo atua mais de modo a prolongar o suspense da revelação de Diana como

Mulher-Maravilha. Além disso, os *close-ups* não enquadram propriamente partes do corpo da heroína, mas sim os acessórios que a acompanham desde os quadrinhos, e enfatizam os movimentos que corporificam sua resolução de proteger inocentes, encaminhando-a para sua transformação em Mulher-Maravilha. A parte do corpo de fato colocada em primeiro plano é seu rosto quando ela surge no topo da escada, a parte do corpo que iconograficamente representa a subjetividade; e, quando ela surge por inteiro no campo de batalha, a câmera não a filma de costas, mostrando sua bunda, nem percorre seu corpo em um movimento vertical que reproduza um olhar de desejo — a câmera permanece fixa enquanto a heroína avança em sua direção, a expressão máxima de uma figura superpoderosa numa paisagem.

Para Iris Brey (2020), essa *mis-en-scène* que parece simples é um gesto radical de uma diretora que filma sua heroína como sujeito superpotente, não como objeto, e exemplifica o que ela chama de *female gaze* (olhar feminino), em oposição ao “olhar masculino” postulado por Mulvey (1983): um olhar que desestabiliza a estrutura dominante do prazer visual, que dá subjetividade à personagem feminina e permite que espectadores compartilhem de sua experiência. Embora busque por um olhar de resistência, ao centrar essa construção num olhar que permita aos espectadores vivenciar a experiência feminina, Brey (2020) parece construir seu conceito considerando apenas que desequilíbrios de gênero estruturam o prazer visual no cinema dominante, do mesmo modo como Mulvey (1983) havia feito 45 anos antes. Assim, a proposta da autora de definir uma nova maneira de olhar que não se apoie numa assimetria das relações de poder, e sim que se apoie numa ideia de igualdade e de partilha, perde de vista outras formas de diferenciação que também geram assimetrias de poder, como raça e sexualidade, como já notara Mulvey (2010; 2015). Nesse sentido, a formulação de Brey (2020) não dá conta do fato de que a manipulação do prazer visual no cinema dominante (considerado como tecnologia de gênero e de outras diferenças) ao mesmo tempo registra e traduz visualmente um contexto social circundante em que impera um sistema interdependente de gênero e de relações produtivas que atua para reproduzir estruturas socioeconômicas não só androcêntricas, mas também heteronormativas e de branquitude.

No entanto, quando se deixa esse essencialismo de lado, permanece válida a proposta de construir um olhar de resistência por meio de escolhas que interroguem o olhar dominador que caracteriza nossos modelos de representação. Escolhas que permitam que vivenciemos as experiências de subjetividades normalmente submetidas à objetificação ou excluídas do cinema dominante, em que o prazer não decorra de uma assimetria de poder, mas de um sentimento de igualdade entre a personagem, o olhar da câmera e o olhar dos espectadores. É nesse sentido que a construção do prazer visual em *Mulher-Maravilha* articula majoritariamente uma

subjetividade (feminina) que não só não costuma ser centrada pelo cinema de ação e de super-heróis, como também não é organizada por uma assimetria de poder entre os gêneros. Isso permite que ela seja portadora de um olhar distinto, empático e curioso em vez de objetificador e dominador. É uma subjetividade que se pode dizer feminista, embora seja necessário interrogar a especificidade dos valores feministas corporificados por ela, cuja potencialidade é circunscrita por outros dispositivos estéticos e sobretudo narrativos.

Um desses dispositivos, que também configura uma estratégia que busca afirmar a feminilidade de Diana para amenizar sua posição ativa, é a afirmação de sua heterossexualidade. Como aponta Bordwell (2005), o estilo clássico hollywoodiano opera com uma estrutura causal dupla, uma linha de enredo centrada no romance heterossexual e outra linha de outra esfera, que se desenvolvem de modo interdependente. No entanto, no cinema de ação e no cinema de super-heróis essa segunda linha narrativa tem a função específica de afastar o risco de feminização do herói oferecido como espetáculo visual, como coloca Tasker (2002), e de completar a fantasia masculina de empoderamento oferecida pelos super-heróis, como pontua Brown (2017). Essa função permanece também em relação à heroína mulher, embora com o objetivo de afirmar sua feminilidade e compensar o fato de que ela ocupa a posição ativa. Assim, embora tenha vivido toda a vida somente entre mulheres, não há nenhuma sinalização clara de que Diana já teve um relacionamento com outra mulher e, em pouco tempo, a curiosidade que Diana sente pelo primeiro homem que conhece se transforma em amor, afirmando a heterossexualidade de uma personagem que já teve sua bissexualidade confirmada por um dos artistas que escreveram seus quadrinhos<sup>46</sup>.

No barco em que deixam Temiscira rumo a Londres, Diana e Steve protagonizam uma cena que sugere a possibilidade de relações entre mulheres em Temiscira, mas, ao mesmo tempo, estabelece a tensão sexual entre o par<sup>47</sup>. Deitados lado a lado após um diálogo cômico sobre as relações entre os gêneros no mundo dos homens, Steve pergunta se Diana nunca havia conhecido um homem, talvez seu pai. A heroína conta que foi esculpida no barro pela mãe, e Steve responde que de onde ele vem bebês são feitos de outra maneira. Ela pergunta:

- Você se refere à reprodução biológica?
- Sim, sim.
- É, eu sei. Sei tudo sobre isso.

---

<sup>46</sup> MCMILLAN, Graeme. “Wonder Woman” Comic Writer Confirms Hero Is Bisexual. **The Hollywood Reporter**, [Los Angeles], 29 set. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2V1OlqK>. Acesso em: 2 jul. 2021.

<sup>47</sup> YOU don't sleep with women : Boat Scene : Wonder Woman. [S.l., s.n.], 2020. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Igriffin. Disponível em: <https://youtu.be/MaTtTy314wA>. Acesso em: 9 jul. 2021.

- Quer dizer, eu me refiro a isso e outras coisas.
- Os prazeres da carne.
- Você sabe sobre eles?
- Li todos os doze volumes de *Tratado sobre os prazeres do corpo*, de Clio.
- Todos os doze, é? E trouxe algum desses com você?
- Você não iria gostar.
- Não sei. Talvez.
- Não, não iria.
- Por quê?
- Eles concluem que homens são essenciais para a procriação, mas, quando se trata de prazer, são desnecessários. (MULHER-MARAVILHA, 2017, 42 min).

Embora a sequência demonstre que Diana vem de um contexto em que a heterossexualidade não é a norma, não só não há nenhuma menção de que ela tenha tido experiências com outras mulheres como a referência a um livro parece sugerir que esse conhecimento é mais teórico do que prático (o que tornaria Diana virgem). Desse ponto em diante, Diana e Steve vão pouco a pouco desenvolvendo uma ligação que culmina de modo que segue as convenções dominantes dos romances heterossexuais hollywoodianos, com o homem tomando a iniciativa, durante a celebração na vila belga que Diana libertou com o auxílio de Steve, Sameer, Charlie e Chefe. Enquanto os outros festejam numa taverna, Steve e Diana conversam do lado de fora, até que ele a convida para dançar. Colados um ao outro, sob a neve que começa a cair, eles falam sobre o que as pessoas fazem quando não há guerra — tomar café da manhã, ler o jornal, trabalhar, casar, ter filhos e envelhecer juntos, conta Steve. Diana pergunta como é aquilo, e ele responde que não faz ideia. Enquadrada em *close-up*, ela olha intensamente para ele, enquanto continuam dançando, e a câmera corta para um plano aberto do casal sob a neve, distante dos outros que se reúnem ao redor do bar. O plano subsequente é de uma porta se abrindo e Steve surgindo, conduzindo Diana pela mão. Eles entram em um quarto, ele ensaia sair, mas ela responde com o olhar para que ele fique. Steve fecha a porta e eles se beijam na penumbra. Um plano aberto mostra o hotel pelo lado de fora, uma única janela iluminada<sup>48</sup>.

É curioso notar que, no roteiro, a cena havia sido escrita de modo ligeiramente mais explícito, e que concedia mais agência sexual a Diana:

Steve deita Diana gentilmente na cama, afastando o cabelo de seu pescoço e beijando-o. Os olhos de Diana estão bem abertos e chocados com a eletricidade daqueles lábios em sua pele. Ela olha para ele, passa as mãos pelos

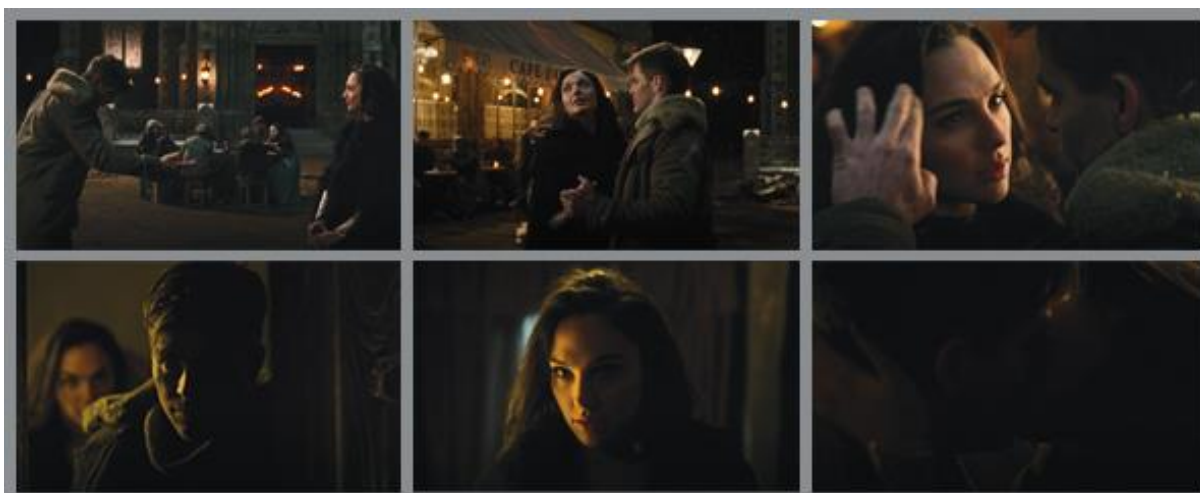
---

<sup>48</sup> STEVE & Diana Love scene | Wonder Woman [+Subtitles]. [S.l., s.n.], 2017. 1 vídeo (4 min 30 s.). Publicado pelo canal Flashback FM. Disponível em: <https://youtu.be/DtDih9cbq8g>. Acesso em: 9 jul. 2021.

cabelos dele e o puxa para si, boca com boca, o mais perfeito e apaixonado primeiro beijo de todos os tempos. (SNYDER; HEINBERG; FUCHS, 2017, p. 91, tradução minha).

Além de ser construída de modo bastante convencional e heteronormativo, com a iniciativa partindo de Steve, a cena que de fato está no filme sugere o sexo de modo mais pudico do que o roteiro previa, e que já seria suficientemente sutil para evitar que o filme recebesse uma classificação indicativa de idade mais rigorosa (no Brasil, o filme é indicado para maiores de 12 anos por exibir violência)<sup>49</sup>. Nesse sentido, ela sugere que, apesar do clichê narrativo que busca compensar a heroína ativa enfatizando sua sexualidade, o cinema hollywoodiano de *blockbusters*<sup>50</sup>, que se dirige a um público massivo e de todas as idades, ainda hesita em representar a autonomia sexual feminina. Isso se dá mesmo em um cenário de proliferação de discursos sobre sexo e sexualidade nas mídias e de demandas de que as mulheres se apresentem de forma sexualizada como sujeitos desejantes ativos, descrito por Rosalind Gill (2007) e discutido no segundo capítulo. Em consequência, mesmo diante desse contexto — que Mariana Baltar (2018) toma como sintoma da dinâmica da subjetividade contemporânea, em que dar-se a ver ao olhar e desejo de outros pode ser fonte de prazer —, *Mulher-Maravilha* tende a reforçar valores que restringem ao masculino o domínio do sexual.

Figura 17: Cena de amor entre Diana e Steve



Fonte: Mulher-Maravilha (2017).

<sup>49</sup> CLASSIFICAÇÃO indicativa: Mulher-Maravilha. **Ministério da Justiça**, [Brasília], 31 mai. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3hrEdQG>. Acesso em: 9 jul. 2021.

<sup>50</sup> David Bordwell (2006) define os *blockbusters*, ou “megafilmes” que surgiram no fim dos anos 1970, como produções com enormes orçamentos, inspiradas em livros ou outras coisas que estavam em alta na cultura pop no momento, com estreia durante as férias de verão do Hemisfério Norte ou no Natal, lançadas em centenas ou até milhares de salas de cinemas simultaneamente com a intenção de atingir uma audiência massiva e vender ingressos rapidamente.

Portanto, apesar de não ter um final feliz — Steve se sacrifica para evitar que uma arma de gás alemã mate milhares de pessoas —, a linha narrativa do romance entre Diana e Steve repete a economia da narrativa clássica hollywoodiana em que a lésbica se configura como aparição destinada ao apagamento, e “[...] qualquer alusão a uma sexualidade desviante precisa ser dissolvida e a personagem punida ou convertida para que não haja dúvida sobre sua orientação sexual [...]” (BRANDÃO; SOUSA, 2019, p. 286). Além disso, a construção da cena que sugere o sexo heterossexual posiciona a personagem como um sujeito sexual passivo. Desse modo, essa construção se constitui como dispositivo que circunscreve a potencialidade da subjetividade feminista articulada pela construção do prazer visual no filme ao afirmar uma sexualidade extremamente normativa. Isso minimiza as possibilidades de prazer sob a ótica da “pornificação de si” proposta por Baltar (2018) e discutida no capítulo anterior, pois esta se apoia sobretudo nas possibilidades de corpos e gozos dissidentes — que, segundo os discursos dominantes, não se prestariam ao espetáculo — tornarem-se “[...] agentes de uma dinâmica de desejos que é atravessada pelo prazer de ver e ser visto” (BALTAR, 2018, p. 566).

### 3.3. JORNADA DE EMPODERAMENTO: HEROÍSMO FEMININO E BRANQUITUDE

A afirmação de valores normativamente associados ao feminino para compensar a figura de Diana como heroína ativa se expressa em seu arco de desenvolvimento, isto é, sua jornada de empoderamento, tema central do cinema de ação, segundo Tasker (2015), e do cinema de super-heróis, de acordo com Brown (2017). Tasker (2015) aponta que o cinema de ação encena não simplesmente fantasias de empoderamento, mas fantasias do processo de tornar-se poderoso, um estado de transição em que as possibilidades do corpo estão no processo de serem reveladas. Já para Brown (2017), o ainda jovem cinema de super-heróis tem se configurado sobretudo como “[...] fantasia muito rudimentar de empoderamento masculino” (BROWN, 2017, posição 795, tradução minha), daí a preocupação obsessiva com histórias de origem, cujo centro emocional e narrativo é o espetáculo da transformação — sobretudo física, do homem ordinário em homem extraordinário, cujo corpo musculoso materializa ideais de força, resiliência, poder e atratividade heterossexual —, mesmo quando a transformação é mais ou menos instantânea.

Se Brown (2017) aponta que a masculinidade tem sido a norma estruturante do cinema de super-heróis, em que a transformação que corporifica o empoderamento do herói e sua passagem de ordinário para extraordinário é uma apresentação ritualizada da obtenção de uma

“masculinidade hegemônica”<sup>51</sup>, pode-se dizer que *Mulher-Maravilha* encena uma feminilidade hegemônica, mas de modo bastante distinto dos filmes de super-heróis homens, e com efeitos também distintos. É uma feminilidade posicionada como contra-hegemônica no contexto mais amplo de um cinema (e de uma cultura em geral) androcêntrico, que subverte representações marcadas por uma hierarquia de gênero normativa que legitima a subordinação das mulheres, mas que é hegemônica em relação a outras feminilidades. Parafraseando Brown, é uma feminilidade que corporifica “[...] o modo atual mais honrado [...]” (BROWN, 2017, posição 882, tradução minha) de ser mulher, ainda com base em oposições binárias entre masculino e feminino, e centra a branquitude e a heterossexualidade (evocando as políticas de representação dos feminismos midiáticos, que focam no empoderamento de mulheres já privilegiadas por causa de sua raça, sexualidade e classe).

Assim, embora *Mulher-Maravilha* reproduza o clichê narrativo da história de origem — algo esperado no primeiro filme da super-heroína no cinema —, ela desde o início se afasta da fórmula melodramática do cinema de super-heróis. Segundo Brown (2017), essa fórmula se apoia no sofrimento e na superação de tragédias pessoais que dão uma motivação aos heróis e também indicam sua habilidade de superar dores emocionais e físicas, demonstrando sua masculinidade superior. Embora o filme modifique a história de origem criada por Marston para a Mulher-Maravilha — esculpida em barro pela rainha das amazonas Hipólita e trazida à vida por Afrodite — e incorpore a revisão recente dessa origem, que torna Diana filha de Hipólita com o deus Zeus, no início, ela acredita ter nascido como expressão máxima do amor de sua mãe, e só descobre que tem um pai no terceiro ato, quando é confrontada por seu meio-irmão Ares. Isso faz com que as motivações para o heroísmo de Diana nasçam, assim como nos quadrinhos, do amor, da abundância e dos ideais de harmonia, interdependência e paz expressos pela sociedade das amazonas.

Quando a heroína decide partir para enfrentar Ares e pôr fim à Primeira Guerra, ela o faz por seu senso de dever e amor para com a humanidade, não motivada por qualquer trauma, como a destruição de seu lar (Superman) ou o assassinato de familiares (Batman, Homem-Aranha). No entanto, essa revisão ainda colabora para compensar a figura de Diana como heroína ativa, uma vez que dá uma explicação para seus poderes extraordinários que não passa por seu gênero e treinamento, mas provém de sua filiação paterna divina e exotizada, afirmando

---

<sup>51</sup> Brown (2017) define a “masculinidade hegemônica”, da qual os super-heróis do cinema são exemplos, como um ideal padronizado de masculinidade que se distingue das masculinidades subordinadas e que não deve ser entendida como “normal”, pois só pode ser encenado por uma minoria, mas é certamente normativo e legítima a hierarquia nas relações de gênero.



sua excepcionalidade e caracterizando sua posição em grande medida como inatingível para mulheres comuns.

A origem amorosa e idealista do heroísmo de Diana é uma das expressões de uma construção que caracteriza Temiscira em oposição ao mundo real de forma binária e generificada, como uma espécie de espaço excepcional e utópico de desafio às normas de gênero, onde a ausência de hierarquias de gênero permite que vigore outro tipo de sociabilidade, muito apoiada em valores tradicionalmente associados ao feminino. É um espaço apresentado como centrado no coletivo, na interdependência, na harmonia, não no indivíduo e na competição, onde não há discursos que coloquem limites para o que as mulheres podem ser e fazer. Um espaço que sugere inclusive desafios à heteronormatividade articulada pelo cinema hollywoodiano dominante (que, como vimos, será reafirmada mais tarde no filme, por meio do romance entre Diana e Steve), pois insinua ao menos um relacionamento lésbico, entre Antíope e outra amazona (Menalipe, que corre desesperada ao encontro da general quando ela é atingida durante a batalha com os alemães), embora a presença lésbica seja construída mais como subtexto do que de forma explícita, em um jogo de “in/visibilidade” (BRANDÃO; SOUSA, 2019).

Essa oposição binária e generificada entre o espaço utópico “feminino” e perfeito de Temiscira e o mundo “real” imperfeito dos homens se apoia nos valores caros a cada lugar (amor e paz *vs.* guerra e pragmatismo frio) e nas cores (cores saturadas, muita luz em Temiscira; tons cinzentos e pouca luz no mundo dos homens). Até as formas da arquitetura são construídas a partir dessa oposição: orgânicas, fluidas, em harmonia com os elementos naturais em Temiscira, evocando intencionalmente uma associação convencional entre feminilidade e natureza, segundo a design de produção do filme<sup>52</sup>; linhas retas, espaços fechados, escuros, desordenados e caóticos no mundo dos homens. Embora essa construção de Temiscira pareça afirmar valores feministas, o fato de que não há uma tentativa de demonstrar que os valores das Amazonas não são intrinsecamente femininos — pois o gênero não é uma essência, mas uma construção discursiva — afirma um dualismo que contribui para a naturalização do cultivo de corpos em sexos que existem em uma relação binária uns com os outros (BUTLER, 2018b), e faz parte da estratégia para compensar a figura de Diana como heroína ativa enfatizando suas características “femininas” pela associação com esse espaço utópico feminizado.

---

<sup>52</sup> GIARDINA, Carolyn. How “Wonder Woman’s” Island Home Was Created. **The Hollywood Reporter**, [Los Angeles], 11 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3wBFYzp>. Acesso em: 30 jun. 2021.

Mas esse dualismo se expressa no arco de desenvolvimento de Diana, sua jornada de empoderamento, sobretudo quando a narrativa deixa Temiscira e a heroína passa a ser enquadrada de modo que reforça sua excepcionalidade como portadora de valores “femininos” no mundo dos homens. Embora Diana permaneça a portadora do olhar — um olhar de curiosidade e empatia, não dominador —, o que em si já complexifica a construção do prazer visual em termos hegemônicos, boa parte dos desafios às normas de gênero também ficam para trás, e ela passa o segundo e o terceiro atos do filme virtualmente isolada de outras mulheres. Há apenas breves interações com Etta Candy (que nos quadrinhos é a melhor amiga da Mulher-Maravilha e no filme se converte em secretária de Steve, interpretada por Lucy Davis) quando Diana chega a Londres, e depois o grupo com o qual Diana parte para a guerra é formado apenas por homens, todos personagens novos, inexistentes nos gibis, criados para o filme, com exceção de Steve.

Além de centrar a masculinidade, esse isolamento enfatiza a excepcionalidade de Diana enquanto portadora de superpoderes em um corpo de mulher, como se um poder corporificado dessa maneira só fosse possível no mundo de fantasia de Temiscira, invisibilizando tanto o histórico de personagens femininas que sempre cercaram a heroína em suas histórias originais quanto a atuação de mulheres durante a Primeira Guerra. Esse isolamento também apaga as origens da super-heroína, apresentadas no segundo capítulo, e sua relação com o feminismo da chamada “primeira onda”, movimento que continuou ativo durante o conflito e participou dos esforços de guerra da Inglaterra, onde a personagem chega ao deixar Temiscira.

Há uma mínima menção não explícita ao sufrágio em uma das sequências de apelo cômico que servem como comentários sobre as normas de gênero do mundo dos homens, o que as desnaturaliza em certa medida, como a heroína fazia em suas histórias em quadrinhos originais. Diana é levada por Steve e Etta a uma loja de departamento para comprar roupas e deixar sua aparência mais adequada às normas de apresentação de gênero da Londres de 1918, evitando que ela chame atenção vestindo apenas uma capa de pele sobre o traje de guerreira amazona<sup>53</sup>. A heroína primeiro examina um espartilho e pergunta se aquilo serviria de armadura para as mulheres, e não compreende a noção de uma peça de vestuário que serve para esconder a barriga. Quando Etta lhe sugere experimentar um conjunto, começa a se despir no meio da loja, mas é impedida pela outra, que a leva para o provador.

---

<sup>53</sup> WONDER Woman (2017) - Dress Shopping Scene (4/10) | Movieclips. [S.l., s.n.], 2018. 1 vídeo (2 min 40 s). Publicado pelo canal Movieclips. Disponível em: <https://youtu.be/jEav9DdL4iI>. Acesso em: 9 jul. 2021.

Figura 18: Diana prova roupas em uma loja de departamento



Fonte: Mulher-Maravilha (2017).

Ao provar um vestido cheio de camadas, Diana questiona Etta sobre como as mulheres podem lutar usando essas roupas, ao que a outra responde: “Nós usamos nossos princípios. É como obteremos direito ao voto” (MULHER-MARAVILHA, 2017, 50 min). Em seguida, reclama de uma gola alta que lhe sufoca e dá coceira, até emergir num discreto conjunto de casaco e saia cinza, mas que ainda assim ressalta sua beleza, o que leva Steve a colocar um par de óculos em seu rosto. Etta comenta, ironicamente, que assim Diana deixa de ser a mulher mais linda que ele já viu, o que reverte de forma cômica o clichê da transformação de personagens femininas não atraentes em atraentes, que em geral demanda que tirem os óculos.

A oposição binária entre os valores “femininos” de Temiscira e os valores “masculinos” do mundo dos homens se expressa também na própria estrutura da jornada de empoderamento de Diana, que se afasta da fantasia mais típica de empoderamento masculino dos filmes de super-heróis homens. Nesses filmes, segundo Brown (2017), o processo de empoderamento é muito mais físico, embora também envolva algum nível de transformação interna, partindo de um trauma e se expressando pela transformação do corpo por meio de músculos (ou trajes que simulam músculos) que expressam força, colocados à prova em testes cada vez mais dolorosos. A jornada de Diana, por sua vez, se aproxima mais do que Tasker (2002) caracteriza como o rito de passagem típico das ficções centradas em mulheres e repetido por diversos filmes protagonizados por heroínas de ação, em que o processo de transformação é interno e centrado no autoconhecimento, na passagem de um estado de ignorância sobre si e sobre o mundo para um estado de conhecimento e, em algum nível, de força. Com frequência, essa transformação se expressa em mudanças na aparência da heroína (perda de peso, novas roupas e penteados etc.), adaptando a transformação física que sinaliza a mudança de status do herói musculoso.

Em termos de aparência, a transformação de Diana (que está no centro emocional e narrativo do filme, como nos filmes de super-heróis homens descritos por Brown [2017]) se apoia somente na troca de figurino, que simboliza a aquisição do status de super-heroína por

Diana. Ela troca o traje semelhante ao usado por todas as amazonas, em tons de marrom, pelo traje típico da heroína — em vermelho, azul e dourado, acompanhado do laço da verdade, da espada, do escudo e da tiara —, revelado por completo somente no meio do filme, na sequência espetacular da Terra de Ninguém, já descrita na seção 3.2.1. Não há uma ênfase na transformação corporal e no desenvolvimento de músculos, como ocorre com os heróis homens, mas Gal Gadot aparece desde o início com uma aparência mais forte do que sua constituição normal, mais próxima à de uma modelo.

O intenso treinamento físico realizado pela atriz para ganhar massa muscular (embora tenha permanecido magra) foi amplamente discutido durante a divulgação do filme, quando a atriz afirmou que sentiu a responsabilidade de representar a personagem mais poderosa de todas, e que “[...] poder e força são coisas que não se consegue fingir”<sup>54</sup>. Esse é um discurso semelhante ao observado por Brown (2017) em relação às transformações físicas dos atores que interpretam super-heróis, e que reforça os apelos de identificação com esses filmes como fantasias de empoderamento, sugerindo que os espectadores poderiam obter o mesmo status (de masculinidade ideal, no caso dos heróis homens) se seguissem o mesmo tipo de treinamento.

É um discurso bastante neoliberal de esforço e meritocracia — e, portanto, alinhado ao ideal de empoderamento dos feminismos midiáticos, com suas demandas por investimentos em si. Ainda assim, a transformação da atriz se soma a outras formas de afirmar a posição de Diana como heroína ativa, e há alguma transgressão na afirmação da possibilidade de corpos femininos serem alçados a um estado de força e poder pelo treinamento físico e pela aquisição de músculos — ligados, segundo Tasker (2002), a imagens construídas como expressão de liberdade e forma de proteção. Nesse sentido, para a autora, a aquisição de músculos por corpos femininos demonstra o caráter construído dos corpos e desestabiliza a oposição arbitrária entre os músculos como significantes de trabalho manual (masculino) e a maciez das mulheres como mais próxima à natureza.

No entanto, não se pode esquecer que o filme articula diversas estratégias para afirmar a feminilidade de Diana e amenizar sua posição ativa, o que está presente também na interioridade de sua jornada de transformação, seguindo a rota descrita por Tasker (2002) do rito de passagem das ficções centradas em mulheres e de algumas heroínas de ação, caracterizado pela passagem da ignorância ao conhecimento, e que em *Mulher-Maravilha* recebe um nível a mais de generificação pelo modo como a heroína é associada a valores

---

<sup>54</sup> Entrevista coletiva concedida por GADOT, Gal; PINE, Chris. Entrevistadora: Natalia Engler Prudencio. Los Angeles, mai. 2017, tradução minha.

normativamente tidos como “femininos”. Assim, Diana não tem que superar provas físicas cada vez mais dolorosas, como ocorre com os super-heróis homens, de acordo com Brown (2017), até o momento final em que emergem das cinzas para eliminar seus inimigos, depois de toda dor e sofrimento físico e emocional. O que a heroína precisa é aprender a equilibrar o idealismo, a ingenuidade e a crença na bondade inerente à humanidade — herança de sua vida protegida na utopia feminina de Temiscira — com um realismo, um pragmatismo, o conhecimento de que o mundo e a humanidade são complexos e cheios de tons de cinza, um aprendizado que sua jornada no mundo dos homens a ensinará, o que sugere também que outro tipo de sociabilidade, mais idealista, só é possível no espaço fantástico da ilha das amazonas. Essa ignorância e ingenuidade da heroína em seu estado inicial é demonstrada em diversos pontos do filme, como na viagem de barco, a caminho de Londres, quando Diana pergunta quanto tempo demora para chegar à guerra, e Steve tenta explicar que a guerra tem focos espalhados pelo continente; ou na chegada a Londres, com o maravilhamento de Diana diante de situações como um bebê e um casal de mãos dadas.

Nesse sentido, o heroísmo de Diana nasce de um lugar de amor, mas também expressa sua ingenuidade, sua crença ferrenha nas histórias que lhe foram contadas sobre o papel das amazonas. Depois que Steve naufraga em Temiscira com seu avião e as amazonas tomam conhecimento da guerra que está acontecendo no mundo dos homens, Diana decide partir com ele por ter sempre ouvido da mãe histórias sobre as origens das amazonas, criadas por Zeus para libertar a humanidade da influência de Ares que, posteriormente, as aprisionou e assassinou os outros deuses. Libertas por uma rebelião liderada por Hipólita, elas receberam a ilha de Temiscira de Zeus, em seus últimos suspiros depois de usar todos os seus poderes para ferir Ares gravemente. Por tomar essas histórias como pura verdade, Diana crê que é o destino das amazonas derrotar Ares definitivamente e proteger a humanidade, e por isso decide partir, contrariando as ordens da mãe, a rainha, que ressalta a ignorância de Diana ao lhe dizer que ainda há muitas coisas que ela não compreende.

Ao mesmo tempo, o contexto dessa decisão e da partida aproxima a trajetória de Diana dos filmes sobre a guerra do Vietnã, que, segundo Tasker, têm como característica chave um tipo de rito de passagem da ignorância ao conhecimento semelhante ao das ficções de mulheres, mas são “[...] uma narrativa em que o herói (branco) ‘se encontra’ no espaço outro do Vietnã” (TASKER, 2002, p. 137, tradução minha). Na visão da autora, são narrativas que se apoiam numa tradição de ficções imperialistas (no cinema e na literatura) em que a Ásia e a África são apresentadas como espaços exóticos para aventuras. Diana repete esse motivo imperialista ao contrário, deixando o espaço “exótico” de Temiscira para se aventurar e se encontrar no espaço

que nos é familiar, do mundo ocidental. Ela é uma outra, representada como estrangeira tanto na escolha de uma atriz não americana quanto pelo sotaque da personagem e sua narrativa de “peixe fora d’água”, que vem se aventurar no “nosso” mundo. Apesar da aparente subversão desse clichê, não se altera um elemento fundamental dessa construção narrativa, que afirma a excepcionalidade de Diana e é expressão de um dos motivos narrativos associados à construção das representações de branquitude. Esse motivo narrativo, que se configura como outro dispositivo que circunscreve a potencialidade da subjetividade feminista articulada pela construção do prazer visual no filme, consiste na iniciativa (imperialista) das pessoas brancas para sair e organizar a si mesmas, aos outros e ao mundo, elemento central tanto em aventuras seriadas dos primórdios do cinema, como os filmes de Tarzan, quanto nos faroestes.

### **3.3.1. Rito de passagem, iniciativa e branquitude**

Em seu estudo das representações visuais da branquitude, Dyer (1997) aponta que sua especificidade reside em “[...] posições narrativas estruturais, clichês retóricos e hábitos de percepção” (DYER, 1997, p. 12, tradução minha), não em estereótipos, pois um dos privilégios de ser branco em uma cultura hegemonicamente branca é não ser estereotipado em relação a sua branquitude. De acordo com o autor, a branquitude em geral coloniza as definições estereotipadas de todas as categorias sociais, com exceção da raça, de modo que ser normal — e mesmo normalmente desviante — significa ser branco, e as pessoas brancas são representadas como indivíduos diversos, complexos e dinâmicos. Para Dyer (1997), essas representações têm como ponto central a noção de corporificação — a branquitude como algo que está no corpo, mas não é do corpo —, constituída por três elementos principais, que fornecem as bases intelectuais para se pensar o corpo branco e as formas e estruturas que marcam o registro cultural da branquitude. O primeiro é o cristianismo, com seu pensamento dualista e sua ideia de encarnação (de estar no corpo sem pertencer a ele). O segundo elemento são conceitos de “raça” que emergem no século XVIII, que reduzem pessoas não brancas a seus corpos e, portanto, à sua raça, enquanto as pessoas brancas são algo diferente, realizado no corpóreo ou no racial, mas não reduzível a ele, noção que estabelece a relação especial das pessoas brancas com a raça. O terceiro é a iniciativa como qualidade desse “algo mais” corporificado da branquitude, o “espírito” branco, que em determinado momento estabeleceu uma relação dinâmica com o mundo físico — a capacidade de organizar a carne branca e, assim, a carne não branca e outras instâncias materiais, que melhor se expressou no imperialismo.

É esse “espírito” e sua iniciativa que Diana corporifica com seu heroísmo, encenado por meio de um rito de passagem que combina duas tipologias distintas — a jornada em meio ao exótico dos filmes sobre a guerra do Vietnã e a transformação interna das ficções sobre mulheres. Esta é uma posição narrativa que pode não nos parecer racializada como clichê de aventuras, pois, como lembra Dyer (1997), a branquitude foi tornada transparente por sua invisibilidade e ubiquidade em uma cultura branca, o que sustenta a crença de que pessoas brancas são apenas pessoas. É exatamente por essa razão que se torna necessário apontar a racialidade da jornada de empoderamento e transformação de Diana, organizada segundo um dos princípios que sustentam a representação da branquitude.

Consequentemente, as qualidades que caracterizam os heróis e heroínas de ação devem ser lidas como qualidades do “espírito” branco, cuja iniciativa, segundo Dyer (1997), está associada às noções de força de vontade, visão ampla e liderança, qualidades expressas por Diana e por sua decisão de deixar Temiscira para livrar a humanidade de Ares e da guerra. Esse mesmo “espírito” é exibido por Steve quando explica a Diana, ainda em Temiscira, por que precisa retornar à guerra: um senso de dever resumido em algo que seu pai lhe disse, de que quando alguém vê algo errado no mundo, pode escolher entre não fazer nada e fazer alguma coisa, e ele já havia tentado não fazer nada. Essas qualidades, para o autor, sustentam representações das pessoas brancas como mestres do espaço e do tempo e líderes do progresso da humanidade e, ao mesmo tempo, encenam a posição da branquitude como distante e separada do mundo, permitindo que a branquitude seja representada (e apreendida) como uma posição de abstração, distanciamento, separação, objetividade — um sujeito sem propriedades, universal, neutro. Assim, a simulação de uma posição de sujeito-do-olhar transcendente na qual reside, nas palavras de Xavier (2004), a força de encantamento do cinema hollywoodiano dominante, é encarada por Dyer (1997) como o que permite caracterizar o ponto de vista de um texto como branco. Portanto, pode-se ler *Mulher-Maravilha* como um filme branco também na medida em que ele reproduz essa posição de um sujeito-do-olhar transcendente, que vê mais e melhor e não encoraja perguntas sobre o próprio olhar mediador, embora o generifique de modo distinto.

Adicionalmente, vale apontar que, como lembra Dyer (1997), existem gradações de branquitude e, embora estrangeira (em relação ao mundo europeu e estadunidense), Diana permanece branca inclusive pelo elemento extratextual da escolha da atriz. Segundo o autor, os judeus representam o caso limítrofe da branquitude, uma posição de instabilidade em que aqueles mais aptos a serem comumente considerados brancos dentro da gradação da branquitude são os asquenazes, judeus provenientes da Europa central e oriental, justamente as

origens de Gal Gadot, nascida em Israel de uma família proveniente da Polônia, Áustria, Alemanha e Tchecoslováquia<sup>55</sup>. Nesse sentido, *Mulher-Maravilha* coloca um corpo de mulher na posição narrativa da iniciativa branca, em torno da qual os olhares do filme são organizados, e atualiza a fórmula narrativa e a iconografia que os filmes de super-heróis vem encenando repetidamente enquanto “[...] fantasias de homens brancos moralmente justos e heroicos, portadores de poderes e determinação incríveis, que superam dificuldades traumáticas para salvar inúmeras vidas inocentes do ataque de vilões determinados a destruir os Estados Unidos” (BROWN, 2017, posição 136, tradução minha).

A trajetória de Diana apresenta também outro elemento que contribui para centrar sua branquitude: uma relação ambivalente com autoridades e a lei, a que heróis e heroínas estão ligados em alguma medida, mas que precisam transgredir para assegurar algum nível de justiça. Para Brown (2017), esta é uma estratégia narrativa que contribui para posicionar a masculinidade branca dos super-heróis como marginal, de modo a disfarçar seu status cultural dominante e permitir que alcancem status de minoria, tirando o foco de grupos marginalizados de fato. No caso de Diana, essa articulação é complexa, mas acaba tendo o mesmo efeito: ela é posicionada como estrangeira (e uma estrangeira de uma nação “feminina”), mas também fortemente racializada como branca, como já discutido. Mas sua feminilidade branca é posicionada como marginal na medida em que Diana, sempre com o objetivo de obter justiça, transgride a autoridade de guerra britânica, a quem está ligada por meio de Steve, e age de forma independente até mesmo em relação ao pequeno grupo formado por ele para dar cabo de sua missão, à revelia de ordens superiores. Essa construção se expressa em uma sequência que também serve para ressaltar a ingenuidade e o idealismo de Diana, e opor seus valores aos valores “masculinos” do mundo dos homens, além de comentar normas de gênero. Diana acompanha Steve a uma reunião do conselho de guerra britânico e ele pede que ela aguarde do lado de fora, mas a heroína, sem saber que mulheres não são permitidas na sala, entra<sup>56</sup>. Em outra sala cheia de membros do conselho de guerra, ela expressa sua indignação diante de generais que aceitam com naturalidade a ideia de que soldados irão morrer se os alemães usarem

---

<sup>55</sup> GAL Gadot. *Empire*, [S.l.], 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3wtjJvc>. Acesso em: 7 jul. 2021.

<sup>56</sup> MEETING Room Scene: Wonder Woman. [S.l., s.n.], 2020. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Igriffin. Disponível em: <https://youtu.be/9qgRprDHknI>. Acesso em: 9 jul. 2021.



o gás que estão desenvolvendo, pois, para eles, as negociações de um armistício não podem ser ameaçadas por qualquer ação naquele momento<sup>57</sup>.

A branquitude de Diana continua a ser afirmada (ao mesmo tempo que sua ingenuidade e idealismo continuam a ser postos à prova) quando Steve reúne a equipe formada, nas palavras de Diana, por um mentiroso, um assassino e um contrabandista (Sameer, um golpista paquistanês; Charlie, um atirador escocês com traumas e problemas com álcool<sup>58</sup>; e Chefe, um contrabandista indígena estadunidense). A esse comentário, Steve responde que ele próprio também poderia ser considerado mentiroso, assassino e contrabandista, pois se disfarçou e fingiu ser alguém que não era, atirou em pessoas na praia de Temiscira e contrabandeou um caderno roubado com segredos sobre o desenvolvimento de uma arma alemã. Depois de já ter apresentado alguns aspectos da vida no mundo dos homens durante a viagem de barco e de ter guiado Diana em Londres, ajudando-a a conhecer um pouco mais desse mundo, ele reafirma mais uma vez esse papel de guia que auxilia Diana na passagem da ignorância sobre si e sobre o mundo para um estado de conhecimento e força, buscando demonstrar a ela que a humanidade é complexa e que as pessoas não são nunca totalmente boas nem totalmente más.

É nesse sentido que o filme, enquanto discurso branco, parece reduzir os três personagens racializados que integram a equipe formada por Steve — personagens novos, que não existiam nos quadrinhos, criados para o filme — a uma “[...] função do sujeito branco, não permitindo a ela/ele espaço ou autonomia, não autorizando nem o reconhecimento de similaridades nem a aceitação da diferença, exceto como um meio para se conhecer o eu branco” (DYER, 1997, p. 13, tradução minha). Deve-se reconhecer que os três personagens são um pequeno respiro de diversidade depois que Diana deixa Temiscira e entra em um mundo quase completamente branco (há apenas poucos figurantes caracterizados como sikhs em Londres, e nenhum soldado não branco nas trincheiras). No entanto, eles são posicionados em oposição ao homem e à mulher branca moralmente justos e heroicos tanto por sua apresentação racializada quanto por sua ambiguidade moral, e parecem servir sobretudo para marcar a branquitude de Diana, para que Steve ensine a ela a lição de que a humanidade é complexa e para a completar sua jornada de empoderamento.

É verdade que o filme apresenta, ainda que superficialmente, as motivações dos três personagens: Sameer usa suas habilidades de atuação para dar golpes porque queria ser ator,

---

<sup>57</sup> DIANA decodes the message from the Diary: Wonder Woman. [S.l., s.n.], 2020. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Igriffin. Disponível em: <https://youtu.be/tddPINKwxnI>. Acesso em: 9 jul. 2021.

<sup>58</sup> Dyer (1997) lembra que a branquitude de determinados grupos, como os irlandeses, é menos segura do que a dos anglo-saxões, teutônicos e nórdicos, status que talvez possa ser estendido aos escoceses.

Figura 19: Sameer, Steve, Diana, Chefe e Charlie



Fonte: Mulher-Maravilha (2017).

mas tem a cor de pele errada; Charlie é violento e bebe por conta de traumas de guerra; Chefe contrabandeia produtos para os dois lados da guerra depois de seu povo ter sido dizimado nos Estados Unidos pelo povo de Steve. Há também algum reconhecimento entre Diana e o Chefe, em uma cena em que ele a cumprimenta em sua própria língua, e ela compreende. No entanto, não são as habilidades únicas e individuais desses personagens que têm alguma função narrativa relevante, mas sim traços associados de forma estereotipada a sua racialidade: Sameer encena o papel de estrangeiro subalterno ao se fingir de motorista de Steve (e um motorista incompetente) para que ele entre em uma festa dos alemães; Charlie não consegue atirar, mas anima a comemoração de uma vitória com canções típicas escocesas; Chefe usa sinais de fumaça para mostrar a Diana e Steve onde está o general alemão Ludendorff, um dos vilões da história. Assim, Diana e Steve permanecem como indivíduos diversos, complexos e dinâmicos, cujas conquistas e erros se devem unicamente a sua individualidade, enquanto Sameer, Charlie e Chefe são reduzidos a seu grupo e agem durante o filme como parte dele — demonstrando o modo como a branquitude, enquanto produto da iniciativa e do imperialismo, se baseia “[...] na

diferença, interação e dominação racial [...]” (DYER, 1997, p. 13, tradução minha), mesmo em textos que não têm a diferença racial como tema explícito.

Da mesma forma, a caracterização dos vilões é mais um elemento que nega aos personagens não brancos a variedade da experiência humana e demonstra que a branquitude coloniza os estereótipos de todas as categorias sociais, exceto a raça, construindo outros monstruosos dentro da própria branquitude, brancos maus que falham em performar a branquitude corretamente. Afinal, “Como a maior parte do cinema é um cinema branco, a maioria das ‘boas’ mulheres e ‘bons’ homens são construções da branquitude, da mesma forma que as mulheres ‘más’ e homens ‘maus’” (FOSTER, 2003, p. 93, tradução minha). É assim que funciona a construção dos dois vilões secundários do filme, o general alemão Ludendorff e a cientista dra. Isabel Maru (Elena Anaya), que está desenvolvendo um gás mortífero a pedido dele. Embora brancos, eles não performam a branquitude corretamente por sua monstruosidade (no comportamento e nos corpos), que está além de qualquer possibilidade de pacificação, para a qual não é apresentada qualquer motivação, e que se volta até contra seu próprio grupo. Maru não se conforma a uma feminilidade branca desejável por ter o rosto desfigurado e parcialmente coberto por uma máscara, e o corpo de Ludendorff se torna monstruoso e fora de controle quando ele faz uso de um gás desenvolvido por Maru, que lhe dá mais força e resistência. Ambos se comportam de forma sádica com as cobaias em que Maru testa seu gás e a impossibilidade de qualquer redenção é afirmada quando Ludendorff usa o gás da cientista para matar outros generais alemães que optaram por negociar um armistício e se opuseram a seu plano de usar a arma para ganhar a guerra.

Há ainda uma associação com elementos racializados, como o nome latino e sobrenome “exótico” de Maru e o espaço oriental de uma fábrica de armas situada na Turquia, onde os

Figura 20: Os vilões, general Erich Ludendorff e dra. Isabel Maru



Fonte: Mulher-Maravilha (2017).

vemos pela primeira vez. Assim, o que se observa é uma versão da estratégia descrita por Brown (2017) de posicionar os super-heróis brancos em contraste com representações mais estereotipadas de vilões brancos — em geral homens mais velhos e ricos —, como forma de disfarçar a branquitude e a masculinidade hegemônicas dos heróis e de apresentá-los como campeões dos oprimidos em vez de agentes de hegemonia. É exatamente esta a operação realizada em *Mulher-Maravilha* por meio da caracterização de Ludendorff e Maru. Ironicamente, o verdadeiro vilão do filme, Ares, passa a maior parte do tempo escondido sob uma máscara de masculinidade branca “boa”, como o pacifista e membro do conselho de guerra britânico Sir Patrick Morgan, e é essa encarnação de uma “civilidade” branca associada à identidade britânica que torna a revelação de sua verdadeira identidade surpreendente.

Assim, é em meio a esses elementos racializados e que reafirmam sua branquitude que Diana prossegue em sua jornada de empoderamento marcada como branca e mulher, duplamente caracterizada pelo motivo narrativo da iniciativa branca e por uma tipologia de rito de passagem como processo interno, uma passagem da ignorância ao conhecimento. Esses dois aspectos são expressos pela transformação que corporifica seu processo de empoderamento, inscrita no corpo pela revelação do traje clássico da heroína e pela demonstração de sua força física, na sequência na Terra de Ninguém, já descrita anteriormente, que configura o centro narrativo e emocional do filme. Esse ponto da trajetória é a expressão máxima de seus valores originais de idealismo e ingenuidade (um estado ainda de ignorância sobre si e sobre o mundo), ainda não alterados pelo confronto com os sofrimentos causados pela guerra, que ela testemunha no caminho até o *front*. Ao contrário, esses valores, associados a seu “espírito” branco, a levam a tomar a iniciativa de cruzar a Terra de Ninguém com o objetivo de libertar uma vila belga e proteger inocentes, contrariando o plano de Steve.

Se ela ainda permanece em um estado de ignorância sobre o mundo — a vitória não é suficiente nem duradoura, pois Ludendorff aniquila a vila pouco depois, usando o gás de Maru —, é nesse momento que ela começa a se encaminhar para um estado de autoconhecimento ao se apropriar de fato de seus poderes pela primeira vez, explorando-os de uma forma que ainda não havia feito. Assim, é uma sequência que resume os principais motivos do filme: a iniciativa (branca) da heroína; seu processo de empoderamento e a expressão de seus superpoderes; o heroísmo apoiado em valores normativamente associados ao “feminino”, como amor, empatia, compaixão; e a sobreposição entre espetáculo e ação em um mesmo corpo, o corpo feminino da heroína, que é enquadrado de modo a enfatizar sua beleza ao mesmo tempo que ele realiza ações espetaculares que alteram o estado da narrativa.

No entanto, a passagem de Diana da ignorância ao conhecimento, do idealismo para uma visão mais realista, só se completa no ato final do filme, em um aeroporto onde os alemães estão carregando aviões com o gás de Maru. Ali, Diana tem suas crenças profundamente abaladas por se dar conta de que matar Ludendorff, que ela acreditava ser Ares disfarçado, não havia posto fim à guerra. Steve tenta contrapor o pensamento maniqueísta da heroína explicando que os próprios seres humanos podem ser os responsáveis pela guerra e pelos sofrimentos que ela presenciou, dado que as pessoas não são apenas boas, são complexas. Ele argumenta que o fato de que talvez todos sejam um pouco culpados não deveria impedi-los de tentar fazer o bem, pois não se trata de a humanidade merecer ou não, mas daquilo em que Diana acredita. Esse discurso expressa de maneira didática o tema da jornada de empoderamento de Diana, sua passagem da ignorância ao conhecimento, e afirma valores bastante alinhados com a iniciativa do “espírito” branco — e sua capacidade de organizar os corpos brancos, os outros corpos e o mundo. Ao mesmo tempo, também se alinha com os feminismos midiáticos e sua ênfase no poder de escolha e na autorresponsabilidade dos indivíduos, a quem cabe agir individualmente para promover o “bem”, independentemente das condições circundantes que sustentam o “mal” (no caso da Primeira Guerra, o próprio imperialismo, as disputas geopolíticas por poder e territórios a serem economicamente explorados), e sem de fato intervir para alterá-las.

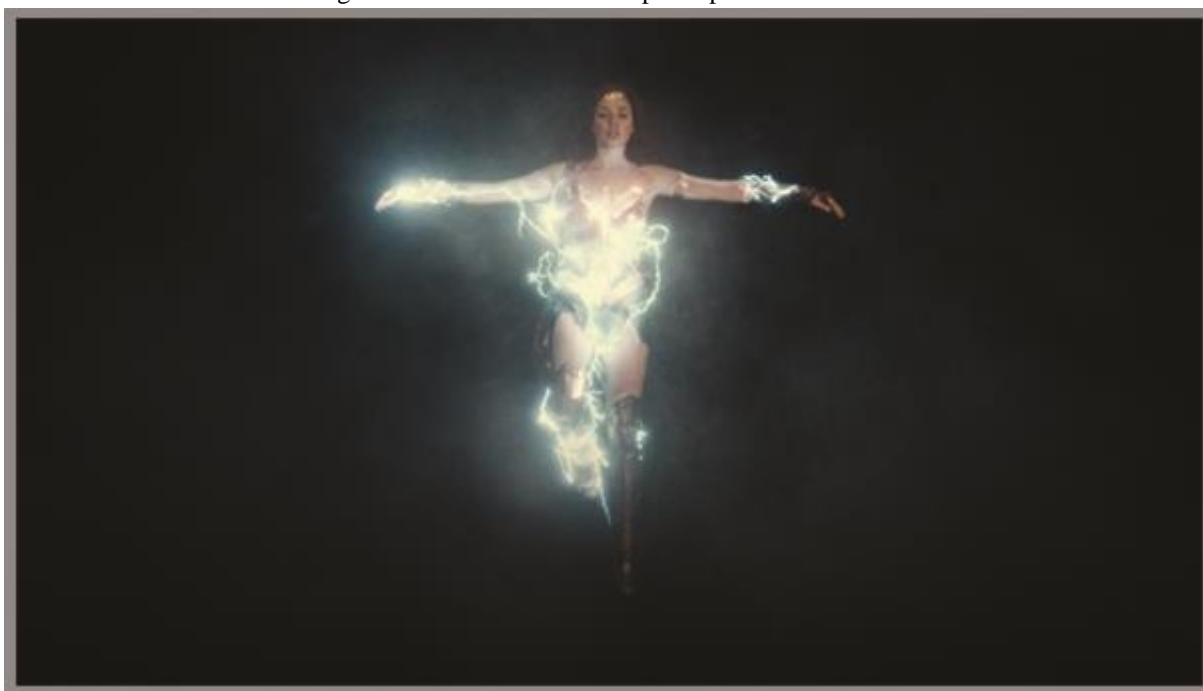
Diana ainda não se convence com o discurso de Steve e sua provação final, ao contrário do que em geral acontece com os super-heróis homens, não é superar o sofrimento e a dor de lutas cada vez mais duras para emergir vitoriosa das cinzas (ela, aliás, não passa por grandes sofrimentos ao longo do filme). Sua provação é interna e está relacionada também à descoberta de sua verdadeira condição e origem, uma semideusa filha de Zeus com Hipólita e deixada como arma para as amazonas enfrentarem Ares, informação que é comunicada pelo próprio vilão, que finalmente se revela e tenta explorar o conflito interno de Diana para tê-la como aliada na destruição da humanidade. Diana, no entanto, só dá o passo final em direção ao estado de conhecimento e força (que passa pela compreensão da complexidade da humanidade) quando vê Steve se sacrificar pilotando um avião cheio de bombas de gás alemãs para que elas explodam longe do solo, de forma a evitar a morte de milhares de pessoas.

Quando vê a explosão, Diana primeiro é tomada por um acesso de fúria, incitado por Ares, que usa Maru como exemplo da degeneração da humanidade, mas depois se lembra das palavras de Steve em sua despedida (que ela, assim como os espectadores, não conseguiu ouvir

por estar com os ouvidos zunindo após uma grande explosão)<sup>59</sup>. Steve argumenta que tem que se sacrificar, que ela não pode ir em seu lugar, pois ele pode salvar o dia, mas ela pode salvar o mundo. Ele se despede afirmando que gostaria que tivessem mais tempo, e diz que a ama pela primeira vez. A lembrança de Steve e do sacrifício que ele fez leva Diana a poupar Maru e a rebater Ares: “Você se engana com relação a eles. Eles são tudo que você diz, mas muito mais” (MULHER-MARAVILHA, 2017, 124 min). Quando Ares a confronta uma última vez, ela afirma seus valores: “Não se trata de merecer. Trata-se daquilo em que você acredita. E eu acredito no amor” (MULHER-MARAVILHA, 2017, 125 min). Ela se ergue no ar em uma imagem muito simbólica, com os braços em cruz e envolta por raios de luz brancos, e assim destrói Ares, de fato livrando a humanidade de sua influência. Assim, o conhecimento adquirido pelo sacrifício de Steve — e, portanto, profundamente entrelaçado com a linha narrativa do romance que afirma a heterossexualidade da heroína — permite a Diana completar sua jornada de empoderamento, sua passagem da ignorância ao conhecimento e à força e, portanto, tornar-se verdadeiramente superpoderosa, finalmente em posse de todo seu poder divino, apoiado em sua condição de portadora de valores “femininos” e “brancos”.

Além de reafirmar as qualidades do heroísmo de Diana, esse final também ressalta a excepcionalidade da heroína e uma noção individualista de empoderamento relacionado à

Figura 21: Diana usa todo seu poder para derrotar Ares



Fonte: Mulher-Maravilha (2017).

<sup>59</sup> WONDER Woman (2017) - I Believe in Love Scene (10/10) | Movieclips. [S.l., s.n.], 2018. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Movieclips. Disponível em: <https://youtu.be/0v74ANWBqv0>. Acesso em: 9 jul. 2021.

noção de escolhas individuais, pois é a escolha de Diana por salvar a humanidade e seu poder extraordinário que de fato encerram a guerra, sem, no entanto, que se tenha questionado as estruturas que estavam em operação até então nos dois lados do conflito. As palavras finais da heroína no filme (já no presente, após um epílogo que mostra os personagens sobreviventes comemorando o dia da vitória em Londres), que poderiam ser lidas como culminância de uma jornada de empoderamento e amadurecimento, tomam outro sentido sob essa perspectiva:

Eu queria salvar o mundo, acabar com a guerra e levar paz aos homens. Mas depois eu vislumbrei a escuridão que vive dentro da luz deles e aprendi que dentro de todos eles sempre haverá os dois. Uma escolha que cada um deve fazer por si mesmo. Algo que nenhum herói jamais poderá mudar. E agora eu sei que só o amor pode realmente salvar o mundo. Então eu fico, luto e me dou pelo que sei que o mundo pode vir a ser. Esta é minha missão agora. Para sempre. (MULHER-MARAVILHA, 2017, 129 min).

Ao circunscrever o rito de passagem de Diana a uma noção de escolha e responsabilidade individual (tanto dos seres humanos quanto da heroína), essa fala esconde uma noção meritocrática de poder, bastante alinhada aos feminismos midiáticos. Isso contribui para uma compreensão de que o poder é reservado somente a indivíduos que já portam características que os posicionam bem nas hierarquias de gênero, raça, sexualidade etc., e que fazem a escolha de se esforçar para chegar lá, obscurecendo as estruturas que operam para perpetuar desigualdades e limitam o campo de escolhas disponíveis para diferentes grupos.

Portanto, *Mulher-Maravilha*, na maior parte do tempo, oferece uma posição de sujeito-do-olhar bastante distinta da posição dominante no cinema de ação e de super-heróis, e no cinema hollywoodiano de modo geral, uma posição que pode ser lida como feminista não apenas por estar ancorada num corpo feminino, mas por permitir às espectadoras e espectadores que se identifiquem e vivenciem a experiência de um sujeito feminino poderoso que age, e por se configurar não como um olhar dominador, mas como um olhar curioso e empático. Ao mesmo tempo, o filme também reafirma e reforça discursos binários de gênero e de universalidade da branquitude e da heterossexualidade, associados a noções individualistas de poder e responsabilidade, contribuindo para tornar essas posições hegemônicas transparentes. Trata-se de uma posição em parte contra-hegemônica, pois está deslocada do corpo masculino, que camufla discursos já ubiquamente universalizados como posições neutras.

Talvez esteja nessa contradição a força de atração do filme, por atualizar uma posição de sujeito representada como sem propriedades, transcendente, que Dyer já caracterizava como de “[...] sucesso ao mesmo tempo tão notável quanto catastrófico [...]”, que se configura como

uma posição que “[...] muitas pessoas, nem brancas, nem homens, nem de classe média, aspiram ocupar” (DYER, 1997, p. 39, tradução minha). Essa posição é atualizada e tornada ainda mais poderosa — e ambígua — ao se abrir para um grupo antes excluído, o das mulheres (que, no entanto, não deixam de ser representadas em oposição binária aos homens), o que a faz ainda mais capaz de atrair pessoas não brancas e que não se conformam à heteronormatividade. Além disso, é uma posição de sujeito que naturaliza discursos neoliberais associados aos feminismos midiáticos, de individualismo, escolha, meritocracia e autorresponsabilidade, pois a jornada de Diana é uma jornada de alguém excepcional, já bem posicionada para se empoderar. Consequentemente, a heroína corporifica a escolha de realizar seu potencial e a iniciativa de proteger a humanidade sem, no entanto, trabalhar para alterar o “lado mau”, ou seja, alterar as estruturas que sustentam a desigualdade.

Assim, o corpo de Diana exerce uma função análoga aos corpos de mulheres brancas representados como espetáculo no início da conformação do estilo clássico hollywoodiano, que tiveram o papel de negociar o lugar das mulheres em uma cultura de consumo emergente, afirmar uma ideologia de homogeneidade da sociedade estadunidense e facilitar a exportação para o mundo de uma ideia de glamour do capitalismo, como aponta Mulvey (2010; 2015). Nesse sentido, pode-se encarar o corpo da super-heroína — codificada como não estadunidense, mas ainda assim branca, ocupando uma nova posição, que combina espetáculo e ação — como um modo de atualizar o papel de preservação do status quo (estadunidense, sim, mas do neoliberalismo ocidental de modo mais amplo, em uma cultura mundializada) diante de novos discursos de gênero, diluindo implicações imperialistas e acrescentando um verniz de diversidade.

No entanto, não se pode desconsiderar, como aponta Tasker (2002), que identidades de gênero são formadas e transformadas pelo consumo de imagens — ou de representações de gênero construídas por tecnologias de gênero, para usar os termos de De Lauretis (1994) —, e imagens que colocam em cheque representações generificadas de poder se configuram como imagens concorrentes no interior das quais definições de identidade podem ser negociadas, ainda que de forma limitada. É nesse sentido que, na visão da autora, o cinema popular configura um espaço que afirma identidades hegemônicas ao mesmo tempo que “[...] mobiliza identificações e desejos que minam a estabilidade dessas categorias” (TASKER, 2002, p. 166, tradução minha). É a complexidade desse processo que se pretende desvelar, em alguma medida, pelo exame da circulação crítica de *Mulher-Maravilha*, objeto do próximo capítulo.



#### 4. AS PROMESSAS DE UMA NOVA SUBJETIVIDADE FEMINISTA: A RECEPÇÃO DE MULHER-MARAVILHA EM SITES NERDS FEMINISTAS

*No cinema, faço uma viagem que confirma minha condição de sujeito tal como a desejo.*

— Ismail Xavier, *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Como visto no capítulo anterior, *Mulher-Maravilha* subverte a construção hegemônica do prazer visual no cinema hollywoodiano, oferecendo uma posição de sujeito-do-olhar que pode ser lida como feminista, pois é curiosa e empática em vez de dominadora, mas tem sua potencialidade circunscrita por dispositivos estéticos e narrativos que reafirmam discursos de universalidade da heterossexualidade (e de naturalização do binarismo de gênero em que esta se apoia) e da branquitude. Assim, o filme se configura como um espaço de negociações complexas entre a afirmação de uma feminilidade hegemônica e a mobilização de identificações que minam sua estabilidade, para usar as palavras de Yvonne Tasker (2002). Ou seja, o filme oferece representações ambivalentes, que se abrem para diferentes leituras e interpelam as espectadoras e espectadores de diferentes modos.

Com isso, este capítulo tem por objetivo desvelar em alguma medida as negociações que se dão ao nível da audiência, pela análise da recepção e da circulação de *Mulher-Maravilha* a partir de textos críticos publicados por sites nerds<sup>1</sup> feministas, incluindo também uma breve apresentação do contexto geral mais amplo de recepção e circulação da personagem Mulher-Maravilha e do filme no Brasil. Buscou-se, sobretudo, compreender como esses textos — inseridos na esfera dos feminismos midiáticos — negociaram os discursos contemporâneos de gênero e os do filme e investiram na subjetividade feminista articulada pela posição de sujeito-do-olhar construída como preferencial pelo filme, privilegiando, legitimando e contribuindo para colocar em circulação determinadas identificações, interpretações e sentidos.

Christine Gledhill (1999) encara a recepção como o momento potencialmente mais radical de negociação no processo comunicativo, um momento marcado por fluidez, descontinuidades, digressões. A autora aponta como a situação de recepção “[...] afeta os sentidos e prazeres de uma obra ao introduzir uma série de determinações na troca cultural, [...] que surgem das diferentes constituições sociais e culturais de leitores ou espectadores — em

---

<sup>1</sup> Tomo o termo no sentido de um grupo composto “[...] por pessoas que se interessam por atividades intelectuais, têm facilidade com as novas tecnologias e, principalmente, são apaixonados por cultura pop” (TRAVANCAS, 2018, p. 1).

termos de classe, gênero, raça, idade, história pessoal etc.” (GLEDHILL, 1999, p. 171-2, tradução minha). Foi sob essa perspectiva que se buscou considerar a articulação entre a posição de sujeito-do-olhar oferecida como preferencial pelo filme — o que Stuart Hall chamaria de uma “[...] tentativa de hegemonizar a leitura da audiência” (HALL, 2003b, p. 366), de imprimir significados preferenciais no texto, que nunca é inteiramente bem-sucedida — e os investimentos feitos pela audiência. A noção de investimento é tomada, a partir de Teresa de Lauretis (1994), como um modo de compreender as promessas de poder relativo que levam mulheres diferentes a investirem em diferentes posições discursivas relativas ao gênero e às práticas e identidades sexuais, de acordo com o modo como são atravessadas por outras dimensões da diferença social, como já discutido no primeiro capítulo.

Embora Gledhill (1999) se aproxime da abordagem dos estudos culturais britânicos, não há, na formulação de sua proposta, uma aderência aos estudos etnográficos de audiência, que caracterizam grande parte das investigações realizadas sob essa perspectiva teórico-metodológica. O que a autora propõe é uma metodologia de análise textual e contextual que inclua os *insights* produzidos por esse tipo de pesquisa e por outros materiais extratextuais como algo que a crítica deve examinar para não se perder em interpretações fixas e unívocas, levando em conta a articulação entre o sujeito social e o sujeito textual, as práticas sociais extratextuais e as práticas estéticas e ficcionais. Essa é uma abordagem que Fernando Mascarello classifica como “[...] estudos da ‘intertextualidade contextual’ [...]” (MASCARELLO, 2004, p. 103), modalidade dos “[...] estudos contextualistas da espetatorialidade cinematográfica [...]” (MASCARELLO, 2004, p. 93) que examina o espaço interdiscursivo construído em torno de um filme e que influencia sua recepção, a partir de materiais característicos do campo do cinema, como textos críticos e promocionais.

Também é uma abordagem que se aproxima da perspectiva da crítica da mídia, que toma a prática da crítica sobre produtos midiáticos como parte desse espaço interdiscursivo, inscrita “[...] no intervalo entre a criação, a circulação e a apropriação desses discursos [da cultura midiática], ecoando a voz dos receptores e colocando uma questão sobre a atuação do crítico como mediador” (PAGANOTTI; SOARES, 2019, p. 134). O que se propõe aqui, então, é adotar, com Gislene Silva e Rosana Soares (2019), uma posição que considera a crítica a produtos midiáticos feita na própria mídia (jornais, revistas, blogs, sites) como parte integral desse circuito crítico do qual participam criadores, público e a crítica, seja ela profissional ou

dispersa socialmente, especializada ou informal<sup>2</sup>. Trata-se de práticas que inserem o “[...] objeto midiático em uma rede de relações geradora de novos sentidos [...]”, que possuem “[...] implicações históricas, políticas, sociais, culturais e econômicas” (SOARES; SILVA, 2016, p. 26).

Embora não utilize esse termo, Gledhill situa no interior de um circuito crítico a atividade crítica (entendida pela autora como crítica acadêmica, mas estendida aqui para a crítica especializada em geral), enquanto profissionalização da produção de sentidos. Para ela, o ato crítico não termina com a leitura e a avaliação de um texto, “Ele gera novos ciclos de produção e negociação de significados [...]” (GLEDHILL, 1999, p. 175, tradução minha), como matérias, respostas (profissionais ou não), mudanças na indústria, debates. Portanto, a “[...] própria atividade crítica participa da negociação social de significados, definição e identidade” (GLEDHILL, 1999, p. 175, tradução minha). O exame de textos críticos sobre *Mulher-Maravilha* permite, dessa forma, observar a dinâmica circular do processo de troca cultural, revelada pelo modo como a circulação crítica, como instância mediadora, responde às suposições feitas sobre essa atividade no nível institucional e às tentativas dos agentes envolvidos na produção do filme de circunscreverem os sentidos postos em circulação.

É nesse sentido que se fez necessário apresentar brevemente o contexto geral — histórico e recente — de recepção e circulação da personagem Mulher-Maravilha e do filme no Brasil, pois esta também é uma instância do circuito crítico e deve ser tomada como geradora de sentidos com os quais os textos críticos publicados em sites nerds feministas estão em diálogo e aos quais muitas vezes parecem oferecer respostas. Esta breve contextualização aborda tanto o histórico de publicação e exibição de produtos protagonizados pela heroína nas décadas que se seguiram a sua criação, buscando compreender seu impacto no imaginário da audiência nacional, quanto os principais sentidos postos em circulação pela mídia tradicional brasileira em relação ao filme *Mulher-Maravilha* à época de seu lançamento. É importante ressaltar que essa contextualização não oferece uma análise aprofundada da circulação da personagem e do filme na mídia tradicional, apenas apresenta uma mirada geral da rede de relações geradora de sentidos em que *Mulher-Maravilha* está inserido.

---

<sup>2</sup> Tal abordagem surgiu do diálogo com as pesquisas realizadas pelos integrantes do MidiAto - Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas, sediado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), do qual faço parte. Algumas das contribuições do grupo podem ser encontradas em Rosana de Lima Soares e Mayra Rodrigues Gomes (Org.), **Por uma crítica do visível**. São Paulo: ECA-USP, 2015; Soares e Gomes (Org.), **Narrativas midiáticas: crítica das representações e mediações**. ECA-USP, 2020.

A opção por examinar a recepção e circulação de *Mulher-Maravilha* em um contexto brasileiro se fez a partir da compreensão de que, como aponta Yvonne Tasker (2002), identidades de gênero são formadas e transformadas pelo consumo de imagens — ou pelo embate com representações de gênero produzidas por diferentes tecnologias de gênero, para usar os termos de De Lauretis (1994). Essas imagens são produzidas e circulam em uma cultura que Renato Ortiz (2007) classifica como “internacional-popular”. Segundo o autor, essa cultura internacional-popular surge a partir do desenraizamento tanto da produção quanto do consumo, característico do movimento mais geral de expansão de uma cultura de consumo marcada pelo domínio de corporações transnacionais, com suas mercadorias mundializadas e marcas identificáveis em todo o mundo, das quais *Mulher-Maravilha* é um exemplo. Para Ortiz (2007), tal cultura internacional-popular rompe com limites e fronteiras nacionais e traduz o imaginário das sociedades globalizadas sem que haja, no entanto, uma contraposição entre o global e o nacional/local, pois os objetos desenraizados da cultura mundializada precisam fazer parte do cotidiano para se realizarem enquanto elementos culturais.

Nesse sentido, também é interessante retomar a concepção de justiça social proposta por Nancy Fraser (2009) — sustentada sobre os pilares de redistribuição, reconhecimento e representação, e tendo a paridade de participação como critério normativo. A partir dessa concepção, pode-se pensar Hollywood como uma indústria simbólica nacional que assume escala global, um dos muitos processos culturais que geram distinções de estatuto e “[...] não podem confinar-se ao enquadramento nacional, na medida em que envolvem fluxos globais de signos e imagens, por um lado, e práticas locais de hibridação e apropriação, por outro” (FRASER, 2002, p. 18). Desse modo, pode-se argumentar que os participantes que têm direito a reivindicar a aplicação da norma de paridade de participação na arena da indústria hollywoodiana não se limitam aos cidadãos estadunidenses e nem mesmo às populações do norte global ou do mundo ocidental, pois pessoas de todo o mundo consomem as imagens produzidas por essa indústria e negociam suas subjetividades a partir delas. Portanto, analisar a recepção e a circulação de *Mulher-Maravilha* no Brasil é olhar para como as imagens desenraizadas da cultura internacional-popular se inserem no cotidiano local e são atualizadas nesse processo, passando a integrar o repertório de representações a partir das quais a autorrepresentação do gênero é negociada.

#### 4.1. UM ENTRELUGAR: PERFIL DE SITES NERDS FEMINISTAS BRASILEIROS

A decisão de restringir o *corpus* para análise a críticas publicadas por sites especializados em abordar o universo nerd a partir de um ponto de vista feminista está em conformidade com os objetivos da pesquisa de examinar uma subjetividade feminista constituída pelas políticas de representação dos feminismos midiáticos. Como lembra Gledhill, uma crítica feminista entra “[...] nas polêmicas da negociação, explorando contradições textuais para pôr em circulação leituras que arrastam o texto para uma órbita feminina e/ou feminista” (GLEDHILL, 1999, p. 175, tradução minha)<sup>3</sup>. Assim, textos críticos que examinam *Mulher-Maravilha* a partir de uma ótica feminista permitem observar mais claramente a articulação entre a subjetividade feminista constituída pelas políticas de representação dos feminismos midiáticos, as posições preferenciais oferecidas pelo filme, e os investimentos e identificações privilegiados por esses textos, que, assim, são geradores de novos ciclos de produção e negociação de sentidos no interior da rede de relações em que o filme, enquanto produto midiático, está inserido.

Outro aspecto relevante para a análise dos textos críticos publicados nesses sites diz respeito ao fato de estes terem surgido no contexto de ascensão dos feminismos midiáticos e estarem profundamente ligados a esses discursos. São sites que foram criados a partir de 2010 (TRAVANCAS, 2018), por iniciativa de mulheres fãs e consumidoras de cultura pop, que não se sentiam contempladas em um universo ainda majoritariamente masculino. Assim, esses sites constituem uma esfera muito próxima à experiência dessas mulheres, pois as fundadoras e colaboradoras são, em grande medida, críticas amadoras, elas próprias “apaixonadas” por cultura pop, posição que prevalece mesmo entre as que possuem formação ou experiência profissional que as aproximam do campo da crítica especializada. Paula Rozenberg Travancas compreende os blogs nerds feministas como “[...] um locus de ativismos de fãs [...]” (TRAVANCAS, 2018, p. 10), que, a partir de seus interesses compartilhados e utilizando-se das práticas e redes de relações já existentes entre fãs, engajam-se cívica e politicamente para criar espaços protegidos do machismo que marca os espaços nerds, onde discutem os produtos que consomem e amam e questionam representações de mulheres e minorias na cultura pop sob uma perspectiva feminista.

---

<sup>3</sup> É importante notar que Gledhill (1999) faz tal apontamento como alerta para a pesquisadora feminista, que, ao privilegiar determinadas leituras em sua análise, também passa a integrar um circuito crítico que interfere na circulação do produto midiático em questão. Portanto, aquilo que guia a seleção do material para análise no nível da recepção também se reflete no resultado da análise produzida aqui.

A meio caminho entre a crítica especializada e as discussões críticas socialmente dispersas produzidas por fãs/consumidoras de cultura pop, a produção desses sites atesta as transformações na função da crítica ocorridas “[...] com o advento das tecnologias e de novas sociabilidades a partir delas [...]”, que fizeram com que a crítica deixasse “[...] de ser uma voz única na composição de sentidos sobre essas narrativas, expandindo seus limites” (PAGANOTTI; SOARES, 2019, p. 133). Ao mesmo tempo, esses sites mantêm alguns dos elementos referentes ao papel tradicional da crítica “[...] como instância ao mesmo tempo legitimadora das obras e dos modos como devem ser recebidas” (PAGANOTTI; SOARES, 2019, p. 133), oferecendo um tipo específico de solução para as contradições surgidas com as transformações mencionadas. Eles se posicionam como uma espécie de entrelugar entre a crítica especializada e a crítica socialmente dispersa, participando da renovação do “[...] espaço da crítica como aquele que deve estabelecer uma relação ampliada entre elas [as obras] e seus receptores” (PAGANOTTI; SOARES, 2019, p. 133).

O *corpus* para análise foi selecionado, então, a partir de um mapeamento realizado por Travancas (2018), complementado por levantamentos realizados pelos próprios sites, que frequentemente listam links para outras publicações com perspectivas semelhantes. Buscou-se aqui identificar o maior número possível de sites nerds feministas brasileiros que estavam em atividade em junho de 2017 e publicaram textos críticos e/ou opinativos sobre o filme *Mulher-Maravilha*. Para afunilar essa primeira listagem, foram adotados dois critérios: terem ao menos 10 mil seguidores em alguma das três principais redes sociais (Facebook, Twitter e Instagram)<sup>4</sup>; e autodeclararem-se feministas (nas seções “sobre”, em suas redes sociais, nas biografias das autoras, em suas campanhas de financiamento coletivo etc.), seguindo a decisão de analisar textos que arrastassem o filme para uma órbita feminista, como já discutido<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Chegou-se a esse número mínimo de seguidores por meio de uma adaptação da definição adotada no mercado de publicidade digital para caracterizar os “microinfluenciadores”. O termo se refere a perfis que têm entre 10 mil e 50 mil seguidores nas redes sociais, e que expandiram seu alcance para uma audiência maior do que seu círculo de pessoas conhecidas. Embora não se trate aqui de perfis de personalidades individuais, a métrica mantém-se útil para avaliar a dimensão do alcance dos sites nerds feministas analisados. ROSOLEN, Dani. Verbete Draft: o que são micro e nanoinfluenciadores. **Projeto Draft**, [S.l.], 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3Aff177>. Acesso em: 15 set. 2021.

<sup>5</sup> O primeiro critério levou à exclusão do site *Ideias em Roxo*, por não alcançar o número mínimo de seguidores estabelecido (até 22 jul. 2021, possuía apenas 898 seguidores no Facebook). Já o segundo critério levou à exclusão do site *Garotas Geeks* que, apesar de também ter surgido por iniciativas de fãs e de se voltar para o público feminino, não se define como feminista e declara apenas que adota um “ponto de vista feminino”. IDEIAS em Roxo. [S.l.], 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3tHmE3P>. Acesso em: 15 set. 2021; SOBRE. **Garotas Geeks**, [S.l.], [201-?]. Disponível em: <https://www.garotasgeeks.com/about>. Acesso em: 15 set. 2021.

Assim, chegou-se a uma lista de sete sites voltados para o universo nerd que se autodefiniam como feministas e haviam publicado textos críticos e/ou opinativos sobre *Mulher-Maravilha*:

#### 4.1.1. Collant sem Decote/Nebulla

Criado em 2014, o *Collant sem Decote* passou a se chamar *Nebulla* a partir de 2017 e teve a maior parte de seu conteúdo migrado para esse novo site<sup>6</sup>. Ainda como *Collant sem Decote*, oferecia um “FAQ Feminista” — seção dedicada a desconstruir mitos e estereótipos sobre feminismo<sup>7</sup>. Atualmente, as criadoras do *Nebulla* apresentam o site como “[...] um olhar crítico e divertido sobre a cultura pop [...]”, um espaço em que discutem, além da qualidade, o impacto cultural e social dos produtos da cultura pop<sup>8</sup>. Nas redes sociais, o site possui 2.417 seguidores no Instagram, 5.204 no Twitter e 17.212 no Facebook<sup>9</sup>.

Rebeca Puig, fundadora do *Collant sem Decote*, cofundadora do *Nebulla* e autora dos textos analisados, apresenta-se na minibiografia que aparece em seus textos como “Roteirista com uma tendência em transformar qualquer documentário sobre abacate em uma *space-opera* feminista”. É formada em cinema pela FAAP e em Writing for TV and Film pela Vancouver Film School (Canadá), e trabalha como *story developer* e roteirista para produtoras de São Paulo.

#### 4.1.2. Delirium Nerd

Criado em janeiro de 2016, é apresentado como um site colaborativo, com equipe formada unicamente por mulheres, que discute “[...] obras artísticas e cultura em geral sob um

---

<sup>6</sup> O site do *Collant sem Decote* ainda estava disponível quando esta pesquisa se iniciou, mas foi tirado do ar posteriormente. Um dos textos analisados não foi migrado para o *Nebulla* e está disponível atualmente apenas por meio do Internet Archive (<https://archive.org/web>). Ainda assim, julgou-se ser pertinente analisá-lo, pois o site estava no ar à época do lançamento de *Mulher-Maravilha* e somente depois se transformou em *Nebulla*.

<sup>7</sup> PUIG, Rebeca. F.A.Q. nerd feminista — posso ajudar?. *Collant sem Decote*, [S.l.], 3 set. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3nDkGQS>. Acesso em: 15 set. 2021.

<sup>8</sup> NEBULLA | Diversidade & Cultura Pop. *Catarse*, São Paulo, [201-?]. Disponível em: <https://www.catarse.me/nebulla>. Acesso em: 22 jul. 2021.

<sup>9</sup> Números consultados em 22 jul. 2021. Instagram: [https://www.instagram.com/nebulla\\_co/](https://www.instagram.com/nebulla_co/); Twitter: [https://twitter.com/nebulla\\_co](https://twitter.com/nebulla_co); Facebook: <https://www.facebook.com/nebulla.co>.

olhar feminista, racial, de gênero e classe”<sup>10</sup>. Nas redes sociais, o site possui 11.401 seguidores no Instagram, 11.338 no Twitter e 43.445 no Facebook<sup>11</sup>.

Karol Borges, autora do texto analisado, apresenta-se na biografia que acompanha suas publicações como “Bat-fã, que ama cachorros, quadrinhos, chocolates e coisas velhas”. Ela é formada em história pela Universidade de São Paulo e afirma ter como metas de vida trabalhar com arquivos históricos e HQs e “[...] convencer sua irmã mais velha de que a Canário Negro venceria em um combate corpo a corpo contra a Caçadora”.

#### 4.1.3. Minas Nerds

O site foi criado em 2015 e entrou em pausa em agosto de 2020, mas permanece ativo nas redes sociais<sup>12</sup>. Possuía uma seção específica sobre feminismo<sup>13</sup> e era apresentado como “[...] um site sobre cultura pop por mulheres que entendem do assunto”<sup>14</sup>. Nas redes sociais, possui 15.894 seguidores no Instagram, 6.893 no Twitter e um grupo no Facebook com 4.606 membros<sup>15</sup>.

Gabriela Franco, idealizadora do site e autora da crítica analisada, é formada em jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero, tem especialização em cultura pop pelo The Smithsonian Institute/EUA, estudou cinema na Academia Internacional de Cinema e se apresentava como “Mãe da Sophia e da Valentina”, “Apaixonada pela Elektra [...]”, “[...] sabe tudo sobre quadrinhos, cinema e música [...]” e “[...] especialista em mitologia e na jornada da heroína”. Dani Marino, autora de uma lista analisada, é graduada em letras, mestre em ciências da comunicação pela ECA-USP, pesquisadora de quadrinhos e “[...] especialista em Mulher-Maravilha, quadrinhos e questões de gênero na cultura pop”.

---

<sup>10</sup> SEJA um(a) apoiador(a) do Delirium Nerd!. **Delirium Nerd**, [S.l.], [201-?]. Disponível em: <https://deliriumnerd.com/apoie-delirium-nerd>. Acesso em: 22 jul. 2021.

<sup>11</sup> Números consultados em 22 jul. 2021. Instagram: [https://www.instagram.com/delirium\\_nerd/](https://www.instagram.com/delirium_nerd/); Twitter: [https://twitter.com/delirium\\_nerd](https://twitter.com/delirium_nerd); Facebook: <https://www.facebook.com/delirium.nerd>.

<sup>12</sup> O site do *Minas Nerds* ainda estava disponível quando da conclusão do redação desta dissertação, mas foi tirado do ar posteriormente e seus textos estão disponíveis atualmente apenas por meio do Internet Archive (<https://archive.org/web>).

<sup>13</sup> FEMINISMO. **Minas Nerds**, [S.l.], [201-?]. Disponível em: <https://bit.ly/3vqhXfr>. Acesso em: 18 out. 2021.

<sup>14</sup> SOBRE. **Minas Nerds**, [S.l.], [201-?]. Disponível em: <https://bit.ly/3vC5Z2E>. Acesso em: 2 jul. 2021.

<sup>15</sup> Números consultados em 22 jul. 2021. Instagram: <https://www.instagram.com/minasnerds/>; Twitter: <https://twitter.com/minasnerds>; Facebook: <https://www.facebook.com/groups/minasnerds>.



#### 4.1.4. Momentum Saga

Criado em 2010, o site é dedicado sobretudo à ficção científica e se apresenta como “[...] um espaço de inclusão e acolhimento, em especial, para as mulheres, moças, qualquer nerd apaixonada que foi expulsa de outras páginas”, “[...] um espaço onde não se admite preconceitos, machismo, racismo, homofobia, transfobia, lesbofobia e qualquer tipo de preconceito”<sup>16</sup>. Nas redes sociais, possui 8.429 seguidores no Facebook, além de 11.401 seguidores no Instagram da criadora do site e autora do texto analisado, que utiliza o pseudônimo Lady Sybylla, e 11.283 em seu Twitter<sup>17</sup>.

Sybylla, que não revela seu nome real, se apresenta como “Fã e entusiasta de ficção científica, da representatividade e diversidade na FC [ficção científica], feminista e capitã da Frota Estelar”. Ela é geógrafa, professora, mestre em paleontologia e escritora, e organizou em 2013 uma coletânea de ficção científica feminista.

#### 4.1.5. Nó de Oito

Criado em 2014, não é atualizado desde agosto de 2020. É apresentado como um site “[...] criado com o objetivo de conscientizar sobre assuntos sérios de forma leve e descontraída”, fazendo “[...] principalmente análises, reflexões, críticas e resenhas de cultura pop sob um olhar feminista e com foco na representatividade de minorias”<sup>18</sup>. Nas redes sociais, o site possui 2.597 seguidores no Instagram, 2.155 no Twitter e 48.806 no Facebook<sup>19</sup>.

Lara Vascounto, criadora do site e autora do texto analisado, apresenta-se na minibiografia que acompanha seus textos apenas como “viciada em desconstrução”.

---

<sup>16</sup> SOBRE. **Momentum Saga**, [S.l.], [201-?]. Disponível em: <https://www.momentumsaga.com/p/sobre.html>. Acesso em: 22 jul. 2021.

<sup>17</sup> Números consultados em 22 jul. 2021. Facebook: <https://www.facebook.com/Momentum.Saga/>. Instagram: <https://www.instagram.com/sybylla/>. Twitter: <https://twitter.com/sybylla/>.

<sup>18</sup> SOBRE o Nó de Oito. **Nó de Oito**, [S.l.], [201-?]. Disponível em: <http://nodeoito.com/sobre-o-no-de-oito/>. Acesso em: 22 jul. 2021.

<sup>19</sup> Números consultados em 22 jul. 2021. Instagram: <https://www.instagram.com/nodeoito/>. Twitter: <https://twitter.com/NodeOito>. Facebook: <https://www.facebook.com/NodeOito>.

#### 4.1.6. Preta, Nerd & Burning Hell

O site foi criado em 2014 e se apresenta como um espaço para a discussão da “nerdiandade” a partir de recortes de raça, gênero e classe, com o objetivo de suscitar um “[...] diálogo crítico a respeito dos filmes, quadrinhos, jogos e séries que tanto amamos”<sup>20</sup>. Também afirmam que seu método de análise é “[...] alicerçado no feminismo nerd [...]”<sup>21</sup>. Nas redes sociais, possui 12.876 seguidores no Instagram, 5.725 no Twitter e 6,2 mil no Facebook, além de um grupo exclusivo para mulheres negras no Facebook, com 266 participantes<sup>22</sup>.

Anne Quiangala, idealizadora do site e autora do texto analisado, é mestre em literatura pela Universidade de Brasília (UnB) e doutoranda com uma pesquisa em estudos do horror negro, e se define como “[...] uma das poucas fãs da série *Birds of Prey* [...]”, que “[...] só tem itens da DC, mas é marvete” (modo de se referir a fãs da editora de quadrinhos Marvel).

#### 4.1.7. Valkirias

Criado em 2016, é apresentado como “[...] um site sobre cultura pop, feito por mulheres e para mulheres, que busca discutir música, cinema, TV, literatura e games sob uma perspectiva feminista, problematizando e levantando questões que muitas vezes são ignoradas em espaços mais abrangentes”<sup>23</sup>. Nas redes sociais, o site possui 6.543 seguidores no Instagram, 10.559 no Twitter e 14.009 no Facebook<sup>24</sup>.

Cocriadora do site e coautora da crítica analisada, Paloma Engelke é advogada e se apresenta como “[...] escritora de alma”, “Pesquisadora, feminista, lésbica, vegetariana, anticapitalista e amante dos gatos”, “Viciada em autoconhecimento e em estudar a sociedade” e “Curiosa demais para o seu próprio bem”<sup>25</sup>. Também cocriadora do site, coautora da crítica e

---

<sup>20</sup> QUEM somos. **Preta, Nerd & Burning Hell**, [S.l.], [201-?]. Disponível em: <http://www.pretaenerd.com.br/p/blog-page.html>. Acesso em: 22 jul. 2021.

<sup>21</sup> PERGUNTAS frequentes. **Preta, Nerd & Burning Hell**, [S.l.], 23 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3IKmFjQ>. Acesso em: 15 set. 2021.

<sup>22</sup> Números consultados em 22 jul. 2021. Instagram: <https://www.instagram.com/pretaenerd/>. Twitter: <https://twitter.com/pretaenerd>. Facebook: <https://www.facebook.com/pretaenerd>. Grupo no Facebook: <https://www.facebook.com/groups/1021159254667856/>.

<sup>23</sup> SOBRE. **Valkirias**, [S.l.], [201-?]. Disponível em: <https://valkirias.com.br/sobre/>. Acesso em: 22 jul. 2021.

<sup>24</sup> Números consultados em 22 jul. 2021. Instagram: <https://www.instagram.com/thevalkirias/>. Twitter: <https://twitter.com/thevalkirias>. Facebook: <https://www.facebook.com/thevalkirias>.

<sup>25</sup> AUTHOR: Paloma. **Valkirias**, [S.l.], [201-?]. Disponível em: <https://valkirias.com.br/author/paloma/>. Acesso em: 2 jul. 2021.

autora de um texto sobre o amor em *Mulher-Maravilha*, Thay Gualberto se define como “Exploradora de tumbas, assassina das sombras, capitã pirata e guerreira da lua”, “Caça demônios nas horas vagas [...]”, que “[...] usa um cachecol da Grifinória e é ocasional piloto de fuga” e é “Viciada em ‘Supernatural’ e em comprar livros como se não houvesse amanhã”<sup>26</sup>.

#### 4.1.8. Os textos

Tendo definido o corpus de sete sites que correspondiam aos critérios estabelecidos (mais de 10 mil seguidores nas redes sociais e autodeclarar-se feminista), buscou-se textos sobre *Mulher-Maravilha* publicados nos meses de maio e junho, que correspondem ao período de lançamento do filme, cuja estreia no Brasil ocorreu em 1º. de junho de 2017. Como a intenção era olhar para a articulação entre a posição de sujeito-do-olhar oferecida como preferencial pelo filme e os investimentos feitos pela audiência, descartou-se textos meramente noticiosos em favor de textos críticos e opinativos. Este gênero textual foi escolhido por articular de forma explícita o modo como as autoras decodificaram *Mulher-Maravilha*, permitindo observar mais claramente seus investimentos e quais sentidos contribuíram para colocar em circulação. Pelas mesmas razões, foram considerados apenas textos que abordavam diretamente o filme, descartando-se aqueles que tratavam das histórias em quadrinhos ou apenas da protagonista Gal Gadot.

Chegou-se, assim, a um total de dez textos críticos e opinativos sobre *Mulher-Maravilha* publicados no período considerado, que foram analisados em sua totalidade. O conjunto é composto de seis textos no formato tradicional de crítica, duas listas (uma sobre estereótipos que o longa-metragem subverte e outra sobre as lições deixadas por sua recepção) e dois textos examinando a questão do amor no filme<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> AUTHOR: Thay. *Valkirias*, [S.l.], [201-?]. Disponível em: <https://valkirias.com.br/author/thay/>. Acesso em: 2 jul. 2021.

<sup>27</sup> A lista completa dos dez textos analisados pode ser consultada no Anexo B.

## 4.2. ENTRE OS CARNAVAIS E OS FEMINISMOS: A RECEPÇÃO E A CIRCULAÇÃO DA MULHER-MARAVILHA NO BRASIL

Os textos críticos e opinativos publicados por esses sites obviamente não surgem de forma aleatória, e é preciso contextualizá-los a partir da rede de relações geradora de sentidos em que o filme e a Mulher-Maravilha — a personagem, enquanto imagem desenraizada e identificável de uma cultura internacional-popular que traduz o imaginário das sociedades globalizadas — estão inseridos no cenário brasileiro. Nesse sentido, a super-heroína passa a fazer parte do cotidiano local a partir de sua transposição para a TV, especialmente com a série protagonizada por Lynda Carter, que foi exibida originalmente nos Estados Unidos entre 1975 e 1979, criada para aproveitar a nova popularidade da heroína durante a chamada “segunda onda” feminista, como discutido no segundo capítulo. Antes disso, seus quadrinhos tiveram um histórico errático de publicação no país. Segundo nota da edição brasileira de *A história secreta da Mulher-Maravilha*, as tirinhas da personagem, licenciadas para jornais estadunidenses e de outros países entre 1944 e 1945, chegaram a ser publicadas no jornal brasileiro *O Globo* ainda em 1945, com o título de *Sereia do ar* (LEPORE, 2017, p. 463)<sup>28</sup>. Ainda de acordo com a mesma obra, até 2017 apenas sete histórias da era Marston haviam sido publicadas no Brasil: cinco em coletâneas dos anos 2000 e duas em revistas dos anos 1970 (LEPORE, 2017, p. 376-8).

Antes da estreia da heroína na TV brasileira, ela apareceu nas bancas nacionais em ao menos quatro revistas<sup>29</sup>. A *S.O.S.* (1952-1955) era uma publicação que reunia diversos heróis

Figura 22: Tirinha da Mulher-Maravilha publicada no jornal *O Globo*



Tirinhas da Mulher-Maravilha receberam no Brasil o título de *Sereia do ar*. Fonte: ANDRADE (2021).

<sup>28</sup> Não foi possível encontrar as tiras no acervo digital do jornal *O Globo*, apenas uma reprodução publicada em um grupo de Facebook dedicado a quadrinhos, sem a data de publicação. ANDRADE, Ranieri. *Sereia do Ar: A Mulher Maravilha no Jornal o Globo!*. [S.l.], 21 fev. 2021. Facebook: ranierideandrade. Disponível em: <https://bit.ly/3wDAfsw>. Acesso em: 13 jul. 2021.

da DC e dedicou quatro capas à heroína, chamada de “a Super-Mulher”, com histórias dos anos 1950 roteirizadas por Robert Kanigher. O gibi *Os justiceiros* (1967-1969) trazia histórias da Liga da Justiça originalmente publicadas nos Estados Unidos no início dos anos 1960, e apresentava a Mulher-Maravilha como “Miss América”. A revista *As aventuras de Diana (quem foi?)* (1972-1974) apresentou em seu primeiro número<sup>30</sup> a história de origem da Mulher-

Figura 23: Revistas da Mulher-Maravilha publicadas no Brasil nos anos 1950-70



Da esq. para a dir., a partir do topo: S.O.S. n. 11 (1954), *As aventuras de Diana (quem foi?)* (em cores) n. 6 (1974), *Os justiceiros* n. 1 (1967), *Superamigos – 2ª série* n. 1 (1977), *Mulher-Maravilha* n. 1 (1977). Fonte: Mulher-Maravilha [20--?].

Maravilha, publicada na edição de estreia da revista solo da personagem, mas se dedicou

<sup>29</sup> MULHER-MARAVILHA. *Guia dos Quadrinhos*, [S.l.], [20--?]. Disponível em: <https://bit.ly/2Rtx3AW>. Acesso em: 4 mai. 2021.

<sup>30</sup> AS AVENTURAS de Diana (quem foi?) 5ª Série - nº 1. *Guia dos Quadrinhos*, [S.l.], [20--?]. Disponível em: <https://bit.ly/3upnWjt>. Acesso em: 4 mai. 2021.

sobretudo a histórias da chamada “era Diana”, em que a personagem perdeu seus poderes e se tornou uma espécie de James Bond feminina, incluindo a edição especial de libertação feminina de 1972<sup>31</sup>. E o gibi *Superamigos* (1975-1982), que aproveitou a estreia no Brasil do programa de TV protagonizado pela heroína para reiniciar a série de quadrinhos, estampando a Mulher-Maravilha na capa sob a legenda “da tevê para você”<sup>32</sup>. A personagem só ganhou sua primeira revista própria no Brasil com o título de *Mulher-Maravilha* em dezembro de 1977<sup>33</sup>, meses depois da estreia da série na TV Globo. No entanto, ela nem chega a ser citada em *História da história em quadrinhos*, publicada pelo jornalista e pesquisador brasileiro Álvaro de Moya em 1986, embora ele trate de outros super-heróis da DC, como Batman e Superman, e da atuação da Ebal, editora que publicava *Os Justiceiros*, *As aventuras de Diana*, *Superamigos* e *Mulher-Maravilha* (MOYA, 1986).

Entre as produções audiovisuais, a animação *Superamigos* estreou na Globo em 17 de fevereiro de 1975<sup>34</sup>, quase dois anos depois da estreia nos Estados Unidos, e eventualmente se tornou atração dos programas infantis *Globo Cor Especial* (1973-1983)<sup>35</sup> e *Balão Mágico* (1983-1986)<sup>36</sup>. Sua popularidade é atestada por uma matéria de março de 1977 sobre os preços inflacionados dos “[...] célebres ‘super amigos’, bonecos articulados da Gulliver (Batman,

Figura 24: *Mulher-Maravilha* na Globo



Detalhe de anúncio da Globo publicado em 31 jul. 1977. Fonte: Um clima sempre novo (1977).

<sup>31</sup> AS AVENTURAS de Diana (quem foi?) - em Cores nº 6. **Guia dos Quadrinhos**, [S.l.], [20--?]. Disponível em: <https://bit.ly/3vHdqEk>. Acesso em: 4 mai. 2021.

<sup>32</sup> SUPERAMIGOS 2ª Série - nº 1. **Guia dos Quadrinhos**, [S.l.], [20--?]. Disponível em: <https://bit.ly/3vNlpQ6>. Acesso em: 4 mai. 2021.

<sup>33</sup> MULHER-MARAVILHA (Quadrinhos em Formatinho) 2ª Série - nº 1. **Guia dos Quadrinhos**, [S.l.], [20--?]. Disponível em: <https://bit.ly/33gv99B>. Acesso em: 4 mai. 2021.

<sup>34</sup> JUNTOS, a partir de hoje, na luta contra o crime. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 fev. 1975, p. 29. Disponível em: <https://glo.bo/3BuymlR>. Acesso em: 14 jul. 2021.

<sup>35</sup> GLOBO Cor Especial. **Memória Globo**, Rio de Janeiro, [20--?]. Disponível em: <https://glo.bo/3xMV8mZ>. Acesso em: 4 mai. 2021.

<sup>36</sup> BALÃO Mágico. **Memória Globo**, Rio de Janeiro, [20--?]. Disponível em: <https://glo.bo/2Sp7IbL>. Acesso em: 4 mai. 2021.

Robin, Billy the Kid, Zorro, Super-Homem, Jerônimo, Bat Girl, Mulher Maravilha, General Custer)”, lançados pela fabricante de brinquedos em dezembro do ano anterior<sup>37</sup>.

No entanto, parece ter sido a série estrelada por Lynda Carter a principal responsável pela popularização da personagem no Brasil. O filme para a televisão estrelado por Cathy Lee Crosby em 1974 estreou na TV Globo em 6 de julho de 1975<sup>38</sup> e o piloto da série protagonizada por Lynda Carter chegou à mesma emissora no ano seguinte, possivelmente exibido pela primeira vez em 31 de maio de 1976, com o título de *A volta da Mulher-Maravilha*<sup>39</sup>. De acordo com a programação de TV publicada no jornal *Folha de S.Paulo*, o programa teve exibições mensais entre março e maio de 1977, no horário nobre das quartas-feiras, às 21h, antes de a Globo passar a exibi-lo regularmente nas tardes de domingos alternados, a partir de 7 de agosto de 1977<sup>40</sup>.

Um texto publicado na *Folha* em maio de 1977<sup>41</sup> indica que a série deve ter feito sucesso suficiente para merecer a atenção e a ira da colunista de TV Helena Silveira, que denunciava que “[...] uma estuporada ‘Mulher Maravilha’ que aporta, mensalmente, nos feudos da Globo, leva nosso rico dinheirinho sem passaporte de volta”, enquanto as produções nacionais não davam lucro e careciam de investimentos. Silveira classifica a série como “[...] uma frondosa burrice asnificante do povo [...]” — expressão do maniqueísmo estadunidense durante a Segunda Guerra e conflitos posteriores, que já não encontraria espaço nem naquele país. Há inúmeras menções ao seriado na coluna de Silveira, em geral em comparações com outras produções que ela julgava de baixa qualidade. Entre Globo, SBT e Record, o seriado foi exibido na TV aberta brasileira ao menos até 1985.

Embora as histórias em quadrinhos originais de Marston permanecessem em grande medida inéditas para o público brasileiro, o feminismo por trás da criação da personagem e sua conexão com a chamada “segunda onda” do feminismo não passaram totalmente despercebidos na imprensa brasileira à época (embora não haja sinais de que tenha tido grande repercussão).

---

<sup>37</sup> PASMEN! Oferta é mais cara que preço normal. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 16 mar. 1977, p. 34. Disponível em: <https://bit.ly/3vIewzz>. Acesso em: 4 mai. 2021.

<sup>38</sup> TELEVISÃO. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 6 jul. 1975, p. 57. Disponível em: <https://bit.ly/3eUGyRF>. Acesso em: 4 mai. 2021.

<sup>39</sup> HOJE na TV. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 mai. 1976, p. 44. Disponível em: <https://glo.bo/2V5eh4x>. Acesso em: 21 jul. 2021.

<sup>40</sup> UM CLIMA sempre novo. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 31 jul. 1977, p. 57. Disponível em: <https://bit.ly/3vOJuGx>. Acesso em: 4 mai. 2021.

<sup>41</sup> SILVEIRA, Helena. A discutida maravilha e um conto sem fadas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 28 mai. 1977, p. 32. Disponível em: <https://bit.ly/3tn7U8f>. Acesso em: 4 mai. 2021.

Uma nota sobre o telefilme de 1974 publicada pela *Folha de S.Paulo* fazia menção a isso:

Versão em carne e osso feita para a TV, das histórias em quadrinhos e desenhos animados da Miss América [...]. Na época, ela foi inventada como uma réplica feminina e feminista a Super-Homem e Capitão Marvel, mas com o tempo ficou menos combativa, pelo menos em relação aos homens. Neste filme bobo, porém, ela assume algumas posições à la “women’s lib”, como exige o figurino dos anos 70<sup>42</sup>.

Ainda assim, é possível supor que a série deve ter circulado no Brasil sem estar associada diretamente às lutas contemporâneas das mulheres brasileiras, como ocorreu nos Estados Unidos, devido às peculiaridades do momento social e político que o país vivia, sob uma ditadura militar, após o golpe de estado de 1964. Por essa razão, os processos feministas que marcaram as décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos e outros países do Hemisfério Norte tiveram conformações particulares no Brasil, onde, como apontam Heloísa Buarque de Hollanda (2018) e Flávia Biroli (2018), os debates sobre papéis de gênero eram limitados pela censura, que proibia a representação das mulheres fora de seu papel convencional. As brasileiras enfrentavam não só a misoginia do regime ditatorial, mas também dos grupos de esquerda, e acabaram atuando em espaços alternativos, sobretudo junto a comunidades locais, movimentos de direitos humanos e sindicatos.

Esse contexto limitava a presença do debate feminista no cenário midiático e nas ficções televisivas da época. Como aponta Heloísa Buarque de Almeida (2012), no final dos anos 1970, já se aproximando do momento de abertura do regime militar, a censura vetou grande parte dos episódios de *Ciranda cirandinha* (1978), série que retratava as experiências de quatro jovens que dividiam um apartamento no Rio de Janeiro. E mesmo *Malu mulher* (1979-1980), seriado protagonizado por Regina Duarte que buscava captar e retratar a mudança social em curso nas vidas das mulheres, teve que negociar constantemente com a censura para tratar de temas que na década anterior haviam marcado o movimento de libertação feminina estadunidense, como “Conjugalidade, autonomia feminina e sexualidade [...]” (ALMEIDA, 2012, p. 126). Curiosamente, em crítica publicada na *Folha*, a protagonista é comparada à Mulher-Maravilha:

Confesso que vi com um certo ceticismo o anúncio da série *Malu mulher*, da Globo. Imaginei logo uma “bandeira” do feminismo, na costureira tecla de que “homem tem que dar de mamar às crianças também”. Mas, a julgar pelos dois primeiros episódios, a série está bastante ponderada e sóbria [...]. Ora,

---

<sup>42</sup> MORGADO, Fernando. A Mulher Maravilha. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 5 mar. 1976, p. 34. Disponível em: <https://bit.ly/3b4VH1X>. Acesso em: 4 mai. 2021.



isso é muito diferente da “Malu Maravilha” que eu imaginei. Nada de dar aquele giro em torno de si mesma e, vestida com aquela roupinha ridícula de super-heroína, sair socando todos os homens que encontrasse pela frente<sup>43</sup>.

A menção à heroína sugere tanto sua popularidade no Brasil quanto a rejeição ao tipo de feminismo ao qual ela era associada (ou ao qual o crítico imaginava que ela se associasse). No ano anterior, em 1978, “mulher-maravilha” já havia se tornado uma expressão corrente, utilizada na publicidade como sinônimo de “supermulher”<sup>44</sup>, e em 1979 ela já havia virado fantasia de Carnaval<sup>45</sup> e era mencionada como “novidade” em reportagem sobre uma loja tradicional de fantasias em São Paulo<sup>46</sup>. Em 1980, ganhou também histórias originais gravadas em discos de vinil<sup>47</sup>.

A associação com o Carnaval ao longo dos anos talvez seja o que melhor demonstre a hibridação e apropriação sofrida pela Mulher-Maravilha, que integrou sua imagem ao cotidiano brasileiro e permitiu que ela se realizasse no nível local enquanto elemento cultural de uma cultura internacional-popular, para usar os termos de Fraser (2002) e Ortiz (2007). De novidade em 1979, a fantasia da heroína chegou à década de 1990 como um dos principais figurinos do bloco Enquanto Isso na Sala da Justiça, criado em 1995 em Olinda (PE)<sup>48</sup>, e em 2011 a heroína apareceu nos versos de duplo sentido de um dos maiores sucessos do Carnaval baiano daquele ano, “Liga da Justiça”, da banda LevaNóiz, cujo clipe apresenta o vocalista vestido de Superman, ao lado de duas dançarinas fantasiadas de Mulher-Maravilha<sup>49</sup>. Em 2016, ainda antes de a personagem estreiar no cinema em *Batman vs Superman: a origem da justiça*, que chegou aos cinemas em março daquele ano, a fantasia de Mulher-Maravilha era uma das mais

---

<sup>43</sup> SOARES, Dirceu. Malu, mulher sem clichés. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 7 jun. 1979, p. 46. Disponível em: <https://bit.ly/3uy5mpa>. Acesso em: 4 mai. 2021.

<sup>44</sup> MULHER-MARAVILHA. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 30 set. 1978, p. 42. Disponível em: <https://bit.ly/3h3Gh1v>. Acesso em: 4 mai. 2021; HOJE é o dia do Homem Biônico e da Mulher Maravilha. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 12 out. 1978, p. 29. Disponível em: <https://bit.ly/3b53MTY>. Acesso em: 4 mai. 2021.

<sup>45</sup> PARA ESTE CARNAVAL, passa pelas lojas Mappin. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 11 fev. 1977, p. 13. Disponível em: <https://bit.ly/3tp1UvP>. Acesso em: 4 mai. 2021.

<sup>46</sup> VELHAS FANTASIAS para reviver a festa. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 23 fev. 1977, p. 44. Disponível em: <https://bit.ly/3b53MTY>. Acesso em: 4 mai. 2021.

<sup>47</sup> SOARES, Dirceu. Heróis de quadrinhos agora nas vitrolas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 19 ago. 1980, p. 25. Disponível em: <https://bit.ly/3f5HV07>. Acesso em 4 mai. 2021.

<sup>48</sup> ENQUANTO Isso na Sala da Justiça. **Blocos de Rua**, [S.l.], [201-?]. Disponível em: <https://bit.ly/3xLEyDz>. Acesso em: 15 jul. 2021.

<sup>49</sup> MAGENTA, Matheus. “Hit” do verão na Bahia insinua sexo entre heróis de quadrinhos. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 5 jan. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3kkxYQv>. Acesso em: 15 jul. 2021; LEVANÓIZ - Liga da Justiça Clipe Oficial. [S.l., s.n.], 2013. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal levanoizoficial. Disponível em: <https://youtu.be/1C45fnnldfE>. Acesso em: 15 jul. 2021.

vendidas em uma tradicional loja de fantasias no Rio de Janeiro, escolhida por mulheres que afirmaram querer se sentir fortes e poderosas<sup>50</sup>. No ano seguinte, meses antes da estreia de *Mulher-Maravilha*, ela também foi uma das fantasias mais escolhidas pelos paulistanos, segundo lojistas da rua 25 de março<sup>51</sup>, endereço tradicional para a compra de adereços para festividades populares.

Essa presença constante nos carnavais atesta também que a heroína, enquanto imagem desenraizada da cultura internacional-popular, conquistou um lugar no imaginário do público brasileiro como símbolo de força e poder feminino, passando a integrar o repertório de representações a partir das quais subjetividades e autorrepresentações de gênero são negociadas. E esse imaginário foi acionado e alimentado pelo modo como a mídia tradicional brasileira recebeu e fez circular *Mulher-Maravilha*, colocando questões sobre representatividade, representação e feminismo, temas já articulados nas falas da equipe do filme à mídia especializada estrangeira, como visto no terceiro capítulo, o que evidencia mais uma vez a dinâmica circular do processo de troca cultural e também as negociações relativas a discursos feministas e de gênero.

Em entrevistas, reportagens, críticas e textos de opinião veiculados em alguns dos principais veículos da mídia generalista e da mídia especializada em entretenimento (*Folha de*

Figura 25: Mulher-Maravilha no Carnaval



Segundo reportagem da *Folha de S.Paulo*, a fantasia de Mulher-Maravilha foi uma das mais vendidas do Carnaval 2017. Fonte: BUDUNKY (2017).

<sup>50</sup> GOLDBERG, Mirian. Poderosa só no Carnaval?. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 9 fev. 2016. Disponível em: <http://folha.com/no1738060>. Acesso em: 15 jul. 2021.

<sup>51</sup> BUDUNKY, Ricardo. Sucesso no Carnaval, fantasia de unicórnio custa R\$ 50 na 25 de Março. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 23 fev. 2017. Disponível em: <http://folha.com/no1861323>. Acesso em: 15 jul. 2021.

*S.Paulo, O Globo, G1, Época, Veja, Marie Claire, Capricho, Omelete e AdoroCinema*)<sup>52</sup> à época do lançamento do filme, a questão da representatividade recebeu ampla atenção. Ressaltou-se o fato de ser a primeira grande produção estrelada por uma super-heroína e dirigida por uma mulher, os recordes sucessivos batidos pelo filme foram celebrados e publicou-se análises sobre o que esses recordes poderiam significar (ou não significar) para as mulheres diretoras<sup>53</sup>. Também foi reproduzida na mídia brasileira a noção de que uma diretora mulher traria uma visão diferente por sua simples condição de mulher, principalmente em termos de oferecer uma representação não sexualizada da heroína<sup>54</sup>.

Do mesmo modo, também tiveram espaço considerável as discussões sobre o impacto das representações que o filme apresentava, sobretudo para o público feminino jovem, que finalmente ganhava um modelo de empoderamento, uma heroína não concebida para agradar ao público masculino<sup>55</sup>. Outro ponto bastante elogiado sobre o filme foi o modo como a personagem desnaturaliza o machismo do mundo dos homens, explicitando-o ao demonstrar

---

<sup>52</sup> Para este panorama geral da circulação de *Mulher-Maravilha* na mídia tradicional brasileira, foram selecionados alguns dos principais veículos de comunicação do país com diferentes perfis, que fazem cobertura de lançamentos de cinema: sites de jornais de circulação nacional (*Folha de S.Paulo* e *O Globo*), portais (*G1*), revistas generalistas de circulação nacional (*Época* e *Veja*), revistas femininas (*Marie Claire*), publicações para adolescentes (*Capricho*) e sites voltados para a cobertura de entretenimento (*Omelete* e *AdoroCinema*). O portal *UOL* não foi considerado porque a maioria dos textos sobre o filme publicados ali foram assinados por mim. Foram então realizadas pesquisas pelo termo “Mulher-Maravilha” utilizando os mecanismos de busca dos veículos selecionados, privilegiando-se textos publicados nos meses de maio e junho de 2017, período da estreia do filme. Foram excluídos textos meramente noticiosos em favor de materiais em que se pudesse encontrar algum posicionamento crítico, por isso o foco em entrevistas, reportagens, críticas e textos de opinião. Para elaborar as sínteses apresentadas neste e nos próximos parágrafos, foram lidos um total de 27 textos, que foram então tabulados de acordo com os temas feminismo, representação e representatividade, extraídos da análise das declarações da equipe criativa do filme à imprensa, discutidas no terceiro capítulo. A lista completa de textos analisados pode ser encontrada no Anexo C.

<sup>53</sup> NOBREGA, Bruna. 6 vezes que Mulher-Maravilha pisou e superou as expectativas. **Capricho**, São Paulo, 17 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3xcAOdg>. Acesso em: 16 jul. 2021; ZOCCHI, Gabriela. Mulher-Maravilha: filme bate mais um recorde girlpower. **Capricho**, São Paulo, 24 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3rdGcLX>. Acesso em: 16 jul. 2021; MACEDO, Sandro. O que significa para as diretoras o recorde de “Mulher-Maravilha?”. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 26 jun. 2017. Disponível em: <http://folha.com/no1896093>. Acesso em: 16 jun. 2021; WERNECK, Sandra. O mercado do cinema já vê com outros olhos a questão feminina. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 25 jun. 2017. Disponível em: <http://folha.com/no1895883>. Acesso em: 16 jul. 2021.

<sup>54</sup> MENEZES, Thales de. Filme de super-heroína é tão bom que parece da Marvel. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 31 mai. 2017. Disponível em: <http://folha.com/no1888696>. Acesso em: 16 jul. 2021; SALGADO, Lucas. Mulher-Maravilha: ela tem a força. **AdoroCinema**, [S.l.]. jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/36BpjKT>. Acesso em: 16 jul. 2021; ALMEIDA, Carlos Helí de. Gal Gadot: muito além da Mulher-Maravilha. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 mai. 2017. Disponível em: <https://glo.bo/3hCE9O3>. Acesso em: 15 jul. 2021.

<sup>55</sup> GOES, Tony. Por que só agora a Mulher-Maravilha ganhou seu próprio filme?. **F5**, São Paulo, 5 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2Ub6ylo>. Acesso em: 16 jul. 2021; MAIA, Maria Carolina. “Mulher-Maravilha”, um filme que supera os clichês. **Veja**, São Paulo, 3 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3z3sduE>. Acesso em: 16 jul. 2021; BORGIO, Érico. Mulher-Maravilha | Visitamos o set do filme solo da heroína da DC Comics. **Omelete**, São Paulo, 10 mai. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3B0Q8ga>. Acesso em: 16 jul. 2021.

sua ignorância sobre regras sociais que limitavam e ainda limitam as vidas das mulheres<sup>56</sup>.

Ainda assim, a associação da personagem com os feminismos foi um ponto bastante mais controverso na cobertura da mídia tradicional brasileira do que na dos Estados Unidos e mesmo nas declarações da equipe do filme, com demonstrações ao mesmo tempo de desconhecimento e preconceito em relação ao pensamento e aos ativismos feministas. O filme foi elogiado por não adotar posições caracterizadas como panfletárias e por aderir a um feminismo conciliador, que inclui os homens — apresentado em contraposição à visão estereotipada das feministas como mulheres agressivas, vingativas, que queimam sutiãs e odeiam homens. Também se ressaltou positivamente o caráter individualista do feminismo representado por Diana, apoiado na determinação da heroína em superar os obstáculos e de se impor como igual diante dos homens<sup>57</sup>, raciocínio bastante alinhado às políticas de representação dos feminismos midiáticos, com seu ideal neoliberal de empreendedorismo de si que privilegia narrativas de escolha e de autorresponsabilidade. A própria origem feminista da heroína só recebeu destaque em notas e matérias sobre o livro *A história secreta da Mulher-Maravilha*, de Jill Lepore, cuja tradução brasileira foi lançada à mesma época que o filme<sup>58</sup>, demonstrando que este não era um aspecto da história da heroína amplamente conhecido pelo público brasileiro.

Esse cenário, embora reforce a percepção de que a circulação de *Mulher-Maravilha* no Brasil foi fortemente marcada por discussões de gênero — sobretudo em termos de representatividade e representação —, também evidencia um repúdio aos feminismos, que coloca enorme distância entre o modo como o filme foi associado a discursos feministas na mídia tradicional e como o foi nas críticas publicadas por sites nerds feministas, como será discutido a seguir. É nesse sentido que o contexto geral de recepção e circulação da personagem e do filme, enquanto instância de um circuito crítico, gera sentidos com os quais os textos

---

<sup>56</sup> LORENTZ, Braulio. “Mulher-Maravilha” bota duas mulheres no comando e une guerra, mitologia e leveza; G1 já viu. **G1**, [S.l.], 31 mai. 2017. Disponível em: <https://glo.bo/3kpQIhs>. Acesso em: 16 jul. 2021; MIRANDA, André. Crítica: “Mulher-Maravilha”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 ago. 2017. Disponível em: <https://glo.bo/3kficGN>. Acesso em: 16 jul. 2021.

<sup>57</sup> MAIA, 2017; BRIDI, Natalia. Mulher-Maravilha: Heroína da DC ganha história de origem forte, divertida e universal. **Omelete**, São Paulo, 30 mai. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3B2UG5M>. Acesso em: 16 jul. 2021; BOSCOV, Isabela. Mulher-Maravilha: eletrizante e com tudo no lugar certo, filme lava a alma dos fãs da DC. **Veja**, São Paulo, 1 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3yZ9mAY>. Acesso em: 15 jul. 2021; ANJOS, Márvio dos. “Mulher-Maravilha”: um artigo cheio de spoilers - e só para homens. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 jun. 2017. Disponível em: <https://glo.bo/3yV2Yuw>. Acesso em: 16 jul. 2021; ALMEIDA, 2017; JORGE, Mariliz Pereira. Filme da Mulher-Maravilha faz retrato preciso de feministas modernas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 25 jun. 2017. Disponível em: <http://folha.com/no1895884>. Acesso em: 15 jul. 2021.

<sup>58</sup> BARROS, Mabi; Mulher-Maravilha: feminista desde o princípio. **Veja**, São Paulo, 3 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3xlfE7V>. Acesso em: 15 jul. 2021; JORGE, 2017.

publicados em sites nerds feministas estão em diálogo e aos quais muitas vezes parecem oferecer respostas feministas, colocando-se como um contraponto a discursos mais disseminados que caracterizam os feminismos a partir de estereótipos negativos.

#### 4.3. UMA NOVA POSIÇÃO DE SUJEITO-DO-OLHAR E A PROMESSA DE EMPODERAMENTO

Para se analisar o modo como textos críticos publicados por sites nerds feministas interpretaram *Mulher-Maravilha* e investiram em posições oferecidas pelo filme, é preciso situá-los tanto em relação aos discursos do filme quanto ao contexto mais amplo dos feminismos midiáticos, discutidos nos capítulos anteriores, que configuram o longa-metragem como uma obra complexa e ambivalente, que se abre para diferentes leituras. Nesse sentido, analisou-se o modo como esses textos decodificaram *Mulher-Maravilha*, em especial em termos de como se colocaram em relação à posição de sujeito-do-olhar preferencial oferecida pelo filme, buscando-se compreender de que forma as autoras (nesse entrelugar entre a crítica especializada e a crítica socialmente dispersa) responderam às interpelações do filme. Observou-se de que modo elas investiram na posição de sujeito-do-olhar codificada como preferencial pelo filme, como negociaram entre os discursos contemporâneos de gênero e a imagem da “Mulher”, e, conseqüentemente, que tipo de posição discursiva contribuíram para colocar em circulação. Para tanto, seguindo a linha da análise desenvolvida no terceiro capítulo, tomou-se como eixos centrais as categorias de gênero, sexualidade e raça, e observou-se como os textos abordaram questões relativas à construção do prazer visual e da jornada de empoderamento de Diana<sup>59</sup>.

Em primeiro lugar, é relevante notar que, embora o feminismo seja diretamente citado

---

<sup>59</sup> Após a seleção dos textos, segundo os critérios já apresentados, foi realizada uma primeira leitura, a partir da qual trechos dos textos foram tabulados seguindo os mesmos eixos e temáticas que se mostraram centrais durante a análise fílmica, desenvolvida no terceiro capítulo. Assim, foi construído um quadro tendo de um lado o nível estético, em que foi observado sobretudo o modo como os textos articulavam questões relativas à construção do prazer visual no filme, subdivididas em três temáticas, também extraídas da análise fílmica: a dinâmica entre espetáculo e ação, a sexualização dos corpos e a construção de um olhar distinto daquele do cinema dominante. Do outro lado do quadro foi colocado o nível narrativo, tendo como foco o desenvolvimento da jornada de empoderamento da heroína, subdividido entre as temáticas da representação racial e da afirmação de uma feminilidade tradicional (incluindo a heterossexualidade e valores normativamente tidos como “femininos”). Assim, as categorias de gênero, sexualidade e raça e o tema do empoderamento se mantiveram como eixos centrais a guiar a análise dos textos críticos. Adicionalmente, como forma de evidenciar a dinâmica circular das trocas culturais e estabelecer um diálogo com as declarações da equipe criativa do filme, em suas tentativas de posicionar o público (analisadas no terceiro capítulo), também é apresentada uma síntese de como os textos articularam as questões do feminismo, representatividade e representação.

apenas em quatro dos textos analisados (“Mulher-Maravilha, o filme que estávamos esperando”, *Valkirias*; “Mulher-Maravilha salva o mundo e a DC”, *Minas Nerds*; “Lições do filme Mulher-Maravilha”, *Minas Nerds*; “Mulher-Maravilha: Utopia, Representação e Alteridade”, *Preta, Nerd & Burning Hell*), as discussões sobre representação e representatividade tiveram centralidade em todo o conjunto analisado. De modo geral, os textos tomam Diana como um modelo (de amor, empatia, força, autoconfiança, esperança etc.) do qual o público (principalmente as mulheres) pode extrair inspiração. Eles também discutem a forma como o filme quebra com clichês e estereótipos de representações de gênero, ressaltam a importância de ser uma produção dirigida por uma mulher (e os diferenciais que isso implica em relação a filmes dirigidos por homens) e com uma mulher como protagonista. Considerando o perfil dos sites escolhidos, tal abordagem era esperada, mas sua regularidade e centralidade evidencia como a produção de sentido em torno do filme articulou em uma dinâmica circular os níveis institucional e da audiência. Essa dinâmica é observada no modo como os textos analisados abordam as questões de representação e representatividade e respondem em certa medida (embora não correspondam totalmente) às suposições feitas no nível institucional sobre as aspirações do público e a atividade crítica (como instância mediadora), evidenciadas nas declarações da equipe do filme analisadas no terceiro capítulo. É nesse sentido que os textos apontam para as constantes negociações implicadas no momento da recepção e a impossibilidade de se posicionar a audiência de maneira fixa e homogênea.

Assim, os textos analisados enfatizam o fato de o filme ser dirigido por uma mulher e discutem abertamente o modo como isso impacta as representações de gênero, algo que a própria diretora Patty Jenkins buscou evitar em suas entrevistas à imprensa estadunidense. Por serem escritos em sua totalidade por mulheres para leitoras mulheres, os textos também não estão preocupados em posicionar o filme para o público masculino. Ao mesmo tempo, a totalidade dos textos se aproxima da posição da equipe do filme no que se refere à valorização de qualidades centrais para a personagem, como empatia, compaixão e amor (há, inclusive, dois textos inteiramente dedicados a discutir o amor em *Mulher-Maravilha*), enquanto virtudes de valor universal. O modo como o feminismo é mencionado também se distingue bastante das preocupações, demonstradas nas declarações da equipe, em caracterizar o feminismo da Mulher-Maravilha como relacionado apenas ao desejo por igualdade, e se afasta ainda mais da visão estereotipada e negativa demonstrada na cobertura da mídia tradicional brasileira.

Ao contrário, os textos não se preocupam em definir o que é ou deveria ser o feminismo — o feminismo está dado e é a perspectiva da qual partem as discussões. As críticas do

*Valkirias*<sup>60</sup> e do *Preta, Nerd & Burning Hell*<sup>61</sup>, por exemplo, preocupam-se em caracterizar que tipo de feminismo é expresso pelo filme e discutem questões como a falta de interseccionalidade e o uso da bandeira do feminismo apenas para vender a produção ou disfarçar discursos imperialistas. E, embora a crítica do *Minas Nerds*<sup>62</sup> apenas cite a origem feminista da heroína, sem se aprofundar em discussões, outro texto publicado pelo site rebate opiniões propagadas na internet acusando o filme de “panfletagem feminista”<sup>63</sup>.

Em termos da construção da representação de Diana, a maioria dos textos discute o modo como *Mulher-Maravilha* subverte a construção dominante do prazer visual (questão crucial para se compreender como o filme interpela os espectadores e constrói sua posição de sujeito-do-olhar preferencial), observando como se dá o posicionamento da protagonista como heroína ativa no jogo entre espetáculo/ação, e notando alguns dos resquícios de sexualização/objetificação que sobram nessa construção. Embora apenas uma das críticas faça uso dos termos de Laura Mulvey (1983)<sup>64</sup> — as observações ainda se aproximam da concepção da autora de que a construção do prazer visual que predomina no cinema hollywoodiano clássico apresenta a figura feminina de modo fetichizado como espetáculo, para o deleite visual de outros, enquanto a figura masculina é um corpo que age no mundo e move a narrativa, oferecido para que os espectadores se identifiquem.

Os textos enfatizam sobretudo a habilidade de Jenkins em apresentar Diana e as outras mulheres do filme sem apelar para uma hipersexualização. A crítica do *Valkirias* nota que, “[...] mesmo que a *Mulher-Maravilha* use uma armadura relativamente curta, em nenhum momento a câmera da diretora sexualiza a personagem [...]”<sup>65</sup>. Já a crítica do *Momentum Saga* aponta que “[...] não temos closes de peitos e bundas e acredito que isso se deve ao fato de termos uma mulher na direção”<sup>66</sup>; enquanto a do *Collant sem Decote* afirma que “[...] é muito óbvio, através

---

<sup>60</sup> ENGELKE, Paloma; GUALBERTO, Thay. Crítica: *Mulher-Maravilha*, o filme que estávamos esperando. *Valkirias*, [S.l.], 5 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/ValkiriasCritica>. Acesso em: 22 jul. 2021.

<sup>61</sup> QUIANGALA, Anne. *Mulher-Maravilha: Utopia, Representação e Alteridade. Preta, Nerd & Burning Hell*, [S.l.], 7 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/PretaeNerd>. Acesso em: 22 jul. 2021.

<sup>62</sup> FRANCO, Gabriela. *Mulher-Maravilha salva o mundo e a DC. Minas Nerds*, [S.l.], 1 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/CriticaMinasNerds>. Acesso em: 22 jul. 2021.

<sup>63</sup> MARINO, Dani. Lições do filme *Mulher-Maravilha*. *Minas Nerds*, [S.l.], 8 jun. 2017a. Disponível em: <https://bit.ly/LicoesMinasNerds>. Acesso em: 22 jul. 2021.

<sup>64</sup> O texto do *Preta, Nerd & Burning Hell* afirma que “A direção de Patty Jenkins é vivaz mesmo quando seguiu à risca a mirada masculina (*male gaze*), pois sabotou de forma deliciosa certos enquadramentos objetificantes” (QUIANGALA, 2017).

<sup>65</sup> ENGELKE; GUALBERTO, 2017.

<sup>66</sup> SYBYLLA, Lady. Resenha: *Mulher-Maravilha. Momentum Saga*, [S.l.], 3 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/MomentumSaga>. Acesso em: 22 jul. 2021.

do trabalho de câmera e enquadramento, que fez toda diferença ter uma mulher como diretora do longa”<sup>67</sup>. O texto do *Nó de Oito* resume bem como *Mulher-Maravilha* subverte as expectativas criadas nos espectadores por filmes de ação que, como aponta Yvonne Tasker (2002), mesmo ao fundir na mesma figura a ação e o espetáculo, tendem a compensar a posição ativa ocupada pela heroína por meio da ênfase em sua sexualidade e feminilidade:

Eu mal conseguia acreditar nos meus próprios olhos. Um uniforme revelador como aquele e nada de câmeras passeando pelo corpo da protagonista? Nada de sorrisinho safado? Nada de jogar o cabelo, fazer beicinho ou usar a sexualidade para conseguir o que quer? Acho que nunca tive uma experiência como essa no cinema, em que uma protagonista feminina de corpo escultural não é objetificada sexualmente em nenhum momento da trama. O que é ainda mais surpreendente quando lembramos que o filme abusa um pouco da câmera lenta em cenas de luta, e que o primeiro ato é cheio de mulheres lutando<sup>68</sup>.

O texto do *Nó de Oito* também aponta o modo como a câmera lenta, comumente usada para transformar corpos femininos em espetáculo fetichizado no cinema dominante, é usada em *Mulher-Maravilha* “[...] para mostrar a força das personagens e suas habilidades”<sup>69</sup>, ponto também levantado na crítica do *Momentum Saga*<sup>70</sup>. Esse é um aspecto especialmente elogiado nos textos, que caracterizam o uso da câmera lenta como um espetáculo visual destinado a mostrar corpos femininos em ação em vez de fetichizá-los, embora eles estejam vestidos com trajes diminutos. A crítica do *Valkirias* é bastante explícita nesse sentido quando descreve a cena de batalha protagonizada pelas amazonas:

[...] mesmo quando Jenkins utiliza a técnica da câmera lenta para enfatizar os poderes de Diana durante suas batalhas, não vemos nada mais do que o necessário para o entendimento da ação. Aqui não há uma câmera invasiva percorrendo sexualmente o corpo da personagem: o que há é uma guerreira em sua plena forma lutando por aquilo em que acredita. Em uma sequência belíssima, podemos acompanhar toda a destreza das amazonas na guerra e como todas chutam bundas maravilhosamente bem<sup>71</sup>.

A crítica do *Collant sem Decote* afirma ainda que Jenkins usa o recurso da câmera lenta

---

<sup>67</sup> PUIG, Rebeca. Crítica | Mulher-Maravilha: dentre todos os super-heróis, a melhor. *Collant sem Decote*, [S.l.], 31 mai. 2017a. Disponível em: <https://bit.ly/CollantCritica>. Acesso em: 22 jul. 2021.

<sup>68</sup> VASCOUTO, Lara. 7 Clichês e Estereótipos Subvertidos em Mulher-Maravilha (e outros 4 que nem tanto assim). *Nó de Oito*, [S.l.], jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/NodeOito>. Acesso em: 22 jul. 2021.

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> SYBYLLA, 2017.

<sup>71</sup> ENGELKE; GUALBERTO, 2017.



com um sentido narrativo, exemplificando seu ponto a partir de uma cena em que a heroína combate os inimigos alemães: “Na cena em que Diana invade uma sala com inimigos, e que aparece já no trailer, cada *slow-motion* serve para mostrar um aspecto das habilidades de Diana — seja sua força, sua destreza ou a avalanche de poder que ela carrega em seu corpo”<sup>72</sup>.

Esses apontamentos sobre como a câmera enquadra os corpos femininos e sobre o uso da câmera lenta demonstram uma percepção de que a posição de sujeito-do-olhar preferencial oferecida pelo filme se distingue da construção típica dos olhares no cinema hollywoodiano. E embora não articulem exatamente nesses termos, alguns textos indicam um entendimento da qualidade distinta do olhar de Diana (e, por consequência, do olhar que predomina no filme) como um olhar curioso, generoso e empático, em vez do olhar objetificador e dominador que sustenta a estrutura dominante do prazer visual. A crítica do *Collant sem Decote* demonstra essa percepção de maneira bastante explícita ao comentar que “Diana é algo novo e de um ponto de vista diferente, um ponto de vista que ao mesmo tempo que promove uma ação épica também se preocupa em manter um super-herói como um símbolo de esperança, de empatia”<sup>73</sup>. Já o texto do *Nó de Oito* reconhece a qualidade distinta da posição de sujeito-do-olhar preferencial oferecida pelo filme ao comentar a cena do banho de Steve, quando ele é flagrado nu por Diana na enfermaria (analisada em detalhe no terceiro capítulo, que torna o voyeurismo cinemático incômodo e cômico, ao mesmo tempo que o subverte):

Jenkins nos mostra que é possível, sim, fazer um filme de ação de sucesso livre de objetificação sexual feminina. E mesmo quando ela inverte o jogo e apresenta uma cena típica de um protagonista (Diana) surpreendendo o par romântico pelado (Steve), ela o faz com bom gosto – sem ângulos absurdos e sem devorar o corpo de Steve com a câmera, como estamos acostumados a ver acontecer com personagens femininas<sup>74</sup>.

Essa percepção não é explicitamente associada ao fato de que Diana é a portadora desse olhar, que, assim, adquire as características da personagem, e nem há um entendimento de que em seu corpo se sobrepõem espetáculo e ação, reproduzindo uma convenção do cinema de ação. No entanto, os textos analisados reconhecem que é Diana o corpo que age no mundo e move a narrativa, a posição oferecida para que os espectadores se identifiquem. É o que afirma a crítica do *Momentum Saga*, que aponta que, “De uma ponta a outra, é a vida de Diana exposta no

---

<sup>72</sup> PUIG, 2017a.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> VASCOUO, 2017.

longa, não temos ninguém roubando seu protagonismo”<sup>75</sup>. O texto do *Nó de Oito* também articula bem esse ponto:

Normalmente o que vemos nos filmes é o que ficou conhecido como o clichê Homens Agem, Mulheres São. Isto é, homens são os sujeitos das histórias, com autonomia e poder de decisão, enquanto as mulheres ocupam o papel de objeto, apenas reagindo às ações dos homens de forma passiva e secundária. Obviamente que, tendo uma protagonista feminina, o esperado seria a subversão desse clichê em *Mulher-Maravilha*, mas nem sempre isso acontece. [...] muita gente estava preocupada que Steve ocupasse muito tempo no longa e tomasse o protagonismo de Diana, como já vimos acontecer muitas outras vezes. Felizmente, isso não acontece e o que recebemos foi uma protagonista cheia de autonomia, força e determinação, que move a trama do filme do começo ao fim. [...] Diana escuta Steve e seus colegas, mas só faz o que acha que é certo, e são inúmeros os momentos em que ela ignora ordens e recomendações para seguir o seu próprio caminho<sup>76</sup>.

A insistência em desfazer supostas preocupações de que Steve Trevor, o par romântico da heroína, pudesse ocupar um espaço excessivo na narrativa é a principal forma em que se manifesta a afirmação de Diana como quem move a história, presente em seis dos dez textos analisados. A crítica do *Minas Nerds* enfatiza que a participação de Steve “[...] foi na medida”<sup>77</sup>, ponto que também é abordado neste trecho da crítica do *Collant sem Decote*:

Para os que estavam preocupados com Steve tomar muito tempo de tela, podem relaxar. O papel do espião é muito semelhante ao de um guia, ajudando Diana a transitar pelo universo desconhecido que é a sociedade moderna da época. Ele também não tem oposição nenhuma em ser liderado ou mesmo protegido por Diana, entendendo muito rápido que é ela quem possui as habilidades e o poder para liderar<sup>78</sup>.

Ao mesmo tempo, a ênfase na afirmação de Diana como protagonista de sua própria história, heroína ativa, figura numa paisagem, que move a narrativa, aponta para a potência com que essa construção interpela as espectadoras e as atrai para que se identifiquem com a heroína e invistam na posição de sujeito-do-olhar que ela corporifica. A crítica do *Collant sem Decote* descreve a experiência como “catártica”<sup>79</sup>, mas o texto que melhor articula essa potência é a

---

<sup>75</sup> SYBYLLA, 2017.

<sup>76</sup> VASCOUTO, op. cit.

<sup>77</sup> FRANCO, 2017.

<sup>78</sup> PUIG, 2017a.

<sup>79</sup> Ibid.

lista do *Minas Nerds* sobre as lições que podem ser extraídas do modo como o filme foi recebido. O texto descreve a promessa implícita nessa identificação, de sair da invisibilidade, de serem recompensadas com uma sensação de empoderamento, de também se sentirem “[...] super e de que vale a pena ter esperança e lutar pelo que acreditamos [...]”:

Tendo passado a vida ouvindo que deveríamos nos conformar com os espaços que nos são destinados e finalmente ter uma produção hollywoodiana legitimando a existência de uma heroína com uma mensagem tão forte, nos oferece uma experiência tão poderosa como a da própria Mulher-Maravilha se libertando constantemente das correntes nas HQ. Ela está nos dizendo que podemos! Sim, é assim que deixamos o cinema, com a certeza que podemos conquistar o mundo<sup>80</sup>.

Nesse sentido, a sequência da Terra de Ninguém é uma das mais citadas e representativas dessa promessa de empoderamento contida na posição de sujeito-do-olhar oferecida como preferencial pelo filme, o que evidencia a força de atração que ela exerce sobre as espectadoras. Nela, Diana não só afirma sua autonomia ao se desviar do plano de Steve, mas também se mostra em todo seu poder, em uma transformação que, como discutido no terceiro capítulo, está no coração do rito de passagem que marca a jornada de empoderamento da personagem. A lista do *Minas Nerds* oferece um relato que confirma a potência com que essa sequência interpela as espectadoras e a força de atração que a identificação com essa posição exerce sobre elas:

Não só na sessão que assisti, mas em relatos de amigas e participantes de grupos fechados, a ideia de que muitas mulheres se desmancharam em lágrimas ao longo da exibição se confirma. [...] Mulheres que nunca leram uma HQ da Mulher-Maravilha ou mulheres que esperaram a vida toda para assistir sua grande heroína nas telas, se viram diante de uma obra em que não só muitos de seus sentimentos foram representados, mas também uma série de sensações reprimidas que vieram à tona em uma cena que já nasceu clássica: a travessia da Terra de Ninguém. Confesso que só de lembrar desta cena, meus olhos chegam a marejar, porque o sentimento que me tomou nessa hora foi algo inesperado e tão intenso, que eu não saberia descrever, mas que certamente justifica tanta gente indo ao cinema 3 ou 4 vezes para revê-lo<sup>81</sup>.

A crítica do *Valkirias*, por sua vez, afirma que essa é “[...] uma das cenas mais poderosas do filme [...]”, e aponta as razões:

---

<sup>80</sup> MARINO, 2017a.

<sup>81</sup> MARINO, 2017a.

Diana, sozinha, saindo da relativa proteção da trincheira e se colocando na mira dos soldados inimigos, colorindo o cenário acinzentado com as cores de sua armadura, é de deixar qualquer um arrepiado. É a primeira vez que a amazona se mostra aos homens em seu esplendor de guerreira, o que marca seu nascimento para todos dentro da história do filme – e para nós, sentadas nas poltronas do cinema em puro êxtase. Mesmo adultas e donas (ou quase) de nossos próprios narizes, é fácil se emocionar com a cena: ver a Mulher-Maravilha em toda sua força e destreza, fazendo balas de metralhadora ricochetearem em seus braceletes, afastando bombas com seu escudo e seguindo em frente inabalada, é de encher os olhos. Pensar que muitas meninas poderão assistir isso enquanto crescem e escolhem suas heroínas dá uma satisfação imensa — muito se diz que cultura pop nada mais é do que diversão ou distração, mas sabemos que representatividade importa, e importa muito. Ver Diana, a Mulher-Maravilha, enfrentando um exército e libertando a Terra de Ninguém fala muito sobre o que é ser uma super-heroína, um símbolo de esperança e amor<sup>82</sup>.

O texto do *Nó de Oito* sugere que essa sequência é um dos momentos que demonstram a “autonomia, força e determinação” da heroína como protagonista (ou seja, como portadora do olhar e motor da narrativa):

Um desses momentos acontece na cena da Terra de Ninguém, quando Diana opta por ir resgatar o vilarejo do outro lado das trincheiras contra todos os avisos e tentativas de impedi-la. Vemos então uma sequência memorável em que ela abre caminho entre balas e bombas para que os soldados possam avançar. Uma mulher lutando e liderando homens em uma guerra? Uma raridade que precisa ser celebrada<sup>83</sup>.

Algumas das explicações possíveis para os investimentos que os textos analisados fazem na posição de sujeito-do-olhar oferecida como preferencial por *Mulher-Maravilha* são a raridade dessa posição — um olhar que desestabiliza a estrutura dominante do prazer visual, que dá subjetividade à personagem feminina e permite que espectadoras compartilhem de sua experiência — e o modo potente como ela é construída a partir de um corpo que concentra o espetáculo e a ação sem se tornar mero objeto sexual, apresentado como sujeito superpotente. Retomando a concepção de De Lauretis (1994), pode-se dizer que as autoras dos textos investem nessa posição de sujeito em nome do poder relativo que ela promete (sair da invisibilidade, ser reconhecida como sujeito e não tratada como objeto, sentir que o empoderamento está ao seu alcance), algo normalmente negado às espectadoras mulheres.

Talvez seja a atratividade dessas promessas de recompensas o que distancia os textos de

---

<sup>82</sup> ENGELKE; GUALBERTO, 2017.

<sup>83</sup> VASCOUO, 2017.

interrogações mais profundas sobre as especificidades dos valores feministas corporificados por essa subjetividade e sobre os dispositivos estéticos e narrativos que circunscrevem sua potencialidade. Assim, ao reconhecer no filme uma espécie de “olhar feminino”, os textos parecem considerar que apenas desequilíbrios de gênero estruturam o prazer visual no cinema dominante, como o faz a autora que buscou definir esse conceito, Iris Brey (2020). Nesse sentido, deixam de reconhecer, como nos lembra Mulvey (2010), que esse cinema ao mesmo tempo reflete e ajuda a moldar o modo como compreendemos um sistema que atua para reproduzir estruturas socioeconômicas não só androcêntricas, mas também heteronormativas e de supremacia da branquitude.

#### **4.3.1. Beleza hegemônica, in/visibilidade lésbica e um romance heterossexual “subversivo”**

Embora haja um amplo reconhecimento do modo como *Mulher-Maravilha* se desvia das convenções do cinema de ação e de super-heróis ao não buscar compensar a representação da heroína ativa enfatizando sua sexualidade, nos textos selecionados há poucos comentários sobre os modos bastante sutis em que esse elemento ainda aparece. Sobretudo, não há uma percepção de que a posição ativa de Diana é compensada pela afirmação de valores normativamente associados ao feminino (como amor, paz, compaixão, empatia), em um feminismo anacrônico que se aproxima da visão do criador da personagem.

A beleza convencional da heroína é notada pela crítica do *Valkirias* e pelo texto do *Nó de Oito*, embora nenhum dos dois examine o modo como o filme enfatiza estética e narrativamente essa beleza. O *Nó de Oito* contrasta a representação de Diana com o clichê da cultura pop que determina que as personagens femininas devem ser belas e os personagens homens devem ser fortes, que vem evoluindo para permitir mulheres fortes e homens nem belos nem fortes:

O que a cultura pop nunca permitiu, no entanto, foi mulheres fortes que não são também belas. Em *Mulher-Maravilha* temos mulheres muito fortes e mais ou menos diversas em termos de aparência física entre as Amazonas, o que é ótimo. De fato, a diretora Patty Jenkins fez questão de colocar atletas verdadeiras para interpretá-las, e impôs uma rotina de treinamento intensa para que todas tivessem o tipo físico mais adequado para mulheres guerreiras do que para modelos. No entanto, embora Gal Gadot também tenha passado

por um treinamento intenso, ela continua sendo uma protagonista que se encaixa perfeitamente nos padrões de beleza<sup>84</sup>.

A crítica do *Valkirias* também nota como Diana corporifica uma beleza convencional, mas permite entrever a complexidade e a ambiguidade dessa construção, quando tomada como uma subjetividade feminista que traz características raramente portadas por personagens femininas no cinema dominante:

Diana Prince não poderia ser uma arma mais eficaz na propagação do feminismo que não afronta o sistema: ela é incrível, independente, tem uma força física absurda e uma inteligência enfaticamente demonstrada em alguns pontos, sem romper completamente com os modelos de beleza e feminilidade da sociedade patriarcal. Ainda assim, é um modelo muito positivo em um meio dominado por modelos masculinos em que a mulher raramente aparece como mais do que um objeto sexual, interesse romântico e pessoa vulnerável a ser protegida<sup>85</sup>.

Essa percepção de que *Mulher-Maravilha* marca Diana muito mais como sujeito do que como objeto — apesar de não romper com as normas de beleza e feminilidade da nossa sociedade androcêntrica — parece se apoiar sobre um entendimento de que o corpo é arena de disputas políticas e de visibilidades em um contexto que “[...] mobiliza a ideia de que dar-se a ver ao olhar público é um desejo, um direito e uma fonte de prazer” (BALTAR, 2018, p. 567). É uma percepção que parece enxergar uma potência de empoderamento na ocupação de domínios antes restritos ao masculino — seja o domínio do sexo e da sexualidade, no qual se centra a discussão da “pornificação de si” (BALTAR, 2018) como potência de empoderamento para os femininos, seja o domínio do heroísmo no cinema de ação e de super-heróis, ou até mesmo o próprio domínio da subjetividade, tantas vezes negado às personagens femininas no cinema dominante.

Outro dispositivo relevante que configura uma estratégia para compensar a posição ativa de Diana afirmando sua feminilidade convencional, e que circunscreve a potência contida na subjetividade feminista articulada pelo filme, também não é aprofundado pelos textos: a centralidade da heterossexualidade em um filme sobre uma heroína amazona que vive em uma sociedade composta apenas por mulheres. Ela é notada em quatro dos textos, mas não são

---

<sup>84</sup> VASCOUTO, 2017.

<sup>85</sup> ENGELKE; GUALBERTO, 2017.

discutidas as implicações dessa centralidade, ainda que dois dos sites (*Minas Nerds*<sup>86</sup> e *Valkirias*)<sup>87</sup> tenham publicado na mesma época textos sobre o quadrinista Greg Rucka ter confirmado a bissexualidade de Diana nos quadrinhos. Os dois textos (que não foram analisados em profundidade aqui por tratarem das HQs, não do filme) apontam ao mesmo tempo a importância dessa confirmação e o fato de que apenas a expressão da sexualidade da heroína no interior das narrativas poderia contribuir para desnaturalizar a heterossexualidade como norma. Ainda assim, há no conjunto de textos analisados algum reconhecimento do modo como a presença lésbica é construída em um jogo de “in/visibilidade” (BRANDÃO; SOUSA, 2019), mais como subtexto do que como elemento explorado na narrativa.

A crítica do *Collant sem Decote* menciona que “[...] seria também interessante que os próximos filmes abordassem a questão da sexualidade das amazonas, algo que não é nem de leve tocado no filme”. O texto também cita como “Uma das melhores piadas do filme [...]”<sup>88</sup>, sem descrevê-la, a sequência no barco a caminho de Londres, em que Steve insinua que Diana não sabe nada sobre “os prazeres da carne” por nunca ter conhecido um homem, e ela responde que leu os doze volumes do *Tratado sobre os prazeres do corpo* de Clio e que eles concluem que homens não são necessários para o prazer. Essa leitura parece privilegiar a interpretação de que a heterossexualidade não é a norma de onde Diana vem, sem considerar que a cena parece implicar um conhecimento apenas teórico por parte da heroína, não uma experiência concreta de relação lésbica.

Também se referindo à sequência no barco, a crítica do *Preta, Nerd & Burning Hell* afirma que, “Apesar do comentário sobre a — óbvia — bissexualidade de Diana, o mais próximo de representar uma personagem LGBTQ+ incorreu num tropo comum, que é o da morte que faz a protagonista mais forte: Antíope (Robin Wright)”<sup>89</sup>. O texto do *Nó de Oito* também se refere à relação insinuada entre a general das amazonas e outra mulher como um clichê da representação de personagens LGBTQIA+:

[...] já em termos de representatividade LGBT o filme deixou a desejar porque optou por não abordar a sexualidade de Diana e das amazonas, que nos quadrinhos são bissexuais. A única dica disso acontece quando Antíope morre

<sup>86</sup> MARINO, Dani. A sexualidade da Mulher-Maravilha... De Novo. *Minas Nerds*, [S.l.], 28 jun. 2017b. Disponível em: <https://bit.ly/SexualidadeMinasNerds>. Acesso em: 26 jul. 2021.

<sup>87</sup> ENGELKE, Paloma. Mulher-Maravilha: entre a representatividade e o queerbaiting. *Valkirias*, [S.l.], 26 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/ValkiriasSexualidade>. Acesso em: 26 jul. 2021.

<sup>88</sup> PUIG, 2017a.

<sup>89</sup> QUIANGALA, 2017.

e uma das amazonas corre até ela em desespero — o que reforça o clichê recorrente de dar um final trágico a personagens LGBT<sup>90</sup>.

O comentário que mais se estende sobre a questão está, talvez não por acaso, no texto coassinado pela única autora que afirma sua sexualidade na minibiografia presente no site: Paloma Engelke se apresenta como “Pesquisadora, feminista, lésbica, vegetariana, anticapitalista e amante dos gatos”<sup>91</sup>. A crítica do *Valkirias* comenta:

Não houve tempo — ou oportunidade, talvez — de abordar os relacionamentos entre as mulheres que vivem na Ilha Paraíso visto que além do relacionamento entre Diana e sua mãe, ou entre Diana e Antíope, pouco se sabe a respeito de como as outras amazonas se relacionam entre elas; e com isso queremos dizer sobre a sexualidade dessas mulheres. Ano passado, por exemplo, em nota oficial, Greg Rucka, roteirista dos quadrinhos da Mulher-Maravilha, confirmou que a personagem é bissexual, uma nuance da personagem que, infelizmente, não ganha espaço no longa. Com isso não queremos apagar a existência de Steve Trevor na trama ou algo do tipo, mas queremos que haja também essa faceta da personagem e de outras amazonas<sup>92</sup>.

Embora citem, sem aprofundar, esse aspecto da in/visibilidade lésbica implicada na posição de sujeito-do-olhar oferecida como preferencial por *Mulher-Maravilha*, os textos não se debruçam sobre o modo como o romance heterossexual atua para apagar qualquer alusão a essa sexualidade tida como desviante, buscando dissipar dúvidas sobre a orientação sexual de Diana. Pelo contrário, busca-se justificar a presença da linha da narrativa do romance como elemento desenvolvido de modo muito natural e que também desafia clichês.

A crítica do *Delirium Nerd*<sup>93</sup> afirma que o relacionamento entre a heroína e Steve “[...] não é o que define Diana, que se coloca como opinativa e decidida”, mesma opinião expressa no texto do *Nó de Oito*, que diz não ter se incomodado com o romance porque “[...] foi uma coisa pequena dentro da trama como um todo”<sup>94</sup>. O texto do *Nebulla* que se dedica a discutir o amor em *Mulher-Maravilha* vai no mesmo sentido ao defender que focar no romance é diminuir a personagem:

---

<sup>90</sup> VASCOUTO, 2017.

<sup>91</sup> AUTHOR: Paloma. *Valkirias*, [S.l.], [201-?]. Disponível em: <https://valkirias.com.br/author/paloma/>. Acesso em: 2 jul. 2021.

<sup>92</sup> ENGELKE; GUALBERTO, 2017.

<sup>93</sup> BORGES, Karol. Mulher-Maravilha: O filme que precisávamos e merecíamos. *Delirium Nerd*, [S.l.], 5 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/DeliriumNerd>. Acesso em: 22 jul. 2017.

<sup>94</sup> VASCOUTO, 2017.



Tentar definir todos os sentimentos que levaram à transformação de Diana como personagem no filme ao “boy da noite passada” é diminuir a personagem em si. Ao meu ver é fazer aquilo que a gente tanto tem medo que façam: classificá-la pelo interesse romântico, sendo que o amor que Diana demonstra ao longo do filme é muito maior do que Steve Trevor. Ela transborda empatia desde o começo da história<sup>95</sup>.

O texto do *Nó de Oito* menciona ainda o modo como a cultura pop reproduz o clichê de que mulheres precisam de um homem para serem felizes e completas, mas argumenta que isso não ocorre em *Mulher-Maravilha* porque as Amazonas e a própria Diana já levavam uma vida feliz e completa em Temiscira, e que a heroína continua a existir mais forte e resoluta do que nunca depois da morte de Steve. Além disso, o texto caracteriza como positiva a inserção do romance como forma de subverter a mensagem de que as mulheres “[...] só podem ter uma coisa de cada vez”:

Isso porque aos homens é permitido ser mais de uma coisa ao mesmo tempo, mas às mulheres nunca. [...] Em *Mulher-Maravilha*, Diana não precisa fazer uma escolha entre ser uma super-heroína ou ser namorada de Steve, porque ela é uma personagem complexa. E adivinha só: ela pode muito bem ser as duas coisas (e muito mais)<sup>96</sup>.

Há também comentários sobre como a natureza do romance entre Steve e Diana demonstra uma lógica diferente de relacionamentos heterossexuais e de masculinidade. Enfatiza-se que Steve não se opõe a ser liderado por Diana e reconhece seu poder, como já mencionado anteriormente, além de não esconder seus sentimentos. O texto do *Nebulla* aponta:

Quem falou “Eu te amo” foi Steve. Um homem que é a representação de testosterona heroica no filme, o herói masculino de ação, o mártir do filme revela seus sentimentos de maneira direta, sem rodeios. Ele olha para Diana, a mulher que o inspirou e que mudou a sua vida, e diz que a ama. Se isso não é uma representação positiva para meninos e meninas, eu não sei o que é<sup>97</sup>.

A crítica do *Minas Nerds* classifica Steve como “[...] um homem justo, decente, que expõe fragilidades do ego masculino as quais servem de escada para o humor certo e afiado de Diana, nunca no intuito de diminuí-lo mas sempre de questioná-lo”<sup>98</sup>. A do *Valkirias* também

<sup>95</sup> PUIG, Rebeca. O amor em *Mulher-Maravilha*. *Nebulla*, [S.l.], 6 jun. 2017b. Disponível em: <https://bit.ly/NebullaAmor>. Acesso em: 22 jul. 2021.

<sup>96</sup> VASCOUTO, op. cit.

<sup>97</sup> PUIG, 2017b.

<sup>98</sup> FRANCO, 2017.

se dedica a apresentar o romance entre os dois como algo que se desenrola de forma natural, e define Steve como uma representação atípica de masculinidade, lembrando que, embora no início tente proteger Diana e dizer a ela o que fazer, ele não demora a compreender que ela é um ser infinitamente mais poderoso do que ele<sup>99</sup>.

A única menção à cena que insinua que o casal faz sexo está no texto do *Nó de Oito*, que a caracteriza como “[...] uma cena de sexo sem objetificação de nenhum dos personagens e que transparece consentimento e autonomia feminina [...]”<sup>100</sup>. O texto, no entanto, não menciona que a iniciativa parte de Steve, de modo bastante heteronormativo, o que enfraquece a conotação de autonomia sexual feminina.

Ao buscar caracterizar o romance entre Diana e Steve como algo desenvolvido de modo natural, integrado à narrativa, e com elementos que subvertem as representações dominantes de masculinidade e de romances heterossexuais, os textos acabam contribuindo para naturalizar o dispositivo que busca compensar a posição de heroína ativa no cinema de ação ao afirmar “[...] sua disponibilidade em termos de feminilidade tradicional” (TASKER, 2002, p. 19, tradução minha). Desse modo, também acabam investindo em uma construção que coloca a heterossexualidade como posição universal e neutra, tomada como norma a ser sempre confirmada no cinema hollywoodiano dominante. São estratégias que, no modo como são empregadas em *Mulher-Maravilha*, acabam por circunscrever o potencial da subjetividade feminista articulada pelo filme (contra-hegemônica no contexto mais amplo de um cinema e de uma cultura androcêntricos), afirmando uma feminilidade hegemônica em relação a outras feminilidades e que se apoia em uma oposição binária entre feminino e masculino.

Na visão de Judith Butler (2018b), essa insistência na diferença sexual pode contribuir para naturalizar o cultivo dos corpos em sexos distintos, sustentando a opressão resultante da reprodução de um sistema de heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2018b, p. 8). Mas não apenas: como apontam Butler (2018b) e De Lauretis (1994), esse binarismo também contribui para tirar o foco das diferenças que existem entre as mulheres, deixando intactas as estruturas que produzem desigualdades a partir dessas diferenças, uma construção bastante alinhada às políticas de representação dos feminismos midiáticos, que focam no empoderamento de mulheres já privilegiadas por causa de sua raça, sexualidade e classe.

---

<sup>99</sup> ENGELKE; GUALBERTO, 2017.

<sup>100</sup> VASCOUO, 2017.

#### 4.4. UM BINARISMO QUE OBSCURECE AS DIFERENÇAS

Como discutido, o modo como a feminilidade hegemônica de Diana se apoia em uma oposição binária entre feminino e masculino é expresso no filme sobretudo pela afirmação de valores normativamente associados ao feminino para compensar a figura de Diana como heroína ativa — presente tanto na caracterização da personagem e de sua jornada quanto em sua associação ao espaço utópico feminista de Temiscira. Assim, os textos críticos analisados tendem a reforçar essa oposição não só pela naturalização da heterossexualidade da heroína, mas também, e principalmente, ao abordar a afirmação de valores normativamente associados ao feminino como aquilo que adiciona complexidade à personagem. A heroína é encarada como alguém que combina emoções “femininas” a elementos normativamente associados ao masculino (força e habilidades físicas), revalorizando atributos normalmente depreciados em uma sociedade androcêntrica por serem associados às mulheres. Há uma ênfase na ligação de Diana com sentimentos como amor, empatia e altruísmo, numa valorização da associação normativamente feita entre mulheres e emoções, frente à associação de homens à razão. A heroína também recebe nos textos, com conotação positiva, qualificações consideradas como fraquezas ou falhas segundo uma ótica androcêntrica, como ingenuidade, inocência, pureza, não violência, cuidado com os outros. Por fim, as críticas se esforçam para associar a heroína a ideais abstratos e universalistas como justiça, liberdade, esperança e utopia.

Essa atribuição de um valor utópico a Diana é muito associada à sua origem no espaço, também representado como utópico, de Temiscira, caracterizado pelos textos muito em contraposição não só aos valores do mundo “real” onde vivem os espectadores, mas também aos valores do mundo dos homens na diegese. A ilha das amazonas aparece nos textos como um espaço excepcional, onde a ausência de hierarquias de gênero permite que vigore outro tipo de sociabilidade, fornecendo a base para o heroísmo “feminino” de Diana. Nesse sentido, o texto do *Nó de Oito* afirma que “[...] o filme nos mostra claramente que as habilidades e os valores de Diana são aprendidos ao longo de toda a sua vida — e são aprendidas com outras mulheres”. O texto também conecta explicitamente o modo como *Mulher-Maravilha* evita o clichê da rivalidade feminina à apresentação de Temiscira como um lugar onde as mulheres vivem e colaboram sem rivalidade mesmo nas lutas e treinamentos, o que faz com que Diana leve essa mesma atitude para o tratamento das mulheres fora da ilha, jamais deixando de ouvi-las. Segundo o texto, isso

[...] é muito coerente, afinal, Diana foi criada por mulheres, viveu entre mulheres, e todos os seus heróis e exemplos de vida são mulheres. [...] Não faria sentido ela sentir rivalidade ou desprezar mulheres, assim como não faria sentido ela se sentir intimidada ou acuada por homens (ou mesmo sentir medo ou culpa por dormir ao lado de um deles em um barco). Diana não foi criada em uma cultura de estupro e de inferiorização da mulher, e o resultado disso vemos nas telas: uma heroína segura de si, que confia na própria força (e na de outras mulheres), e que até escuta os homens, mas no fim toma suas próprias decisões<sup>101</sup>.

A crítica do *Preta, Nerd & Burning Hell*, apesar de notar que “[...] Diana simboliza o feminismo liberal branco da primeira onda [...]”, também é bastante contundente em seus apontamentos sobre a solidariedade e a interdependência entre mulheres que fazem com que Diana e Temiscira representem uma utopia feminista ainda muito necessária (pois não se avançou o suficiente desde a criação da personagem nos anos 1940), indicando como essa representação acena para a possibilidade de um empoderamento coletivo. Nas palavras da autora,

Sua encarnação da Utopia — que compreende, mas não se resume à Themiscyra — aponta para uma nova ética do cuidado: cuidemos umas das outras e façamos sempre o certo, independente do resultado! Diana nos inspira e eleva, porque seu desejo maior é o de que sejamos todas fortes, unidas e livres (ideias um tanto francesas embora ela esteja com os ingleses!)<sup>102</sup>.

Ainda que os textos reconheçam e comentem esse valor utópico de Diana e de Temiscira como representações que desafiam as normas de gênero e afirmam outro tipo de sociabilidade — centrada no coletivo, na interdependência, na harmonia, não no indivíduo e na competição, em que não há discursos que limitam a atuação das mulheres —, não há reflexões sobre como essa é uma construção generificada no filme. Não se reconhece que ela se apoia no binarismo que opõe estética e narrativamente a utopia “feminina” de Temiscira à realidade “masculina” do mundo dos homens, inclusive relegando a primeira à fantasia, pois a lição que Diana precisa aprender para completar seu rito de passagem diz respeito justamente a superar, em parte, sua ingenuidade e idealismo expressos na crença de que a humanidade é intrinsecamente boa.

O mais perto que os textos chegam de uma tentativa de desnaturalizar o binarismo das relações de gênero que está por trás das representações apresentadas no filme está no comentário da crítica do *Preta, Nerd & Burning Hell* sobre como os diálogos entre Diana e

---

<sup>101</sup> VASCOUTO, 2017.

<sup>102</sup> QUIANGALA, 2017.

Steve revelam a grande distância entre a visão de mundo dos dois personagens:

Nos diálogos entre Diana e Steve Trevor (Chris Pine), práticas que parecem muito naturais como casamento, monogamia e moralidade sexual, são desconstruídas de forma bem-humorada e conscientizadora. Neste momento, aliás, o estranhamento de Steve me fez pensar no quão distantes estamos da visão de mundo dela. Nos diálogos entre eles, fica evidente que a concepção sobre “o que é uma mulher” é restrita aos valores dominantes e ainda não há resposta definitiva a isso — aí está, mais uma vez, o valor da utopia da Mulher-Maravilha para pavimentar novos caminhos<sup>103</sup>.

Aqui, a interpretação da autora parece se encaminhar no sentido de caracterizar a ilha das amazonas como uma espécie de mundo sem diferença sexual e, portanto, sem aquilo que De Lauretis (1994) chama de uma “ideologia de gênero” (aquilo que constitui indivíduos em homens e mulheres). Essa visão também está subentendida na crítica do *Momentum Saga*, que aponta o estranhamento de Diana com “O comportamento dos homens, que a impedem de entrar em determinadas salas por ser mulher, as roupas sem funcionalidade que ela testa à exaustão na loja, as mentiras e decepções [...]”<sup>104</sup>.

Alguns dos textos também expressam frustração com o isolamento de Diana de outras mulheres depois que ela sai de Temiscira e passa a estar cercada apenas por aliados homens, e com o pouco espaço concedido no filme a Etta Candy, única mulher com quem Diana se relaciona no mundo dos homens<sup>105</sup>, indicando uma compreensão de que o filme não chega a abraçar de fato a utopia que sugere. Porém, de modo geral, os textos analisados investem em grande medida nas representações de Diana e de Temiscira que se apoiam implicitamente no binarismo de gênero. Há comentários, por exemplo, sobre a forma como o design de produção, a iluminação e a fotografia são empregados para contrapor Temiscira (de “visual deslumbrante”, que lembra “um paraíso”<sup>106</sup>), e o mundo dos homens (“rude, cinza e cruel”<sup>107</sup>), encarando esse contraste de tons e cores como “muito interessante”<sup>108</sup>.

Esses investimentos ficam ainda mais visíveis no modo como os textos celebram a origem amorosa e idealista do heroísmo de Diana e a associam, de modo positivo, aos valores

---

<sup>103</sup> QUIANGALA, 2017.

<sup>104</sup> SYBYLLA, 2017.

<sup>105</sup> PUIG, 2017a; QUIANGALA, op. cit.; VASCOUTO, 2017; ENGELKE; GUALBERTO, 2017.

<sup>106</sup> SYBYLLA, 2017.

<sup>107</sup> Ibid.

<sup>108</sup> BORGES, 2017.

normativamente associados ao feminino que a heroína expressa, caracterizados como diversos e até mesmo opostos aos valores de heróis homens e do mundo dos homens do filme. A crítica do *Collant sem Decote* faz isso ao apontar a incompreensão de Diana em relação a esse mundo, cujas regras machistas ela não compreende e por vezes repudia, além de apontar que a heroína “[...] bate de frente com eles [oficiais ingleses], demonstrando como o poder e a guerra estão diretamente ligados ao poder burocrático, que joga com a vida de soldados e civis de acordo com os seus interesses”<sup>109</sup>. A crítica também associa a potência do filme à combinação de elementos “femininos” e “masculinos”, ao afirmar que *Mulher-Maravilha* permite que as personagens femininas expressem sentimentos sem que isso diminua sua natureza guerreira ou seja tomado como sinal de fragilidade. O texto aponta que “Sentir e empatizar são as palavras-chave em *Mulher-Maravilha* [...]”, e que Diana “[...] tem empatia, inocência, garra, senso de justiça e, principalmente, ela é uma mensagem de esperança”<sup>110</sup>.

No mesmo sentido, a crítica do *Preta, Nerd & Burning Hell* lembra que produtos culturais “[...] tendem a focar em imagens de desempoderamento para nos convencer de que somos um ‘segundo sexo’: naturalmente ligadas às supostas fraquezas como esperança, afeto e compreensão”<sup>111</sup>, impondo a necessidade de criação de novos paradigmas. O texto do *Nó de Oito* apresenta raciocínio semelhante ao afirmar que o filme subverte tanto o clichê da donzela em perigo quanto o das personagens femininas que, para serem fortes, são caracterizadas como “[...] frias, distantes, calculistas e sanguinárias”. Aponta-se que isso não acontece com Diana porque o que a torna forte é a combinação de suas características interiores — bondade, justiça, honra, amor, empatia, esperança — com sua força e habilidade físicas<sup>112</sup>.

Embora apenas a crítica do *Minas Nerds* lembre que a valorização do amor no filme está ligada às crenças do criador da *Mulher-Maravilha* sobre a superioridade das mulheres, o amor é um tema que recebe especial atenção nos textos analisados. Ele é caracterizado como um atributo normativamente associado às mulheres e tomado como ponto de partida do heroísmo de Diana, aquilo que a move e a motiva a tomar atitudes heroicas, como partir de Temiscira para acabar com a Primeira Guerra. É um tema tão central que mereceu dois textos totalmente dedicados a analisar sua representação em *Mulher-Maravilha*. Nesse sentido, o texto publicado no *Valkirias* afirma que a decisão de Diana de partir de Temiscira é tomada em nome de seu

---

<sup>109</sup> PUIG, 2017a.

<sup>110</sup> Ibid.

<sup>111</sup> QUIANGALA, 2017.

<sup>112</sup> VASCOUTO, 2017.

senso de empatia e do amor que a heroína sente pela humanidade, e que “O tipo de poder impresso nessa atitude, a empatia de Diana para com aqueles que não conhece e, tecnicamente, nada deve, demonstra a força imensa e a coragem da super-heroína”<sup>113</sup>. O texto também lembra que, embora seja um sentimento teoricamente universal,

[...] além de taxado como brega, o amor é normalmente relacionado a mulheres e, claro, mulheres são seres frágeis e bobos, nada parecidos com uma princesa amazona de espada e escudo na mão. Mas a verdade é claramente essa: Diana Prince é uma mulher de espada e escudo na mão, que chuta bundas e ama. Muito. [...] é realmente muito belo e simbólico que seja uma super-heroína, uma mulher, aquela que, teoricamente, é fraca por amar, colocar um fim ao conflito simplesmente por acreditar que o amor é a força que tudo modifica e que a tudo cria<sup>114</sup>.

O outro texto dedicado ao tema, publicado pelo *Nebulla*, também enfatiza que é o amor o grande diferencial de Diana, o que a distingue de outros soldados, expresso em cenas como aquela na qual a heroína demonstra empatia pelo espião que emboscou a ela e Steve em um beco, ou na que confronta os oficiais do gabinete de guerra que acham normal soldados estarem morrendo, ou quando se depara com soldados feridos e recusa a ideia de não fazer nada diante do vilarejo belga ocupado pelos alemães. Segundo o texto, ela “[...] é superforte e tem um escudo animal, mas ela não sobe a escadinha do *front* por causa do escudo, ela sobe a escadinha do *front* porque ela ama a humanidade, porque Diana acredita nela”<sup>115</sup>.

O texto reafirma ainda a visão do amor como força, mesmo que seja “[...] sinônimo de fraqueza na nossa sociedade [...]”, especialmente como “[...] uma das nossas fontes de energia para continuarmos lutando por algo melhor” durante “[...] os tempos sombrios pelos quais passamos [...]”. Essa ideia de Diana enquanto modelo heroico portador de valores utópicos em um mundo (o nosso, das espectadoras) tomado por incertezas e conflitos aparece também na crítica do *Valkirias*<sup>116</sup> e no texto dedicado ao tema do amor publicado pelo mesmo site. Este reafirma o papel dessa representação em um contexto em que se testemunha “De ataques terroristas a guerras e conflitos sem fim [...]”, que transformam o mundo em “[...] um lugar muito difícil, fazendo com que a tarefa de ver o bem no outro se torne cada vez mais difícil, e

---

<sup>113</sup> GUALBERTO, Thay. O poder do amor em Mulher-Maravilha. *Valkirias*, [S.l.], 15 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/ValkiriasAmor>. Acesso em: 22 jul. 2021.

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> PUIG, 2017b.

<sup>116</sup> ENGELKE; GUALBERTO, 2017.

acreditar no amor, uma utopia”<sup>117</sup>.

Além do contraste com as características e valores expressos pelo mundo dos homens na diegese e com o cenário “sombrio” do nosso mundo “real”, os investimentos dos textos no binarismo que marca a representação de Diana se expressam também na contraposição dos valores da heroína às representações de super-heróis homens, sobretudo nos filmes recentes de Batman e Superman, personagens do mesmo universo da Mulher-Maravilha, pertencentes à editora de quadrinhos DC Comics. Ao descrever Diana, a crítica do *Preta, Nerd & Burning Hell* afirma que os valores da heroína, desde sua criação até hoje, “[...] são tão elevados que escapam à compreensão humana num mundo tão destruído, desencantado e sem sentido”, e, que ela “[...] faz brilhar uma luz forte e insistente num mundo de pesadas sombras e mazelas paradas na década de 1980 — que é o próprio Universo Cinematográfico da DC” (referindo-se aos filmes *O homem de aço*, de 2013, e *Batman vs Superman*, de 2016)<sup>118</sup>.

Por sua vez, o texto sobre o amor em *Mulher-Maravilha* publicado pelo *Valkirias* lembra que o universo dos super-heróis tem oferecido “[...] personagens cada vez mais sombrios e deprimidos, personagens que só enxergam a vida em tons de cinza”, e que “É importante e, de certa maneira, imprescindível, que filmes, séries e livros possam trazer, além das conhecidas doses de cinismo e realidade, um mundo em que ter esperança e acreditar no amor é perfeitamente crível e aceitável”. A crítica publicada pelo site vai no mesmo sentido ao afirmar que, em *Mulher-Maravilha*, “[...] não há aquele lado sombrio e introspectivo dos heróis predestinados e tampouco a tristeza característica dos escolhidos solitários [...]”<sup>119</sup>, ponto também levantado pela crítica do *Collant sem Decote*, que enfatiza o contraste de *Mulher-Maravilha* com os outros filmes da DC ao afirmar que

Diana não é um poço de niilismo e tragédia como o Batman e o Superman do universo cinematográfico da DC, ela é capaz de ver a tragédia, de empatizar de verdade com aqueles que sofrem, de querer ajudá-los e de se preocupar com o que vem depois de seus atos. Não é sobre o umbigo de Diana, não é sobre revanche, é sobre a humanidade<sup>120</sup>.

Essas avaliações, ainda que busquem caracterizar um heroísmo contra-hegemônico no contexto das representações de super-heróis, apoiados em valores que podem ser lidos como

---

<sup>117</sup> GUALBERTO, 2017.

<sup>118</sup> QUIANGALA, 2017.

<sup>119</sup> ENGELKE; GUALBERTO, 2017.

<sup>120</sup> PUIG, 2017a.



feministas — a possibilidade de outra sociabilidade baseada em amor, empatia, interdependência e coletividade, sem hierarquias de gênero —, afastam-se de uma percepção de que esse heroísmo é construído com base em uma oposição binária e generificada entre a utopia feminista de Diana e de Temiscira e o mundo “real” imperfeito dos homens. Uma oposição expressa pela própria jornada de empoderamento de Diana, apoiada no rito de passagem da ignorância para o conhecimento sobre si e sobre o mundo, que implica na compreensão de que essa utopia feminista só é possível no espaço fantástico de Temiscira. A maioria dos textos enxerga que essa é a jornada de Diana, sua passagem da ingenuidade e do idealismo para a compreensão da complexidade do mundo dos homens, mas não reconhece o caráter generificado dessa construção e nem a mensagem implícita que relega a utopia feminista a um lugar outro, oposto ao mundo dos homens (o nosso mundo). Assim, o que se observa não são tentativas de desconstruir representações binárias de gênero, mas sim uma reafirmação da atribuição de determinadas características e valores como sendo inerentes a cada gênero.

#### **4.4.1. A ambivalência da subjetividade branca e neoliberal de Diana**

De modo geral, talvez a não compreensão de como a posição de sujeito-do-olhar oferecida como preferencial em *Mulher-Maravilha* obscurece as diferenças entre mulheres seja a principal ausência observada nos textos analisados, que acabam investindo, com poucas ressalvas, na feminilidade hegemônica que Diana corporifica, que torna transparentes discursos de heterossexualidade, como já discutido, e de branquitude.

Há apenas duas críticas que tocam na constituição racial da subjetividade feminista articulada pela representação de Diana, a do *Valkirias* e a do *Preta, Nerd & Burning Hell*. Não por acaso, esta última, escrita pela única autora identificada como negra<sup>121</sup>, é a mais contundente quanto a esse aspecto, e a única que de fato coloca em questão a construção de Diana como uma heroína branca. A crítica abre com o argumento de que mulheres racializadas precisam fazer “negociações identitárias” para se identificar com a maioria dos produtos culturais que poderiam lhes servir de modelos, mas que “Uma das negociações mais valiosas

---

<sup>121</sup> Foi possível inferir a identidade racial das autoras pelas fotos que são apresentadas em suas minibiografias nos sites, rodapés biográficos dos textos ou perfis nas redes sociais. O único caso em que isso não foi possível foi o da autora da crítica do *Delirium Nerd*, Karol Borges, cuja foto não é apresentada em qualquer seção do site e cujas redes sociais não puderam ser identificadas. Assim, excetuando-se Borges, entre as outras oito autoras dos dez textos analisados, sete são brancas e apenas uma é negra (Anne Quiangala, do *Preta, Nerd & Burning Hell*).

para feministas nerds racializadas é o centro da tríade DC: a incrível Mulher-Maravilha”<sup>122</sup>. A crítica aponta que *Mulher-Maravilha* representa um avanço em relação à representação da Viúva Negra no universo Marvel e ao universo da DC de modo geral, e argumenta que a heroína “[...] é dispositivo dum feminismo impecável, potencialmente interseccional e em favor de mulheres racializadas”, representando uma “utopia feminista” inclusiva em que “[...] a jornada de Diana e o crescimento de sua autoconfiança simbolizam o devir pelo qual devemos aspirar”<sup>123</sup>.

Aqui, a autora parece reconhecer o modo como Diana é construída como uma posição supostamente sem propriedades, à qual todos podem aspirar, ainda que não hesite em afirmar que “[...] o filme falhou em termos de interseccionalidade de raça e gênero [...]”<sup>124</sup>. Ela também parece compreender que a maior parte dos personagens não brancos do filme são reduzidos a uma “[...] função do sujeito branco [...]” (DYER, 1997, p. 13, tradução minha), sem subjetividade e autonomia, apenas servindo para construir a representação da heroína branca. Nesse sentido, o texto lembra que o antagonismo social expresso nos quadrinhos com a introdução de Núbia, a irmã negra da Mulher-Maravilha, já no contexto da luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, duas décadas depois da criação da personagem, também está presente no filme, ainda que a personagem não esteja, pois

[...] um reino fictício governado por uma dinastia de mulheres brancas, cercadas por negras que não tem nomes, não conversam entre si e não existem para além de seus cargos e de Diana, evidencia que a racialidade foi um tópico pensando pela equipe realizadora do filme. A interseccionalidade, especificamente não foi<sup>125</sup>.

Assim, reforçando o reconhecimento de Diana como uma subjetividade pretensamente neutra, a crítica afirma que a potência interseccional da personagem “[...] se limita ao que parece ser uma promessa silenciosa de que, quando uma sobe leva as demais, já que sororidade é um valor que norteia sua vida. Mulheres racializadas, então, ‘sentem e esperem’”<sup>126</sup>.

A crítica do *Preta, Nerd & Burning Hell* é a única que busca explicitamente desnaturalizar a branquitude de Diana, mas comentários implícitos sobre racialidade também

---

<sup>122</sup> QUIANGALA, 2017.

<sup>123</sup> Ibid.

<sup>124</sup> Ibid.

<sup>125</sup> QUIANGALA, 2017.

<sup>126</sup> Ibid.

são encontrados na crítica do *Valkirias*. Embora esta não mencione a questão racial explicitamente, ela busca desnaturalizar o modo como os vilões do filme são construídos como outros, como “brancos maus” que não performam a branquitude corretamente, enquanto a heroína, embora estrangeira no mundo europeu, permanece como uma mulher branca “boa”. A crítica nota o modo como os alemães são apresentados como monstruosos e sem nuances, embora a mensagem do filme, a lição que Diana precisa aprender, seja a de que “[...] o ser humano é um ser complexo no qual bem e mal coexistem”:

Tudo isso, entretanto, não muda o fato de que, ainda que o grande vilão esteja infiltrado dentro do exército dos ingleses, suas piores influências aparecem do lado alemão. Embora não exista lado bom em uma guerra, na trama do filme o lado “mau”, que gasta todas as suas energias e recursos desenvolvendo uma arma incrivelmente fatal e retratada como altamente imoral (como se houvesse alguma arma moralmente aceitável) é o lado inimigo. O lado que está atacando e dizimando populações inocentes é, inegavelmente, o alemão<sup>127</sup>.

É curioso que, apesar dessa constatação, a crítica elogie a posição ocupada por Diana nessa dinâmica. O texto afirma que a distorção está na atribuição dos valores que a heroína defende a apenas um dos lados (o dos aliados), e que os discursos hegemônicos (das democracias liberais ocidentais, supõem-se) precisaram “[...] fazer concessões sobre a própria imagem de perfeição [...]”, colocando “[...] a própria maldade na conta dos indivíduos [...]” para “[...] continuar a difundir o discurso de ética e superioridade que lhe favorece”<sup>128</sup>. Segundo a crítica, porém,

[...] mesmo em face da doutrinação disfarçada que ocorre no filme, *Mulher-Maravilha*, a heroína, permanece como personagem em estado de inocência em relação a todo o jogo político envolvido na guerra. Ela tem o objetivo único de defender a raça humana de si mesma e buscar um mundo em que as pessoas voltem a ser boas, puras e justas como no momento em que foram criadas<sup>129</sup>.

Esta seria a razão pela qual o filme consegue quebrar em alguma medida com “[...] aquela velha trama dos bastiões da liberdade que lutam contra os homens maus para garantir que a humanidade possa estar feliz e segura”, perpetuação da ideologia ocidental dominante, “Escondida atrás de uma semideusa poderosa e imbatível, um breve comentário sobre racismo

---

<sup>127</sup> ENGELKE; GUALBERTO, 2017.

<sup>128</sup> ENGELKE; GUALBERTO, 2017.

<sup>129</sup> Ibid.

embutido em uma fala aleatória, algumas tiradas *girl power*, toda uma fachada feminista [...]”<sup>130</sup>. Isso é o mais perto que se chega de expor o caráter imperialista da jornada de Diana, apoiada em representações de excepcionalidade que posicionam os brancos como aqueles que se distinguem por tomarem a iniciativa de organizar a si mesmos, aos outros e ao mundo, uma qualidade do “espírito branco” que, aponta Richard Dyer (1997), é representada como algo que está no corpo, mas não é do corpo, um dos motivos narrativos mais associado à representação visual da branquitude.

Assim, o que parece transparecer dessas reflexões é um investimento na feminilidade branca de Diana posicionada como marginal, na medida em que ela estabelece uma relação ambivalente com autoridades, opondo-se a elas para agir de forma independente e obter algum grau de justiça, o que obscurece seu status cultural dominante e lhe concede um status de minoria. É essa visão expressa na crítica do *Collant sem Decote*, que se preocupa em caracterizar a Primeira Guerra como um conflito com lados “[...] muito mais embaçados [...]” que a Segunda Guerra, mas afirma que

O filme consegue manter um certo equilíbrio nessa questão na maneira como questiona — e representa — os oficiais ingleses a quem Steve Trevor serve. Diana bate de frente com eles, demonstrando como o poder e a guerra estão diretamente ligados ao poder burocrático, que joga com a vida de soldados e civis de acordo com os seus interesses<sup>131</sup>.

O mesmo tipo de investimento nessa posição da heroína como marginal é expresso na crítica do *Preta, Nerd & Burning Hell*, que afirma que o único ponto de alteridade no qual a “[...] crença incorruptível [...]” de Diana “[...] no fim da guerra e de todo o mal [...]” mira é Ares, e que isso “[...] retira a vilania de Dra. Veneno para impedir a perpetuação da ideia de que o problema das mulheres são as mulheres e, ainda dizer, sutilmente, que o sexismo é debilitante para mulheres leais a ele [...]”<sup>132</sup>.

De fato, a constituição da subjetividade feminista corporificada por Diana é muito menos problematizada do que a constituição dos corpos que a cercam, dos coadjuvantes, o que faz com que os textos contribuam em grande medida para colocar em circulação sentidos que buscam conceder um caráter universal a essa subjetividade, ainda que neles estejam presentes discussões sobre diversidades racial e sexual. Nesse sentido, os textos apontam que, embora

---

<sup>130</sup> Ibid.

<sup>131</sup> PUIG, 2017a.

<sup>132</sup> QUIANGALA, 2017.

haja Amazonas negras, sua função é mais decorativa do que narrativa. A crítica do *Collant sem Decote* pontua que, “Apesar de haver Amazonas não-brancas em Temiscira, e de algumas delas possuírem lugares de destaque, ainda assim não é o suficiente”<sup>133</sup>, e vê como insuficiente a diversidade dos companheiros de Diana na guerra e as discussões sobre como isso afeta a vida deles. O texto do *Nó de Oito* vai no mesmo sentido ao afirmar que “[...] um aspecto que o filme deixou muito a desejar foi o da representatividade não-branca e LGBT”, que se fez presente com algumas Amazonas em posições subalternas e decorativas e, fora de Temiscira, com “[...] dois homens não-brancos não inteiramente estereotipados [...]”. Na visão da autora, estes não compensam a falta de companheiras mulheres para Diana e a total ausência de mulheres não brancas nessa fase de sua jornada, “[...] muito embora a Londres do começo do século XX fosse cheia de imigrantes africanos e asiáticos [...]”<sup>134</sup>. A crítica do *Valkirias* também classifica como inaceitável que somente algumas das Amazonas “[...] sejam negras e apenas uma delas tenha certo destaque, como Philippus (Ann Ogbomo), ou que todas sigam o mesmo biotipo”<sup>135</sup>. Essa falta também é apontada pela crítica do *Minas Nerds*, que, no entanto, encara os companheiros de guerra não brancos de Diana como “[...] um alívio cômico e enternecedor à trama, além de representarem lindamente uma rica diversidade étnica”<sup>136</sup>.

O texto que aprofunda um pouco mais a análise da constituição racial dos companheiros de Diana é novamente o do *Preta, Nerd & Burning Hell*. A crítica avalia que Diana (e, assim, também o filme) lança sobre esses personagens um olhar de empatia que os transforma, e que “[...] o filme não caiu no erro de criar um senso de superioridade em Diana, nem uma piedade egoísta e — graças à Deusa — não transformou os indivíduos racializados em monstros!”<sup>137</sup>. Seguindo essa visão, o texto afirma que o entendimento do personagem indígena, o Chefe, só é possível a partir de seu pertencimento étnico-racial, e que a representação de Sameer se equilibra em uma linha tênue, mas que o recurso ao estereótipo do oriental subalterno, na cena em que Steve finge ser um oficial alemão e Sameer se apresenta como seu motorista, é desagradável “[...] porque a cena é verossímil; não é a cena que é detestável, mas sim a realidade na qual ela se ancora”<sup>138</sup>. Sobre Charlie, o texto pontua ainda que “[...] seu estresse pós-

---

<sup>133</sup> PUIG, op. cit.

<sup>134</sup> VASCOUTO, 2017.

<sup>135</sup> ENGELKE; GUALBERTO, 2017.

<sup>136</sup> FRANCO, 2017.

<sup>137</sup> QUIANGALA, 2017.

<sup>138</sup> Ibid.

traumático é um comentário retórico sobre como um mundo desigual é tóxico para todos, salvando as proporções, até mesmo para quem parece estar em vantagem”<sup>139</sup>. É uma visão que se contrapõe em grande medida ao argumento desenvolvido no terceiro capítulo, de que esses personagens existem muito mais em função de Diana (e de Steve), e que sua marginalidade (racial, mas também por sua ambiguidade moral) serve principalmente para reafirmar a branquitude da mulher e do homem branco moralmente justos e heroicos e para permitir que Diana complete sua jornada, que passa por aprender a lição de que a humanidade é complexa.

Por fim, é preciso notar que as críticas em grande medida propõem uma identificação com valores e características constitutivos da heroína que se acomodam bastante bem ao ideal de empoderamento individualista, neoliberal e autorregulatório das políticas de representação dos feminismos midiáticos<sup>140</sup>. Isso pode ser observado na valorização, no conjunto dos textos, de construções psicológicas como autoconfiança, determinação, coragem, força (física, mas também mental), que se expressam em termos individualistas, afastando-se do entendimento do empoderamento como um projeto que pressupõe articulações coletivas para desconstruir estruturas que produzem assimetrias de poder. A crítica do *Momentum Saga* afirma, por exemplo:

Uma das grandes lições que ficam desse filme é que precisamos acreditar mais em nós. Haverá momentos em que o medo e o desespero vão nos abater, mas se confiarmos em nosso potencial, teremos condições de resolver problemas. É possível até que possamos descobrir forças que antes nem sabíamos que estavam lá, como na grandiosa cena de ação do final<sup>141</sup>.

Como aspecto que rompe com a adesão a esse ideal individualista de empoderamento, surgem os apontamentos da crítica do *Valkirias* quanto à especificidade da subjetividade feminista articulada por *Mulher-Maravilha*. O texto reconhece certa intencionalidade na associação da heroína ao feminismo, desnudando a dinâmica da troca cultural em que o público e a crítica já estão implicados no modo como o filme é construído e posicionado no nível institucional, e explicitando as negociações entre novos discursos feministas e a construção da imagem feminina no filme, que adicionam um valor de atualização ao cinema de super-heróis.

---

<sup>139</sup> Ibid.

<sup>140</sup> Vale lembrar que, segundo a perspectiva de De Lauretis (1994), em qualquer uma das formas tomadas historicamente pela sociedade dita patriarcal (feudalismo, capitalismo, socialismo etc.), o sistema de gênero tem operado simultaneamente a um sistema de relações produtivas, de modo a reproduzir estruturas socioeconômicas e o domínio masculino da ordem social dominante. Assim, a posição atribuída socialmente às mulheres está ligada a conjuntos inter-relacionados de relações de trabalho, classe, raça e gênero.

<sup>141</sup> SYBYLLA, 2017.

Como já discutido anteriormente, o texto afirma que Diana pode ser encarada como uma arma “[...] eficaz na propagação do feminismo que não afronta o sistema [...]”<sup>142</sup>, por reunir atributos como força, independência e inteligência em um corpo conformado a padrões de beleza dominantes. Adicionalmente, a crítica expressa o reconhecimento do movimento de mercantilização dos feminismos para vender e expandir mercados e ideologias dominantes, enxergando aquilo que Nancy Fraser (BRENNER; FRASER, 2017; FRASER, 2015) caracterizaria como uma ligação perigosa entre neoliberalismo e feminismo, que contribuiu para a formação de um bloco hegemônico de neoliberalismo progressista:

Se anúncios e propagandas usam exaustivamente a bandeira do feminismo para vender produtos e até para expandir o próprio mercado consumidor por meio de uma suposta “quebra de padrões de gênero” que anda tão na moda (sempre para homens), se até a Rede Globo está lançando mão desse subterfúgio pra tentar fugir da própria decadência, não é de se surpreender que a ideologia política dominante [das democracias liberais ocidentais e de seu militarismo subjacente] vá pelo mesmo caminho. E Mulher-Maravilha parece a oportunidade perfeita para fazer isso<sup>143</sup>.

No entanto, ao reafirmar, apesar de todas essas ressalvas, que Diana permanece um modelo positivo em um meio (o cinema) cujas imagens hegemônicas são masculinas, que relega as mulheres a objetos sexuais, interesses românticos ou pessoas que precisam de proteção, a crítica do *Valkirias* exemplifica o caráter ambivalente dos investimentos realizados pelo conjunto dos textos na posição de sujeito-do-olhar oferecida como preferencial por *Mulher-Maravilha*. Ao mesmo tempo que enxergam aspectos contra-hegemônicos no modo como Diana é representada, e que apontam algumas das limitações dessa construção, parecem também investir em uma representação de gênero que se apoia na oposição binária entre feminino/masculino, e reproduzem discursos que tornam a branquitude e a heterossexualidade transparentes. Assim, também são ambivalentes os sentidos que fazem emergir (e contribuem para colocar em circulação) e o modo como sugerem uma identificação com essa posição de sujeito-do-olhar.

Nesse sentido, os aspectos dessa posição de sujeito-do-olhar construída como preferencial pelo filme e que os textos fazem emergir, que poderíamos chamar de feministas (três dos textos as qualificam explicitamente como feministas, e outros dois o fazem de maneira implícita, contrapondo-os a normas e representações machistas) são: a valorização de

---

<sup>142</sup> ENGELKE; GUALBERTO, 2017.

<sup>143</sup> ENGELKE; GUALBERTO, 2017.

qualidades atribuídas normativamente à feminilidade, como amor, empatia e emoções em geral; um ideal de empoderamento autorregulador e neoliberal, centrado principalmente em construções psíquicas que permitem enfrentar individualmente adversidades; e, em menor medida, uma solidariedade entre mulheres não suficientemente explorada pelo filme. Em menor grau, os textos criticam a ausência de interseccionalidade nas representações, mas, com exceção da crítica do *Preta, Nerd & Burning Hell*, não direcionam essas críticas diretamente à posição de sujeito-do-olhar oferecida como preferencial pelo filme, corporificada na feminilidade hegemônica de Diana, e não apontam para o modo como essa construção reforça discursos de universalidade da branquitude e da heterossexualidade.

Essa combinação ambígua de investimentos, ao mesmo tempo que enfatiza a possibilidade de se construir uma nova forma de heroísmo, também pode contribuir para situar a heterossexualidade e a branquitude como posições de sujeito sem propriedades, neutras, sustentando a crença de que as mulheres brancas heterossexuais são apenas pessoas, assim como os homens brancos heterossexuais, e apagando as diferenças que atravessam os corpos femininos, que são determinantes para o modo como as diferentes mulheres investem em diferentes posições de subjetividade. Essa ambivalência talvez seja efeito do modo como o prazer visual é manipulado no filme, posicionando um corpo feminino como figura superpotente que age e que corporifica um olhar empático em vez de dominador.

O mais relevante, porém, é notar que essa estratégia interpela as autoras dos textos (em seu entrelugar entre a crítica especializada e a posição de fãs e consumidoras de cultura nerd) ao articular uma posição de sujeito-do-olhar que pode ser tomada como feminista, mesmo que corporifique os valores de heroísmo da Mulher-Maravilha em uma feminilidade hegemônica e excludente. Assim, os textos contribuem para colocar em circulação interpretações que ratificam a suposta universalidade da identificação com a heroína e posicionam o discurso do filme como feminista, reacomodando em certa medida aquilo que De Lauretis considera como o potencial epistemológico radical do pensamento feminista: a possibilidade de conceber “[...] um sujeito ‘engendrado’ não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido” (DE LAURETIS, 1994, p. 208).

No entanto, é preciso reconhecer que a identificação com uma posição de sujeito-do-olhar branca que se apresenta como neutra se torna particularmente ambivalente no contexto brasileiro. Há, claro, o fato de que a maioria das autoras das críticas são brancas — o que, como lembra Dyer (1997), facilita sua/nossa adesão à crença de que a cultura branca não tem conteúdo e, portanto, faz com que elas/nós não se enxerguem representadas como brancas, mas como



peças de determinado gênero, classe, sexualidade, capacidade etc. Porém, a aspiração de pessoas não brancas a ocupar essa posição de sujeito sem propriedades atribuída à branquitude nos discursos brancos ganha contornos distintos em uma sociedade cuja cultura vem perpetuando uma ideologia do branqueamento, obtida pela miscigenação, que, como aponta Lélia González (2011), fragmenta a identidade étnica e perpetua o mito da democracia racial.

Isso resulta em um contexto de “[...] ausência de identidades raciais fixas ou binárias [...]” (FIGUEIREDO, 2020, p. 245), em que a definição de raça reflete a aparência, não a ancestralidade, a partir de uma escala classificatória de cor, ao contrário do que ocorre nos Estados Unidos. Esta é uma discussão longa e complexa, que não caberia desenvolver aqui, mas é preciso notar que essa condição específica do contexto nacional potencializa a hierarquização, a flexibilidade e a instabilidade da categoria da branquitude, características nas quais, segundo Dyer (1997), reside seu poder representacional, que, é possível supor, também é potencializado em nosso contexto. Assim, a ausência de tentativas de desnaturalizar a branquitude de Diana em todos os textos analisados, exceto aquele escrito por uma mulher negra, parece estar relacionada às condições específicas da constituição das relações raciais em nosso país.

Portanto, a atração exercida sobre as espectadoras pela posição de sujeito-do-olhar oferecida por *Mulher-Maravilha* pode talvez ser explicada por dois fatores principais. De um lado, a potência de uma subjetividade heterossexual e branca representada como sem propriedades, neutra — afinal, como lembra Dyer (1997), não há posição mais poderosa do que ser considerada apenas uma pessoa, apenas humana, e não um indivíduo marcado pelo pertencimento a seu grupo racial ou por sua sexualidade. Soma-se a isso, como discutido no terceiro capítulo, o fato de que essa subjetividade pretensamente neutra se sobrepõe, no cinema, a uma simulação de um sujeito-do-olhar transcendente — da qual decorre, segundo Ismail Xavier (2004), a força de encantamento do cinema hollywoodiano. É nesse sentido que se pode compreender a afirmação do autor de que o cinema oferece “[...] uma viagem que confirma minha condição de sujeito tal como a desejo” (XAVIER, 2004, p. 48). Considerando os textos analisados, o que *Mulher-Maravilha* parece oferecer, ao estender essa condição às mulheres (ainda que a um determinado tipo de mulheres) e ao tratar com ambiguidade a sexualidade da heroína e seu pertencimento de grupo (branca, porém estrangeira e marginal), é a possibilidade de mais pessoas não brancas e que não se conformam à heteronormatividade investirem nessa posição, aspirando a ocupá-la. De outro lado, o tom majoritariamente celebratório de todos os textos analisados sugere que as autoras tomam a subjetividade feminista construída por *Mulher-Maravilha* como um avanço em relação ao contexto do cinema hollywoodiano dominante e das

representações de gênero de modo geral, mesmo quando são reconhecidos os dispositivos que circunscrevem sua potência.

A conclusão que parece emergir das críticas analisadas é que essa subjetividade, embora em grande medida ainda mantenha na invisibilidade as próprias experiências reais das mulheres que investem nela, torna visível outros aspectos de suas experiências (principalmente aqueles ligados a valores hegemonicamente associados à feminilidade) que a ideologia do gênero a serviço de uma sociedade neoliberal androcêntrica desvaloriza e procura tornar invisíveis. É a combinação desses fatores que talvez leve as autoras dos textos a negociar o modo como o filme se contrapõe a suas próprias experiências enquanto indivíduos situados social e historicamente de modo heterogêneo e diversificado, investindo nessa subjetividade feminista articulada pela posição de sujeito-do-olhar oferecida como preferencial pelo filme — e alinhada com os feminismos midiáticos — em nome da promessa de uma sensação de empoderamento ainda em grande medida inacessível às espectadoras mulheres.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: A AMBIVALÊNCIAS E A POTÊNCIA DOS FEMINISMOS MIDIÁTICOS

*Desfazer as estruturas sociais de milênios não é obra de uma geração ou de algumas décadas, mas um processo de criação e destruição de escala épica e execução muitas vezes encarnizada. É um trabalho que envolve os mais ínfimos gestos e contatos cotidianos, a transformação das leis, das convicções, da política e da cultura em escala nacional e internacional; muitas vezes, tal transformação surge do impacto cumulativo daqueles gestos mínimos.*

— Rebecca Solnit, *A mãe de todas as perguntas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 83.

Esta pesquisa dedicou os capítulos anteriores a examinar uma subjetividade feminista que emerge em meio ao fenômeno recente de popularização e midiaticização dos feminismos. Essa subjetividade é compreendida como uma posição discursiva normativa na qual as mulheres são incentivadas a investir para se posicionarem aos olhos do mundo como feministas. Este *se posicionarem aos olhos do mundo* — ou seja, tornar seu feminismo visível — é relevante quando se considera a dinâmica da subjetividade contemporânea em que ser vista é condição para a existência, o que articula uma subjetividade feminista para a qual o parecer feminista tende a prevalecer sobre o ser feminista, e mesmo sobre o consumir o feminismo. A constituição dessa subjetividade feminista, considerada nos termos já citados, foi examinada a partir do modo como ela é articulada nas representações construídas no filme *Mulher-Maravilha* (um produto midiático cuja realização está profundamente imbricada nas dinâmicas dos feminismos midiáticos) e na circulação crítica da obra — a maneira como determinados atores (ou, deveria dizer, atrizes) se apropriaram dessas representações e as ressignificaram de modo a conformá-las às suas próprias realidades e aspirações.

O primeiro capítulo buscou circunscrever esse fenômeno de popularização e midiaticização dos feminismos, por meio da expressão “feminismos midiáticos”, como a intersecção entre discursos feministas e a cultura midiática na qual circulam amplamente. Os feminismos midiáticos estão relacionados a um cenário em que, como aponta Rosalind Gill (2007), a maior parte dos feminismos acontecem nas mídias (sejam elas as diferentes redes sociais que hoje congregam milhões de usuários no mundo todo, ou produtos de massa mais tradicionais, como filmes, séries, sites etc.) e a experiência da maioria das pessoas com os feminismos é inteiramente mediada. Esse cenário modifica as políticas de representação articuladas pelos feminismos e leva a uma ênfase na produção de visibilidades, fazendo com que os feminismos midiáticos atuem como uma “tecnologia de gênero” (DE LAURETIS,

1994), que produz o gênero de novas formas à medida que o representa, constituindo uma nova subjetividade feminista.

Nesse sentido, essa subjetividade, enquanto posição discursiva normativa, diz respeito a um conjunto de valores que devem ser corporificados por aquelas que desejam “parecer” feministas: em resumo, um autoempoderamento a partir de investimentos na própria confiança para se tornar capaz de superar individualmente as desigualdades estruturais. Assim, se no passado ser feminista estava associado, na cultura dominante dos países ocidentais, ao estereótipo das mulheres que queimam sutiãs, não depilam as axilas e odeiam homens<sup>1</sup>, hoje ser feminista significa, em grande medida, ser uma mulher empoderada, bem-sucedida economicamente, que conseguiu, com seus próprios esforços, superar as desigualdades e as opressões que limitam a existência das mulheres.

Em certo sentido, é justamente essa transição do que significa ser feminista no imaginário da cultura dominante nos Estados Unidos (que transborda para a cultura internacional-popular) que o segundo capítulo se propôs a percorrer. O capítulo situa também o modo como a personagem Mulher-Maravilha tem sua história profundamente atravessada pelo jogo de negociações entre a cultura midiática e os diferentes discursos sobre gênero que marcaram o século XX, sobretudo em momentos em que os feminismos alcançaram visibilidade e colocaram em xeque as representações culturais das mulheres. As diferentes formas como a Mulher-Maravilha foi representada ao longo de seus hoje 80 anos não estão apenas relacionadas a dinâmicas específicas do mercado das histórias em quadrinhos. Essas alterações demonstram sobretudo a maneira como a indústria midiática de modo geral, em sua necessidade constante de atualização para se manter relevante e atrair novos públicos, teve que responder às aspirações que surgiram ou foram intensificadas entre as mulheres em diferentes momentos de mobilização feminista. Foi assim com a própria criação da personagem, em 1941, em um momento em que as mulheres estadunidenses ocupavam espaços na esfera pública deixados vagos pelos homens que haviam partido para a Segunda Guerra. E também durante o movimento de libertação das mulheres, na chamada “segunda onda” feminista, do qual a heroína se tornou uma espécie de embaixadora controversa, a supermulher que representava o potencial do que as mulheres poderiam alcançar caso a cultura, as relações sociais, as instituições etc. não limitassem seu escopo de atuação no mundo.

---

<sup>1</sup> Aqui, cabe pensar em estereótipos que se originam nos Estados Unidos, mas extrapolam as fronteiras daquele país como imagens que circulam em uma cultura que Renato Ortiz (2007) denomina de “internacional-popular”, caracterizada pelo desenraizamento tanto da produção quanto do consumo e que traduz o imaginário das sociedades globalizadas, como discutido no quarto capítulo.

Esse percurso histórico desenvolvido no segundo capítulo permitiu compreender que a personagem Mulher-Maravilha se estabeleceu no imaginário coletivo da cultura internacional-popular como símbolo de empoderamento feminino e ícone feminista em meio aos embates entre os discursos feministas e a cultura midiática, dos quais a super-heroína foi pivô em momentos decisivos. Esse passado permite compreender melhor o fato de ela ter novamente se tornado instância de embates e negociações em um momento de renovada popularização dos feminismos e da crescente apropriação de seus discursos pela cultura midiática, tornando-se também símbolo da ambivalência e complexidade dessas negociações. Como o segundo capítulo buscou apontar, o fato de um filme da Mulher-Maravilha apenas se concretizar em meio à ascensão dos feminismos midiáticos não pode ser tomado como mera coincidência, e o filme não poderia passar incólume às políticas de representação que têm forjado uma nova subjetividade feminista. Nos anos 1970, por exemplo, a série de TV protagonizada por Lynda Carter articulou negociações relativas aos questionamentos sobre papéis de gênero promovidos pelo movimento de libertação das mulheres, e a Mulher-Maravilha corporificou ali um ideal de mulher independente, que transgredia os lugares tradicionais ao ser representada como heroína de ação, mas em um corpo que reafirmava a diferença sexual ao ostentar atributos femininos tradicionais. Do mesmo modo, no presente, o longa-metragem estrelado por Gal Gadot teve papel semelhante em relação a uma nova subjetividade feminista articulada em torno de demandas por empoderamento individual.

Embora de modo menos explícito que Beyoncé, que declarou seu feminismo em enormes letras de néon em um evento de alcance internacional, Diana também é posicionada — por elementos estéticos e narrativos do filme, pelo marketing e por declarações da equipe criativa à imprensa — como um “espetáculo midiático” (KELLNER, 2003). Ela se torna o que Douglas Kellner (2003) caracteriza como um fenômeno da cultura midiática que encarna os valores e dramatiza as disputas da sociedade ocidental contemporânea em torno das representações de gênero, e articula uma subjetividade que se pode dizer feminista bastante complexa e ambivalente. Aqui, o parecer feminista é central, tornado uma medida de “[...] avaliação sobre se um produto é digno ou não de consumo” (ZEISLER, 2016, posição 591, tradução minha), em vez de um conjunto de valores, preceitos éticos e ações políticas, em meio a um contexto que tende a transformar as diferenças em “grifes” (GRAY, 2013).

É essa “grife” que a equipe envolvida na produção de *Mulher-Maravilha* busca acionar em suas declarações à imprensa, como forma de posicionar o filme para uma audiência engajada nos debates contemporâneos sobre gênero sem, no entanto, comprometer-se mais explicitamente com políticas feministas que poderiam afastar outras parcelas do público,

refratárias ou apenas não interessadas em críticas ou subversões profundas das representações dominantes de gênero. São declarações abertas a interpretações contraditórias que, como apontado no terceiro capítulo, buscam negociar o passado feminista da personagem e seu poder como modelo de empoderamento feminino, com uma definição acessível de feminismo traduzido como escolha, igualdade e superação individual de desigualdades.

Nesse processo de transição do que significa ser feminista em um cenário em que esta se tornou uma identidade desejável e corporificada por celebridades e personagens ficcionais altamente visíveis, há um lado que permanece pouco visível, e que as análises do filme e de sua circulação crítica evidenciam. Trata-se do modo como essa nova subjetividade feminista é destinada a mulheres já bem posicionadas para se empoderarem: majoritariamente brancas, heterossexuais, de classe média ou alta, além de outros marcadores relevantes, como ser cisgênero, originária de grandes centros urbanos, jovem, magra, sem deficiências etc.

Como discutido no terceiro capítulo, é nesse sentido que *Mulher-Maravilha* se configura como um filme em que o prazer visual é manipulado de modo bastante ambivalente em termos de representação de gênero. Por um lado, Diana é posicionada no desenrolar do longa-metragem como portadora do olhar — um olhar curioso e generoso, em vez do olhar objetificador e dominador que sustenta a estrutura dominante do prazer visual no cinema hollywoodiano — e impulsionadora da ação e da narrativa, um sujeito superpotente. É uma posição ainda ocupada com pouca frequência por corpos femininos, o que, em certo sentido, atualiza a posição de sujeito-do-olhar transcendente que o cinema industrial simula e na qual, segundo Ismail Xavier (2004), reside sua força de encantamento. Essa posição também concentra no mesmo corpo ação e espetáculo, seguindo as convenções dos filmes de ação descritas por Yvonne Tasker (2002), pois são os corpos femininos que realizam ações espetaculares, ainda que sua beleza também seja ressaltada, sobretudo a beleza convencional da atriz que interpreta a heroína, Gal Gadot, por meio de *close-ups* de seu rosto.

É nesse sentido que a manipulação do prazer visual em *Mulher-Maravilha* articula uma subjetividade que se pode dizer feminista, pois permite que espectadoras e espectadores se identifiquem com um sujeito feminino poderoso que age, que não costuma estar presente no cinema de ação e de super-heróis. Trata-se de uma estrutura que se aproxima do que Iris Brey (2020) define como um “olhar feminino” — um olhar em que o prazer não decorre de uma assimetria de poder entre os gêneros, construído por meio de escolhas que interrogam o olhar dominador que caracteriza nossos modelos de representação. Ainda assim, como discutido no terceiro capítulo, a potencialidade dessa construção se configurar de fato como um olhar de resistência é circunscrita por outros dispositivos estéticos e narrativos.

Ainda que o filme se desvie da tendência do cinema hollywoodiano dominante de transformar os corpos de mulheres em objetos para o deleite sexual de outros, Diana não escapa por completo da convenção que busca compensar a figura da heroína ativa enfatizando sua feminilidade, consolidando assim o binário feminino/masculino. Isso se dá de algumas maneiras. Uma delas é a afirmação da heterossexualidade da heroína, com o romance com Steve Trevor que apaga qualquer sombra de sexualidade lésbica de uma personagem que havia vivido toda sua vida apenas entre mulheres. Também tem a mesma função a associação da heroína a valores normativamente tidos como femininos, como amor, empatia, compaixão, cuja origem é associada ao espaço utópico “feminino” de Temiscira, construído em oposição ao mundo dos homens. Por fim, a própria jornada de empoderamento de Diana é marcada por uma transformação majoritariamente interior, um rito de passagem da ignorância ao conhecimento que se expressa fisicamente apenas pela troca de figurino (em oposição a transformações corporais sofridas por heróis homens), que, segundo Tasker (2002), é típico das ficções centradas em mulheres e é repetido por diversos filmes protagonizados por heroínas de ação.

Outro dispositivo que limita o alcance da subjetividade feminista contemporânea corporificada por Diana é a naturalização da branquitude da heroína e, conseqüentemente, do ponto de vista branco adotado pelo filme. Isso se expressa na repetição do motivo narrativo da iniciativa branca, o impulso das pessoas brancas para saírem e organizarem a si mesmas, aos outros e ao mundo, que Richard Dyer (1997) aponta ser uma das formas de representar visualmente a branquitude. Além de Diana expressar seu heroísmo dessa forma, sua branquitude também é afirmada pelo modo como a personagem é posicionada em oposição a coadjuvantes não brancos reduzidos à função de facilitarem sua jornada de empoderamento, e a vilões racializados como brancos que não performam bem a branquitude. Somados ao fato de que a personagem frequentemente desafia as autoridades instituídas, esses são dispositivos que, na visão de Jeffrey A. Brown (2017), têm a função de disfarçar o status cultural dominante da heroína.

Portanto, *Mulher-Maravilha* constrói uma posição de sujeito-do-olhar que ao mesmo tempo subverte representações marcadas por uma hierarquia de gênero normativa, que legitima a subordinação das mulheres, mas também reforça discursos binários de gênero e de universalidade da branquitude e da heterossexualidade, associados a uma noção individualista de poder, acessível apenas para mulheres já bem posicionadas para se empoderarem. Assim, pode-se dizer que o filme encena uma feminilidade posicionada como contra-hegemônica — quando considerada em relação ao contexto mais amplo de um cinema (e de uma cultura em geral) androcêntrico — mas que é hegemônica em relação a outras feminilidades. É uma

condição muito próxima àquela que Teresa de Lauretis (1994) aponta ser a própria condição de existência do sujeito do feminismo, que se encontra ao mesmo tempo (e conscientemente) dentro e fora da ideologia do gênero (o heterossexismo), como discutido no primeiro capítulo, pois continuamos a reproduzir o gênero mesmo que façamos a crítica ao modo como este se constitui.

É nesse sentido que a autora argumenta que os feminismos podem se tornar cúmplices tanto da ideologia do gênero quanto da ideologia em geral (neoliberalismo, racismo, colonialismo, imperialismo etc.), embora uma adesão completa a essas ideologias seja incompatível com os feminismos em sociedades androcêntricas. É nessa encruzilhada que parecem se encontrar tanto a posição de sujeito-do-olhar construída como preferencial por *Mulher-Maravilha* quanto a subjetividade feminista constituída pelas políticas de representação dos feminismos midiáticos, com a qual a primeira se articula. Ambas se posicionam em contraste a um cenário de normas bastante estreitas de gênero, em que o masculino ainda ocupa posição privilegiada, ao mesmo tempo que tendem a reforçar outras formas de diferenciação que também produzem desigualdades e tornam precárias as vidas de mulheres não brancas, LGBTQIA+, de classes baixas etc.

Mas como, então, uma parcela significativa do público pode ter compreendido essa representação como feminista, inspiradora e empoderadora, sem articular sua grande ambivalência? A própria circulação crítica do filme em meio a sites nerds feministas parece indicar um caminho para compreender essa apropriação de *Mulher-Maravilha* como símbolo feminista. Publicados em sites criados nos anos 2010, em meio à emergência dos feminismos midiáticos e engajados nos debates sobre representação e representatividade de gênero que se intensificaram nesse contexto, os textos críticos analisados no quarto capítulo refletem, em grande medida, a interpretação de que o filme oferece representações de gênero construídas a partir de uma perspectiva feminista. Em sua maioria, os textos não se aprofundam na análise do modo como essa posição de sujeito-do-olhar que desafia a estrutura dominante do prazer visual no cinema hollywoodiano tem seu potencial limitado por dispositivos estéticos e narrativos que recentram a heterossexualidade e a branquitude da heroína. Mesmo quando reconhecem as limitações das representações construídas pelo filme, eles as relevam em prol da identificação com a heroína como símbolo feminista, tomada como uma representação que desafia as normas de gênero dominantes e amplia o campo de feminilidades vivíveis.

As argumentações apresentadas pelos textos críticos analisados demonstram que as autoras compreendem o modo como *Mulher-Maravilha* subverte a construção dominante do prazer visual no cinema hollywoodiano ao não objetificar as personagens femininas nem



sexualizá-las abertamente. Também há, embora não nesses termos, um reconhecimento de que Diana é tanto portadora de um olhar distinto, curioso, generoso e empático, quanto um sujeito superpotente que age no mundo da diegese e move a narrativa, oferecido como posição com a qual espectadoras e espectadores devem se identificar — algo ainda raro no cinema dominante. Suas respostas ao modo como o filme as interpela revelam também a força do poder relativo que essa identificação promete, que envolve sair da invisibilidade que o cinema hollywoodiano dominante reserva às mulheres, ser reconhecida como sujeito e não tratada como objeto no campo das representações, e sentir que o empoderamento está ao seu alcance. Essas promessas parecem explicar, em alguma medida, os investimentos das autoras dos textos na posição de sujeito-do-olhar construída como preferencial pelo filme, e a ausência de questionamentos generalizados sobre a especificidade dos valores feministas corporificados por essa subjetividade.

É nesse sentido que o romance com Steve Trevor, em vez de tomado como dispositivo que dissolve qualquer ambiguidade sexual e afirma a heterossexualidade da heroína, é compreendido como algo que subverte clichês relativos à representação da masculinidade e de romances heterossexuais. Além da aproximação com discursos que tratam a heterossexualidade como a norma, os textos também trabalham a partir da mesma oposição binária e generificada que o filme emprega para caracterizar Diana e sua jornada, posicionando os valores “femininos” utópicos de Diana e de Temiscira contra os valores “masculinos” do mundo “real” e imperfeito dos homens.

Em relação à racialidade da posição de sujeito-do-olhar construída como preferencial pelo filme, corporificada por Diana, apenas um dos textos, o único de autoria de uma mulher negra, identifica que essa não é uma posição sem propriedades, mas sim branca, e que mulheres não brancas precisam negociar a identificação com ela. Nos demais textos, a branquitude de Diana não é um aspecto discutido, embora se critique amplamente a falta de diversidade entre os personagens coadjuvantes. Do mesmo modo, apenas um dos textos aponta a representação de Diana como veículo para um feminismo que não ameaça as estruturas que sustentam desigualdades e a relaciona à mercantilização dos feminismos. Nos outros, valores como autoconfiança, determinação, coragem e força (física, mas também mental), atribuídos à heroína, são tomados como positivos em termos de investimento e identificação, e não como expressões individualistas de empoderamento, que mascaram o caráter sistêmico das opressões e exclusões.

Ainda que os investimentos ambivalentes que os textos críticos analisados fazem na posição oferecida como preferencial por *Mulher-Maravilha* tendam a associar a circulação do

filme a uma concepção binária de gênero que desemboca na heterossexualidade compulsória, e a uma concepção da branquitude como posição subjetiva universal, é preciso não perder de vista o que os investimentos nessa posição de sujeito feminino superpotente promete. Como discutido no quarto capítulo, está em jogo aí a própria força de encantamento do cinema, que, como aponta Xavier (2004), simula um sujeito-do-olhar onipotente e onividente, desta vez corporificado, de modo incomum, num corpo de mulher superpoderoso. Mas também está em jogo o poder das representações que posicionam a branquitude e a heterossexualidade como neutras e universais, levando muitas pessoas não brancas e LGBTQIA+ a desejarem ocupar essa posição, pois “Não há posição mais poderosa do que ser ‘apenas’ humano” (DYER, 1997, p. 2, tradução minha).

### 5.1. O CINEMA HOLLYWOODIANO, A PRECARIIDADE DAS MULHERES E A AMBIVALÊNCIA DOS FEMINISMOS MIDIÁTICOS

Há, no entanto, outra forma de encarar os investimentos das autoras dos textos analisados na subjetividade ambivalente articulada por *Mulher-Maravilha*. Ela tem a ver com reconhecer que o fato dessa posição ser encarada como contra-hegemônica diz menos sobre o filme e as espectadoras do que sobre o cenário ainda muito desigual tanto das relações de gênero na sociedade, quanto das representações de gênero na cultura midiática. Assim, é preciso lembrar que o cinema de ação e de super-heróis e a própria cultura midiática oferecem índices extremamente baixos de representações de mulheres. E, quando o fazem, apresentam imagens em que as mulheres (mesmo as brancas e heterossexuais, mais visíveis em nossa cultura) são ainda posicionadas majoritariamente como objetos para estimular o desejo sexual de quem olha, e raramente como sujeitos autônomos, poderosos, que agem no mundo ficcional e movem as narrativas.

De acordo com o estudo *Inequality in 1,300 Popular Films*, realizado pela USC Annenberg (Universidade do Sul da Califórnia em Annenberg, na sigla em inglês)<sup>2</sup>, entre 2007 e 2019<sup>3</sup>, nas cem maiores bilheterias de cada ano no mercado norte-americano (Estados Unidos

---

<sup>2</sup> SMITH, Stacy L.; CHOUETI, Marc; PIEPER, Katherine. *Inequality in 1,300 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBTQ & Disability from 2007 to 2019*. **USC Annenberg Inclusion Initiative**, Los Angeles, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3haaKtY>. Acesso em: 6 set. 2021.

<sup>3</sup> Embora alguns projetos de monitoramento de diversidade no cinema tenham publicado relatórios relativos a 2020, considerou-se que a crise provocada no mercado de cinema pela pandemia de Covid-19 dificulta comparações com anos anteriores. Durante a maior parte de 2020, a maioria dos cinemas dos Estados Unidos

e Canadá), a porcentagem de personagens femininas com falas permaneceu bastante estável, oscilando entre a mínima de 28,1% em 2014 e a máxima de 34% em 2019 (em 2017, ano de lançamento de *Mulher-Maravilha*, foram 31,8%). O ano de 2019 representou um recorde de mulheres ou meninas protagonistas ou coprotagonistas entre as cem maiores bilheterias, 43, contra vinte em 2007 e 32 em 2017. Ainda assim, essas personagens continuam a ser majoritariamente brancas, jovens e heterossexuais. Entre as 43 protagonistas de 2019, dezessete eram de grupos étnico-raciais subrepresentados, enquanto apenas três atrizes tinham mais de 45 anos. Entre toda as maiores bilheterias de 2019, apenas seis filmes tiveram mulheres LGBTQIA+ com falas. Ao mesmo tempo, as representações oferecidas pelo cinema hollywoodiano dominante continuam a ser construídas majoritariamente por homens brancos: nas maiores bilheterias de 2007 a 2019, em um total de 1.300 filmes, 89,3% dos diretores e 80,6% dos roteiristas eram homens, e 86,9% dos diretores eram pessoas brancas.

É em relação a esse cenário que os textos críticos analisados parecem se posicionar, e é em contraste a ele que o filme *Mulher-Maravilha* parece oferecer uma subjetividade contra-hegemônica, um avanço em relação ao cenário mais amplo. É nesse sentido que se pode recorrer novamente à interpretação um tanto quanto heterodoxa da formulação de Judith Butler (2018a) a respeito da performatividade de corpos precários que se reúnem no espaço público em assembleia, reivindicando o direito de aparecer, discutida no segundo capítulo.

Butler (2018a) define a “precariedade” como a “[...] a situação politicamente induzida na qual determinadas populações sofrem as consequências da deterioração de redes de apoio sociais e econômicas mais do que outras, e ficam diferencialmente expostas ao dano, à violência e à morte” (BUTLER, 2018a, posição 578-80). Na visão da autora, a racionalidade neoliberal estabelece todos os membros da população como potencialmente precários, se não de fato precários — e, assim, dispensáveis —, ao exigir a autossuficiência ao mesmo tempo que promove políticas de desmonte de proteções sociais. Butler (2018a) também argumenta que a precariedade está diretamente ligada às normas de gênero, pois aqueles que não se adequam a elas estão mais expostos a violências.

Nesse sentido, a formulação de Butler parece se aproximar da concepção de Nancy Fraser de que a justiça social deve se apoiar em condições não só econômicas e políticas, mas também culturais. Fraser (2007b) discute estas últimas a partir do conceito de reconhecimento (a condição de ser reconhecido como parceiro integral na interação social), e aponta a

---

permaneceu fechada, cenário que se repetiu ao redor do mundo, alterando totalmente a dinâmica do mercado cinematográfico, que passou a se voltar para os serviços de *streaming*.

necessidade de se superar a injustiça “cultural ou simbólica” (FRASER, 2006, p. 232) radicada nos padrões sociais de representação, interpretação e comunicação. Como exemplos dessas injustiças, a autora cita: dominação cultural — “[...] ser submetido a padrões de interpretação e comunicação associados a outra cultura, alheios e/ou hostis à sua própria [...]”; ocultamento — “[...] tornar-se invisível por efeito das práticas comunicativas, interpretativas e representacionais autorizadas da própria cultura [...]” —; e desrespeito — “[...] ser difamado ou desqualificado rotineiramente nas representações culturais públicas estereotipadas e/ou nas interações da vida cotidiana [...]” (FRASER, 2006, p. 232).

É essa noção de que padrões sociais de representação, interpretação e comunicação produzem injustiças que parece estar por trás do que Sarah Banet-Weiser chama de “políticas de visibilidade” — “[...] o processo de tornar visível uma categoria política (como gênero ou raça) que tenha sido e permaneça historicamente marginalizada nas mídias, legislação, políticas etc.” (BANET-WEISER, 2018a, posição 621, tradução minha). Segundo a autora, essas demandas de grupos marginalizados por visibilidade, por serem vistos e tornarem-se relevantes na cultura dominante, são tomadas como cruciais para expandir os direitos desses grupos a partir da compreensão de que reivindicar alterações em práticas representacionais nas mídias em termos de raça, gênero ou sexualidade é “[...] alterar o modo como identidades se tornam social, política e culturalmente relevantes e valorizadas” (BANET-WEISER, 2018a, posição 623, tradução minha).

Correndo o risco de colocar em diálogo Fraser e Butler, duas autoras que nem sempre estiveram de acordo, proponho pensar que as mulheres estão expostas de modo generalizado a alguma condição de precariedade, ligada às injustiças culturais ou simbólicas relacionadas a seu gênero. Embora essa condição de precariedade esteja distribuída de maneira desigual, ela tende a impedir mesmo as mulheres brancas, heterossexuais, de classes média e alta etc. de serem reconhecidas como parceiras integrais na interação social. Assim, as mulheres, de formas distintas e em graus diferentes, parecem estar sujeitas a algum nível de precariedade ao serem tornadas invisíveis ou desqualificadas rotineiramente nas representações cinematográficas (e midiáticas, como um todo), que trabalham de modo a reafirmar normas de gênero que não só estabelecem um modo correto bastante limitado de ser mulher, como também sustentam uma hierarquia de gênero que privilegia o masculino.

É essa injustiça, essa condição de precariedade, que as autoras dos textos críticos analisados parecem ter em mente, intuitivamente, ao celebrarem *Mulher-Maravilha*. É também essa condição que permite que pensemos a presença da heroína na cultura midiática de forma análoga a como Butler (2018a) pensa a presença de corpos precários em assembleia no espaço

público. Ao se considerar o direito à visibilidade midiática como componente e caminho para o direito de ser reconhecido como humano, como parceiro integral na interação social, novas subjetividades feministas constituídas pelas políticas de representação dos feminismos midiáticos podem ser encaradas como resistência e afirmação de existências comumente excluídas das estreitas representações de gênero na cultura midiática. Nos termos de Butler (2018a), são corpos que insistem em aparecer exatamente onde e quando se pretende apagá-los, que performam o direito de aparecer e, por sua simples presença, rompem e abrem a esfera da aparência de novas maneiras, reivindicando uma vida mais vivível para as mulheres.

Nesse sentido, Tasker aponta que o cinema popular configura um espaço que afirma identidades hegemônicas ao mesmo tempo que “[...] mobiliza identificações e desejos que minam a estabilidade dessas categorias” (TASKER, 2002, p. 166, tradução minha), oferecendo imagens concorrentes, no interior das quais definições de identidade podem ser negociadas, ainda que de forma limitada. Talvez seja nessa ambivalência da posição de sujeito-do-olhar construída como preferencial em *Mulher-Maravilha* — e de uma subjetividade feminista contemporânea com a qual ela se articula — que se abram caminhos para que se realize uma crítica das formas diferenciais de poder, por meio das quais a esfera do aparecimento, do reconhecimento social, é constituída, e que se forme uma aliança entre os precários, como propõe Butler (2018a). Ou, em outras palavras, talvez seja esse o caminho para que se inicie a nossa conscientização sobre o que De Lauretis (1994) chama de cumplicidade dos feminismos com a ideologia do gênero e com a ideologia em geral.

Ainda que essas representações reafirmem discursos hegemônicos de universalidade da heterossexualidade e da branquitude e se apoiem em noções de empoderamento como superação individual de opressões, a expansão de discursos feministas por meio dos feminismos midiáticos guarda em si o potencial de ampliar o alcance dos feminismos e de levar seus questionamentos a mulheres que de outro modo não entrariam em contato com esses debates. Mesmo o contato com noções básicas como escolha, igualdade e a necessidade de construir a própria confiança e autoestima pode ser o ponto de partida para um processo de conscientização individual que não pode ser desprezado, pois também contém o potencial de se encaminhar para um empoderamento coletivo.

A articulação entre empoderamento individual e coletivo pode ser pensada por meio da concepção de empoderamento que Patricia Hill Collins (2019) extrai das práticas das mulheres negras estadunidenses. Collins concebe o feminismo negro estadunidense como projeto de justiça social que enfatiza a necessidade de autodefinição (“[...] o poder de cada um de dar nome a sua própria realidade”) e autodeterminação (“[...] o poder de cada um de decidir seu próprio

destino”) (COLLINS, 2019, p. 459). A autora aponta que as mulheres negras estadunidenses não se relacionam de forma passiva com as condições opressivas em que vivem e são capazes de elaborar subjetividades empoderadoras mesmo a partir de imagens controladoras feitas para mantê-las em posições subalternas. Os atos individuais em que transparece essa consciência autodefinida das mulheres negras indicam a existência de um ponto de vista coletivo e autodefinido, de negociações entre suas próprias existências cotidianas e vivências internas e sua objetificação como “outro”. Para resolver tais contradições e se autodefinirem, segundo Collins (2019), as mulheres negras estadunidenses se valeram de estratégias como a interdependência, a autovalorização (autorrespeito e autoestima) e o desenvolvimento da autoconfiança, da independência e da autossuficiência econômica.

Essa é uma perspectiva que estabelece uma relação dialética entre empoderamento individual e empoderamento coletivo, que afirma que “[...] a transformação também pode ocorrer no espaço pessoal e privado da consciência individual [...]” (COLLINS, 2019, p. 211) e indica que, mesmo em condições sociais opressivas, o empoderamento pessoal é essencial. A reabilitação do empoderamento individual indica, portanto, que os feminismos midiáticos, ao enfatizarem essa dimensão, ainda guardam algum potencial para promover mudanças.

Sob essa perspectiva, a interdependência entre empoderamento individual e empoderamento coletivo fica mais clara: se, por um lado, a autodeterminação pode ser resultado da construção de amor-próprio e autoestima, para Collins (2019), a busca por autodefinição transforma a consciência, o que, por sua vez, encoraja as mulheres a quererem mudar suas condições de vida — e a formação de “Uma massa crítica<sup>4</sup> de indivíduos com consciência transformada pode, por sua vez, promover o empoderamento coletivo [...]” (COLLINS, 2019, p. 211)<sup>5</sup>.

As possibilidades que se abrem a partir do momento em que se forma uma massa crítica de mulheres que buscam transformar suas condições de vida nos permite adotar uma perspectiva em certa medida menos pessimista, ao invés de simplesmente encarar os feminismos midiáticos como produtores de subjetividades que servem apenas aos propósitos

---

<sup>4</sup> De acordo com Daniela Leandro Rezende (2017), “massa crítica” é um conceito que a ciência política importa da física nuclear para abordar a representação política das mulheres, que originalmente se refere à quantidade de energia necessária para iniciar uma reação em cadeia. Na ciência política, “massa crítica” é um conceito utilizado para tentar estimar a proporção necessária de mulheres ocupando cadeiras legislativas para que possam influenciar o processo decisório e promover mudanças qualitativas em relação à representação política das mulheres.

<sup>5</sup> Na concepção de Collins (2019), o empoderamento deve compreender uma concepção de *justiça social ampla, abrangente e transnacional*, adotando um paradigma de opressões interseccionais de classe, raça, gênero, sexualidade, nacionalidade, etnicidade, idade, capacidade etc., levando em conta a agência individual e coletiva.

de sujeitar de novas formas os corpos das mulheres às normas de gênero (articuladas com dimensões raciais, econômicas etc.) e de inseri-los no aparelho de produção neoliberal. É nas articulações coletivas e ações políticas que podem surgir a partir da formação dessa massa crítica que podemos depositar nossas esperanças de transformações estruturais mais profundas, que desmontem os esquemas regulatórios que determinam que apenas certos sujeitos são passíveis de reconhecimento social, embora não devamos esperar por ela de braços cruzados. Pois essas transformações decorrem não apenas da formação de uma consciência crítica, processo que pode sim ser despertado pelas representações midiáticas, mas que precisa ter seguimento na atuação coletiva que vise reconstruir o espaço social, reorganizar as relações de gênero e expandir os direitos e as possibilidades de cidadania reservadas às mulheres.

Nós, que já nos identificamos como feministas, temos que lembrar do alerta de Banet-Weiser de que, embora a visibilidade midiática represente uma forma de poder, ela não é um acesso garantido a ele, porque em geral “[...] *supõe* que a igualdade esteja latente no fato da representação, em vez de *lutar* por ela como uma prática [...]”, obscurecendo assim “[...] outros modos por meio dos quais cidadãos marginalizados são alijados de poder [...]” (BANET-WEISER, 2015b, p. 190, tradução minha, grifos da autora). Assim, não podemos nos contentar com a mera disseminação dos feminismos midiáticos e com o empoderamento individual que eles facilitam. Precisamos continuar buscando nos conscientizar sobre a cumplicidade dos feminismos com a ideologia do gênero e com a ideologia de modo geral. Devemos também apontar e difundir a noção de que as desigualdades que atingem as mulheres são produzidas por um sistema de gênero e um sistema de relações produtivas interdependentes que operam para reproduzir estruturas socioeconômicas androcêntricas, como aponta De Lauretis (1994), mas que também se apoia em outras formas de diferenciação e opressão, como bem caracteriza bell hooks (2019) ao conectar os termos “patriarcado imperialista capitalista supremacista branco”.

## 5.2. UM CATÁLOGO DE GESTOS MÍNIMOS

Peço licença para concluir com essa nota de esperança sobretudo por vir coletando nos últimos anos evidências — anedóticas, não científicas — de que algo vem se deslocando em termos dos discursos de gênero mesmo em um país historicamente conservador como o Brasil, onde desmontar as dinâmicas de gênero, raça, classe etc. herdadas da casa grande parece sempre uma tarefa interminável. Se, como diz Rebecca Solnit (2017), a transformação muitas vezes surge do impacto cumulativo de gestos mínimos, é preciso catalogar esses gestos.

Na esfera midiática nacional, o número de personalidades que debatem sobre gênero

publicamente e se afirmam feministas continua a crescer, e hoje inclui nomes como as apresentadoras Fernanda Lima e Fátima Bernardes, a ex-atriz-mirim Maisa Silva, as atrizes Paolla Oliveira, Taís Araújo, Camila Pitanga e Bruna Linzmeyer — sendo que as duas últimas assumiram publicamente relacionamentos com outras mulheres, o que era tabu entre artistas nacionais até bem pouco tempo. Também não se pode desconsiderar que uma das maiores *pop stars* brasileiras da atualidade é uma *drag queen*, Pablllo Vittar, que desorganiza noções tradicionais de gênero: uma persona artística feminina com nome masculino, que performa seu gênero de forma ambígua fora dos palcos (mas publicamente, em suas redes sociais), transitando entre a performance artística de uma feminilidade hegemônica, a transexualidade, uma masculinidade afeminada e o não binário.

Os feminismos também entraram em pauta no *reality show Big Brother Brasil*, exibido pela TV Globo, que em 2020 apresentou participantes que se identificavam como feministas, sendo que três dessas mulheres chegaram à final utilizando uma estratégia que unia apoio mútuo e detração de comportamentos machistas dos participantes homens<sup>6</sup>. A vencedora, Thelma Assis, também confrontou situações de racismo direcionado a ela e a outro participante, Babu Santana<sup>7</sup>. Em 2021, o *reality* escalou participantes com histórico de ativismo com a intenção de que debates sobre questões de gênero, raça e sexualidade elevassem o interesse pelo programa<sup>8</sup>. Até um movimento inspirado no “Me Too” estadunidense foi criado no país<sup>9</sup>, após denúncias contra o produtor de cinema e curador de festivais internacionais Gustavo Beck. Mais recentemente, o movimento também tem prestado auxílio às vítimas do humorista e ex-diretor da Globo Marcius Melhem<sup>10</sup>.

No cinema norte-americano, embora a porcentagem de personagens femininas com falas tenha oscilado pouco entre as cem maiores bilheterias da América do Norte (Estados Unidos e Canadá) nos últimos dez anos (30,3% em 2010, 34% em 2019), o número de filmes com mulheres ou meninas como protagonistas ou coprotagonistas cresceu significativamente nesse

---

<sup>6</sup> POR que BBB terá final feminista? Veja 4 motivos que ajudam a explicar. **Universa UOL**, São Paulo, 26 abr. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2YHU19X>. Acesso em: 9 set. 2021.

<sup>7</sup> ANTUNES, Leda. Thelma vence o BBB 20 e mostra ao Brasil que lutas feminista e antirracista têm que andar juntas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 abr. 2020. Disponível em: <https://glo.bo/3tsMhVQ>. Acesso em: 9 set. 2021.

<sup>8</sup> BATISTA JR., João. Debate por encomenda. **Piauí**, [S.l.], 18 fev. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3lqI5m3>. Acesso em: 9 set. 2021.

<sup>9</sup> GONZALEZ, Mariana. Grupo cria #MeTooBrasil após denúncias de abuso sexual no cinema nacional. **Universa UOL**, São Paulo, 1 set. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3hgBau4>. Acesso em: 9 set. 2021.

<sup>10</sup> SOUTO, Luiza. Coordenadora do MeToo Brasil sobre Melhem: Forçar beijo não é erro, é crime. **Universa UOL**, São Paulo, 25 out. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2Xa0RG0>. Acesso em: 9 set. 2021.



período (30% em 2010, 43% em 2019, um recorde). Cresceu também o número de protagonistas não brancas, de 5% em 2010 para 17% em 2019. No entanto, personagens LGBTQIA+ de qualquer gênero permanecem quase invisíveis nas maiores bilheterias norte-americanas, somando apenas nove protagonistas de 2014 a 2019<sup>11</sup>.

Mesmo entre as produções estadunidenses de super-heróis houve avanços, e hoje podemos contar sete filmes *live-action* com mulheres protagonistas ou coprotagonistas: além de *Mulher-Maravilha*, *Homem-Formiga e a Vespa* (2018), *Capitã Marvel* (2019), *X-Men: Fênix Negra* (2019), *Aves de Rapina* (2020), *Mulher-Maravilha 1984* (2020), e *Viúva Negra* (2021), além da série *WandaVision* (2021). *Capitã Marvel*, *Aves de Rapina* e *WandaVision* têm importantes coadjuvantes não brancas, embora as protagonistas continuem a ser brancas. Ao mesmo tempo, algumas dessas produções têm apresentado representações de gênero mais multifacetadas e complexas, como a série *WandaVision*, que explorou o luto da heroína Feiticeira Escarlata ao mesmo tempo que sutilmente debatia ideais de família e de percurso de vida para as mulheres<sup>12</sup>. Além disso, esses produtos e suas estrelas têm sido posicionados de modo mais explícito em relação aos feminismos, como ocorreu com *Capitã Marvel*, cuja campanha de divulgação se apoiou bastante nessa identificação<sup>13</sup>, gerando inclusive reação virulenta de fãs que viram nisso uma tentativa de “doutrinação” e se mobilizaram nas redes sociais para pedir boicote ao filme. Com a série *Loki* (2021), produzida originalmente para o serviço de *streaming* Disney+, a Marvel avançou também um pequeno passo em relação à representação LGBTQIA+, confirmando que o personagem-título — irmão do herói Thor e vilão de *Vingadores* (2012) — identifica-se como gênero-fluido (pessoa cuja identidade de gênero é variável) e já se relacionou tanto com homens quanto com mulheres, embora esse aspecto de sua identidade não seja explorado pela narrativa da série.

Na TV estadunidense, o cenário talvez seja até mais animador do que no cinema, e a porcentagem de mulheres entre todos os personagens e entre os personagens mais relevantes em séries produzidas tanto para *streaming* quanto para canais de TV tradicionais tem se mantido acima de 40% desde 2014. Na temporada 2019/2020, elas foram 45% dos personagens relevantes e 43% entre todos os personagens. A porcentagem de mulheres não brancas também

---

<sup>11</sup> SMITH, Stacy L.; CHOUETI, Marc; PIEPER, Katherine. Inequality in 1,300 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBTQ & Disability from 2007 to 2019. **USC Annenberg Inclusion Initiative**, Los Angeles, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3haaKtY>. Acesso em: 6 set. 2021.

<sup>12</sup> ENGLER, Natalia. WandaVision fez mais pelas mulheres do que produções sobre empoderamento. **Omelete**, São Paulo, 5 mar. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3nkhQAe>. Acesso em: 9 set. 2021.

<sup>13</sup> ENGLER, Natalia. Larson vibra, Marvel vende, mas qual é o real feminismo de “Capitã Marvel”? **UOL TAB**, São Paulo, 8 mar. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3yZWKJB>. Acesso em: 9 set. 2021.

tem aumentado progressivamente, de 26% em 2015/2016 para 34% em 2019/2020<sup>14</sup>. Serviços de *streaming* como a Netflix têm desempenhado um papel importante nessas mudanças — a líder atual desse mercado já conseguiu atingir a paridade de gênero entre os protagonistas de seus filmes e séries *live-action* originais produzidos nos Estados Unidos. Dos filmes lançados em 2018 e 2019, 48,4% tiveram mulheres ou meninas como protagonistas ou coprotagonistas; das séries, foram 54,5%<sup>15</sup>.

Os grandes serviços internacionais de *streaming*, acompanhados da TV a cabo estadunidense, parecem estar mais avançados em relação às mudanças nas representações de gênero, abrindo progressivamente espaço não só para debates sobre desigualdades e opressões de gênero que atingem as mulheres, mas cruzando esse tema com questões relativas a raça, idade, sexualidade etc. São títulos como *Grace and Frankie* (2015-), da Netflix, um dos poucos a focar na existência de mulheres mais velhas; *O conto da aia* (2017-), produzido pelo Hulu, que adapta o clássico feminista de Margaret Atwood; *Cara gente branca* (2017-), da Netflix, que aborda relações raciais, sexuais, de gênero e classe em uma universidade de elite nos Estados Unidos; *Pose* (2018-2021), produzido pelo FX, uma espécie de conto de fadas com protagonistas transexuais em meio à epidemia de HIV dos anos 1980; *I May Destroy You* (2019), da HBO, que coloca uma protagonista negra no centro da discussão sobre consentimento sexual; e *The Morning Show* (2019-), da Apple+, que ficcionaliza os impactos do movimento “Me Too” na indústria midiática estadunidense. Produções sobre e para adolescentes também têm entrado nesses debates. *Euphoria* (2019-), da HBO, por exemplo, é um drama que acompanha as experiências de adolescentes com drogas, relacionamentos, sexualidade, amizades e traumas. *Sex Education* (2019-), que se tornou o título da Netflix mais buscado no Brasil no início de 2020<sup>16</sup>, trata de questões semelhantes com leveza e humor. E *Genera+ion* (2021), da HBO Max, acompanha as explorações sobre identidade (inclusive sexual e de gênero) de um grupo de estudantes de uma *high school* californiana com uma naturalidade rara nesse tipo de programa.

No entanto, é preciso lembrar do alerta de Banet-Weiser (2015b) de que não podemos nos enganar e acreditar que a igualdade foi alcançada apenas porque os feminismos e as

---

<sup>14</sup> LAUZEN, Martha M. *Boxed In 2019-20: Women on Screen and Behind the Scenes in Television*. **Center for the Study of Women in Television and Film**, San Diego, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2X8aowL>. Acesso em: 9 set. 2021.

<sup>15</sup> SMITH, Stacy L. et al. *Inclusion in Netflix Original U.S. Scripted Series & Films*. **USC Annenberg Inclusion Initiative**, Los Angeles, fev. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3jTv9oZ>. Acesso em: 9 set. 2021.

<sup>16</sup> “SEX Education” é a série mais buscada por brasileiros em 2020; confira ranking. **F5**, São Paulo, 30 mar. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3911N1z>. Acesso em: 9 set. 2021.

mulheres têm se tornado mais visíveis. Por isso, é preciso olhar para além do campo midiático, e tenho feito isso observando as minhas experiências pessoais e de pessoas ao meu redor. É aí que venho identificando jornadas que seguem de modo geral o percurso descrito por Collins (2019), de busca por autodefinição e autodeterminação que leva não só à construção de amor-próprio e autoestima, mas também à transformação da consciência e anseios por transformar as condições ao redor. Nos últimos anos, tenho observado muitas mulheres — do meu círculo de relações, mas também mais distantes, que acompanho pelas redes sociais — para as quais o contato com os feminismos por meio de suas expressões midiáticas foi o início de uma jornada, como foi para mim. Progressivamente, passamos a nos identificar mais ostensivamente como feministas, e muitas de nós decidimos estudar, ler e ter contato com vozes menos hegemônicas, compreendendo que as desigualdades de gênero vêm do mesmo lugar que o racismo, o classismo e outras formas de opressão — o (hetero)patriarcado imperialista capitalista supremacista branco, para usar as palavras de hooks (2019). Um indício disso talvez possa ser encontrado no *boom* de publicação de livros de autores negros, em grande parte mulheres feministas, que alcançaram números de venda bastante expressivos para livros teóricos<sup>17</sup>.

Muitas mulheres mais jovens também parecem estar se engajando nos feminismos. Desde o início desta pesquisa, tenho sido procurada por várias estudantes de jornalismo que estão produzindo trabalhos de faculdade ou reportagens para veículos onde fazem estágio sobre feminismos e representações de gênero na cultura midiática. Também leio notícias de coletivos feministas sendo criados em escolas públicas e privadas de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro<sup>18</sup>, que conseguiram até afastar professores que praticavam assédio e gestores omissos — e incomodaram pais conservadores<sup>19</sup>.

A formação de uma massa crítica de mulheres feministas no Brasil volta a ser possível, pois essas mulheres que observo de perto e de longe parecem mais numerosas a cada ano, ainda que estejamos cercadas pelo avanço de um conservadorismo fortemente calcado no ressentimento dos homens brancos heterossexuais com a visibilidade das reivindicações de

---

<sup>17</sup> GABRIEL, Juan de Sousa; BARBOSA, David. Em 2020, mercado editorial viveu 'boom' de autores negros, mas ainda falta diversificar cadeia de produção do livro. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 dez. 2020. Disponível em: <https://glo.bo/3jWv1oE>. Acesso em: 9 set. 2021.

<sup>18</sup> MARINELLI, Isabela. Lugar de feminista é na escola. **Claudia**, [S.l.], 8 mar. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3hj3NqH>. Acesso em: 9 set. 2021; ANTUNES, Leda. Inspiradas pelo feminismo, alunas criam coletivos em suas escolas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 mai. 2019. Disponível em: <https://glo.bo/3nmLOP0>. Acesso em: 9 set. 2021.

<sup>19</sup> FARIAS, Carolina. Feminismo é questionado em colégio no Rio: “Me senti em Handmaid's Tale”. **Universa UOL**, São Paulo, 26 ago. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/38Wyhdm>. Acesso em: 9 set. 2021.

direitos por parte de ditas minorias de gênero, sexuais, raciais etc. Tal cenário é, inclusive, o que faz com que mesmo os feminismos midiáticos se configurem como uma contra-hegemonia, abrindo um campo de disputas discursivas com esse conservadorismo machista, LGBTQIA+fóbico, racista e classista. Não por acaso, as feministas são posicionadas como inimigas preferenciais pelos perpetuadores de discursos conservadores, que utilizam como recurso retórico uma cruzada contra o que chamam de “ideologia de gênero” e buscam aniquilar qualquer ameaça à posição privilegiada ocupada por homens brancos heterossexuais e de classes altas em nossa sociedade.

Portanto, ao mesmo tempo que esses feminismos que se expressam por meio de figuras e representações ficcionais tão visíveis merecem atenção crítica constante, para que não reafirmem discursos promotores de outras opressões, eles têm desempenhado um importante papel de desmistificar estereótipos negativos, massificar os debates sobre gênero e outras desigualdades e sustentar um campo de disputas com o conservadorismo. E os feminismos têm se mostrado bastante ativos na oposição a esses movimentos, no Brasil e em países que também enfrentam cenários políticos semelhantes (como Estados Unidos e Polônia). De algum modo, as diferentes expressões atuais dos feminismos — dos midiáticos aos ativistas — têm movido tanto as representações quanto o tecido social. Mobilizaram personalidades midiáticas, mas também grupos e coletivos que organizaram marchas e protestos, ampliaram para as mulheres em geral o entendimento do 8 de março como um dia de luta em vez de um dia de flores, e tornaram possível a eleição de um número expressivo de deputadas e vereadoras identificadas com pautas feministas (como apontado no segundo capítulo). E, esperamos, também terão um papel no recuo de forças retrógradas e na derrota de Jair Bolsonaro na disputa pela presidência do Brasil em 2022.

## REFERÊNCIAS<sup>1</sup>

ALMEIDA, Heloísa Buarque de. Trocando em miúdos: gênero e sexualidade na TV a partir de Malu Mulher. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 27, n. 70, p. 125-137, 2012.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. 3. ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

AZZARELLO, Brian; CHIANG, Cliff. The Visitation. **Wonder Woman**, Nova York, v. 4, n. 1, nov. 2011.

BALTAR, Mariana. Corpos, pornificações e prazeres partilhados. **Imagofagia**, Buenos Aires, n. 18, p. 564-588, 2018.

BANET-WEISER, Sarah. **Authentic TM: The Politics of Ambivalence in a Brand Culture**. Nova York e Londres: New York University Press, 2012.

\_\_\_\_\_. Am I Pretty or Ugly? Girls and the Market for Self-Esteem. **Girlhood Studies**, [S.l.], v. 7, n. 1, p. 83-101, 2014.

\_\_\_\_\_. Keynote Address: Media, Markets, Gender: Economies of Visibility in a Neoliberal Moment. **The Communication Review**, [S.l.], v. 18, n. 1, p. 53-70, 2015a.

\_\_\_\_\_. ‘Confidence You Can Carry!’: Girls in Crisis and the Market for Girls’ Empowerment Organizations. **Continuum**, [S.l.], v. 29, n. 2, p. 182-193, 2015b.

\_\_\_\_\_. **Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny**. Durham e Londres: Duke University Press, 2018a. *E-book*.

\_\_\_\_\_. Postfeminism and Popular Feminism. **Feminist Media Histories**, [S.l.], v. 4, n. 2, p. 152-156, 2018b.

BANET-WEISER, Sarah; GILL, Rosalind; ROTTENBERG, Catherine. Postfeminism, Popular Feminism and Neoliberal Feminism? Sarah Banet-Weiser, Rosalind Gill and Catherine Rottenberg in Conversation. **Feminist Theory**, [S.l.], v. 0, n. 0, p. 1-22, 2019.

BANET-WEISER, Sarah; PORTWOOD-STACER, Laura. The Traffic in Feminism: An Introduction to the Commentary and Criticism on Popular Feminism. **Feminist Media Studies**, [S.l.], v. 17, n. 5, p. 884-888, 2017.

BEARD, Mary. **Mulheres e poder: um manifesto**. São Paulo: Planeta, 2018.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

---

<sup>1</sup> De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

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

BOGADO, Maria; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Rua. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 23-42.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac, 2005, v. 2. p. 277-301.

BORDWELL, David. **The Way Hollywood Tells It**: Story and Style in Modern Movies. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2006.

BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira de. A in/visibilidade lésbica no cinema. *In*: HOLLANDA, Karla (Org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019. p. 279-302.

BRENNER, Johanna; FRASER, Nancy. What Is Progressive Neoliberalism? A Debate. **Dissent**, [S.l.], v. 64, n. 2, p. 130-140, 2017.

BREY, Iris. **Le regard féminin**. Paris: Éditions de l'Olivier Les Feux, 2020.

BROWN, Jeffrey A. **The Modern Superhero in Film and Television**: Popular Genre and American Culture. Nova York: Routledge, 2017.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018a. *E-book*.

\_\_\_\_\_. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. **Caderno de Leituras**, Belo Horizonte, n. 78, 2018b. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno78/>. Acesso em: 28 abr. 2020.

CASTLE, Terry. A Polemical Introduction; Or, the Ghost of Greta Garbo. *In*: **The Apparitional Lesbian**: Female Homosexuality and Modern Culture. Nova York: Columbia University Press, 1993. p. 1-20.

COBBLE, Dorothy Sue. Labor Feminists and President Kennedy's Commission on Women. *In*: HEWITT, Nancy A. (Org.). **No Permanent Waves: Recasting Histories of U.S. Feminism**. New Brunswick, New Jersey e Londres: Rutgers University Press, 2010. p. 144-167.

COCCA, Carolyn. Negotiating the Third Wave of Feminism in Wonder Woman. **PS: Political Science & Politics**, [S.l.], v. 47, n. 01, p. 98-103, 2014.

\_\_\_\_\_. **Superwomen: Gender, Power and Representation**. Nova York: Bloomsbury Academic, 2016.

\_\_\_\_\_. **Wonder Woman and Captain Marvel**: Militarism and Feminism in Comics and Film. Abingdon e Nova York: Routledge, 2020.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

COSTA, Cristiane; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Rede. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 43-60.

DE LAURETIS, Teresa. **Alice Doesn't**: Feminism, Semiotics, Cinema. Londres e Basingstoke: Macmillan, 1984.

\_\_\_\_\_. A tecnologia do gênero. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

DYER, Richard. **White**. Londres e Nova York: Routledge, 1997.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Circuitos de cultura/circuitos de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e da recepção. **Comunicação Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 4, n. 11, p. 115-135, 2008.

\_\_\_\_\_. **Cartografias dos estudos culturais**: uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. *E-book*.

\_\_\_\_\_. Mídia e questões de gênero no Brasil: pesquisa, categorias e feminismos. *In*: XXVIII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS 2019, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: PUC-RS, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3ITPlrJ>. Acesso em: 30 abr. 2020.

\_\_\_\_\_. Estudos culturais e feminismo ou estudos culturais feministas? *In*: XXVII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS 2018, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: PUC-RS, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2Z5GQBa>. Acesso em: 30 abr. 2020.

FIGUEIREDO, Angela. Carta de uma ex-mulata a Judith Butler. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 241-258.

FOSTER, Gwendolyn Audrey. **Performing Whiteness**: Postmodern Re/Constructions in the Cinema. Albany: State University of New York Press, 2003.

FOUCAULT, Michel. Da amizade como modo de vida. **Gai Pied**, [S.l.], n. 25, p. 38-39, 1981.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999.

\_\_\_\_\_. Tecnologias de si, 1982. **verve**, São Paulo, n. 6, p. 321-360, 2004. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/verve/article/view/5017/3559>. Acesso em: 28 out. 2019.

\_\_\_\_\_. O sujeito e o poder. *In*: **Ditos & escritos IX**: genealogia da ética, subjetividade e

sexualidade. Rio de Janeiro: Forense, 2014. p. 118-140.

FRASER, Nancy. A justiça social na globalização: redistribuição, reconhecimento e participação. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 63, p. 07-20, 2002. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/1250>. Acesso em: 3 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era “pós-socialista”. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 14-15, p. 231-239, 2006. p. 231-239.

\_\_\_\_\_. Mapeando a imaginação feminista: da redistribuição ao reconhecimento e à representação. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 15, n. 2, p. 291-308, 2007a.

\_\_\_\_\_. Reconhecimento sem ética? **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, São Paulo, n. 70, p. 101-138, 2007b.

FRASER, Nancy. Reenquadrando a justiça em um mundo globalizado. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, São Paulo, n. 77, p. 11-39, 2009.

\_\_\_\_\_. Feminism’s Two Legacies: A Tale of Ambivalence. **South Atlantic Quarterly**, [S.l.], v. 114, n. 4, p. 699-712, 2015.

\_\_\_\_\_. Do neoliberalismo progressista a Trump — e além. **Política & Sociedade**, Florianópolis, v. 17, n. 40, p. 43-64, 2018.

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo**. 3. ed. São Paulo: Claridade, 2015.

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

\_\_\_\_\_. Empowerment/Sexism: Figuring Female Sexual Agency in Contemporary Advertising. **Feminism & Psychology**, [S.l.], v. 18, n. 1, p. 35-60, 2008.

\_\_\_\_\_. Post-Postfeminism?: New Feminist Visibilities in Postfeminist Times. **Feminist Media Studies**, [S.l.], v. 16, n. 4, p. 610-630, 2016.

GILL, Rosalind; ORGAD, Shani. The Confidence Cult(ure). **Australian Feminist Studies**, [S.l.], v. 30, n. 86, p. 324-344, 2015.

GLEDHILL, Christine. Pleasurable Negotiations. In: THORNHAM, Sue (Org.). **Feminist Film Theory: A Reader**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1999. p. 166-178.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. **Caderno de formação política do Círculo Palmarino**, São Paulo, v. 1, p. 12-20, 2011.

GRAY, Herman. Subject(ed) to Recognition. **American Quarterly**, [S.l.], v. 65, n. 4, p. 771-798, 2013.

GREENBERGER, Robert. **Mulher-Maravilha: amazona, heroína, ícone**. Rio de Janeiro: Leya, 2017.



HALL, Stuart. Codificação/decodificação. *In*: SOVIK, Liv (Org.). **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte e Brasília: Editora UFMG, Representação da Unesco no Brasil, 2003a. p. 387-404.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre o modelo de codificação/decodificação: uma entrevista com Stuart Hall. *In*: SOVIK, Liv (Org.). **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte e Brasília: Editora UFMG, Representação da Unesco no Brasil, 2003b. p. 353-386.

\_\_\_\_\_. Notas sobre a desconstrução do popular. *In*: SOVIK, Liv (Org.). **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte e Brasília: Editora UFMG, Representação da Unesco no Brasil, 2003c. p. 247-264.

\_\_\_\_\_. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Apicuri; Editora PUC-Rio, 2016.

HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174. *In*: LABAKI, Amir; MOURÃO, Dora (Org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 196-215.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Introdução: o grifo é meu. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 11-19.

HOOKS, bell. **Anseios**: raça, gênero e políticas culturais. São Paulo: Elefante, 2019.

JIMENEZ, Phil. Wonder Woman, Feminist Icon? Queer Icon? No, Love Icon. **Journal of Graphic Novels and Comics**, [S.l.], v. 9, n. 6, p. 526-539, 2018.

JIMENEZ, Phil; LANNING, Andy; KELLY, Joe. A Day in the Life. **Wonder Woman**, Nova York, v. 2, n. 170, jul. 2001.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia — estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001.

\_\_\_\_\_. **Media Spectacle**. Londres e Nova York: Routledge, 2003.

LAUGHLIN, Kathleen A.; GALLAGHER, Julie; COBBLE, Dorothy Sue; BORIS, Eileen; NADASEN, Premilla; GILMORE, Stephanie; ZARNOW, Leandra. Is It Time to Jump Ship? Historians Rethink the Waves Metaphor. **Feminist Formations**, [S.l.], v. 22, n. 1, p. 76-135, 2010.

LEPORE, Jill. **A história secreta da Mulher-Maravilha**. Rio de Janeiro: Bestseller, 2017.

LEVINE, Elana. Symbols of Sex: Television's Women and Sexual Difference. *In*: **Wallowing in Sex**: The New Sexual Culture of 1970s American Television. Durham: Duke University Press, 2007. p. 123-168.

LOEBS, William Messner; DEODATO JR., Mike. The Contest Lost...! **Wonder Woman**, Nova York, v. 2, n. 92, dez. 1994.

MARSTON, William Moulton. Why 100,000,000 Americans Read Comics. **The American Scholar**, [S.l.], v. 13, n. 1, p. 35-44, 1944.

MARSTON, William Moulton; PETER, Harry G. Introducing Wonder Woman. **Sensation Comics**, Nova York, n. 8, dez. 1941.

\_\_\_\_\_. The Icebound Maidens. **Wonder Woman**, Nova York, n. 13, jun. 1945.

\_\_\_\_\_. Mulher-Maravilha. In: CATARINO, Pedro; OLIVEIRA, Rodrigo; BEATRIZ, Marília (Org.). **Mulher-Maravilha**: antologia. Barueri: Panini, 2020. n.p.

MASCARELLO, Fernando. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 92-110, 2004.

MCDANIEL, Anita K. Lynda Carter: The Original Wonder Woman. **The Popular Culture Studies Journal**, [S.l.], v. 5, n. 1 e 2, p. 124-129, 2017.

MCROBBIE, Angela. **The Aftermath of Feminism**: Gender, Culture and Social Change. Londres: Sage, 2009.

MOYA, Álvaro de. **História das histórias em quadrinhos**. São Paulo: L&PM, 1986.

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

\_\_\_\_\_. Unmasking the Gaze: Feminist Film Theory, History, and Film Studies. In: CALLAHAM, Vicki (Org.). **Reclaiming the Archive**: Feminism and Film History. Detroit: Wayne State University Press, 2010. p. 17-31.

\_\_\_\_\_. Introduction: 1970s Feminist Film Theory and the Obsolescent Object. In: MULVEY, Laura; ROGERS, Anna Backman (Org.). **Feminisms**: Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2015. p. 17-26.

MUNRO, Ealasaid. Feminism: A Fourth wave. **Political Insight**, [S.l.], v. 4, n. 2, p. 22-25, 2013.

NWABASILI, Mariana Queen. A altura das falas na 'realidade' e na ficção audiovisual: reflexões sobre representação e representatividade. **Novos Olhares**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 129-146, 2017.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

PAGANOTTI, Ivan; SOARES, Rosana de Lima. A meta para a crítica da/na mídia em abordagens metacríticas. **MATRIZES**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 131-153, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. 2. ed. São Paulo: EXO Experimental Org., 2009.

REVEL, Judith. **Foucault**: conceitos essenciais. São Carlos: Claraluz, 2005.

REZENDE, Daniela Leandro. Desafios à representação política de mulheres na Câmara dos Deputados. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 3, p. 1199-1218, 2017.

ROTTENBERG, Catherine. **The Rise of Neoliberal Feminism**. Nova York: Oxford University Press, 2018.

RUBIN, Gayle. O tráfico de mulheres. *In: Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu, 2017. p. 9-61.

SASSATELLI, Roberta. Interview with Laura Mulvey: Gender, Gaze and Technology in Film Culture. **Theory, Culture & Society**, [S.l.], v. 28, n. 5, p. 123-143, 2011.

SERELLE, Marcio. Reconhecimento como categoria de crítica cultural. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 11-20, 2019.

SILVA, Gislene da; SOARES, Rosana de Lima. Lugares da crítica na cultura midiática. **Comunicação Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 9, 2016.

\_\_\_\_\_. Possibilidades políticas da crítica em perspectiva teórica. **RuMoRes**, São Paulo, v. 13, n. 26, p. 58-77, 2019.

SNYDER, Zack; HEINBERG, Allan; FUCHS, Jason. **Wonder Woman (Screenplay)**. Burbank: Warner Bros., 2017.

SOARES, Rosana de Lima; GOMES, Mayra Rodrigues (Org.). **Por uma crítica do visível**. São Paulo: ECA-USP, Selo Kritikos, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2Wd7O8U>. Acesso em: 15 set. 2021.

\_\_\_\_\_. **Narrativas midiáticas: crítica das representações e mediações**. São Paulo: ECA-USP, 2020.

SOLNIT, Rebecca. **A mãe de todas as perguntas: reflexões sobre os novos feminismos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

STEINEM, Gloria. Wonder Woman. *In: HATFIELD, Charles; HEER, Jeet; WORCESTER, Kent (Org.). The Superhero Reader*. Jackson: University of Mississippi Press, 2013. p. 203-215.

TASKER, Yvonne. **Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema**. Londres e Nova York: Routledge, 2002.

\_\_\_\_\_. **Action and adventure cinema**. Londres e Nova York: Routledge, 2004.

\_\_\_\_\_. **The Hollywood Action and Adventure Film**. Chichester: Wiley Blackwell, 2015.

THORNHAM, Sue (Org.). **Feminist Film Theory: A Reader**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1999.

TRAVANCAS, Paula Rozenberg. Nem toda Mulher-Maravilha usa bracelete de ouro: um mapeamento dos blogs nerds feministas brasileiros. *In: 41º CONGRESSO BRASILEIRO DE*

CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM 2018, Joinville. **Anais** [...]. Joinville Disponível em: <https://bit.ly/3kAd8fG>. Acesso em: 1 out. 2019.

WILLIAMS, Raymond. **Keywords: A Vocabulary of Culture and Society**. Nova York: Oxford University Press, 1983.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. *In: O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 31-57.

ZEISLER, Andi. **Feminism and Pop Culture**. Berkeley: Seal, 2008.

\_\_\_\_\_. **We Were Feminists Once**. Nova York: Public Affairs, 2016.

### Filmografia

BATMAN vs Superman: a origem da justiça. Direção: Zack Snyder. Los Angeles, Warner Bros., 2016. Formato digital (151 min) Título original: Batman v Superman: Dawn of Justice.

A MARAVILHA além da tela. 1 vídeo (16 min). *In: MULHER-MARAVILHA*. Direção: Patty Jenkins. Los Angeles: Warner Bros., 2017. Formato digital (141 min). Título original: Wonder Woman.

MULHER-MARAVILHA. Direção: Patty Jenkins. Los Angeles: Warner Bros., 2017. Formato digital (141 min). Título original: Wonder Woman.

### Jornais, revistas e websites

AIZENMAN, Nurith. Is Wonder Woman Suited to Be a U.N. Ambassador?. **NPR**, [S.l.], 20 out. 2016. Disponível em: <https://n.pr/3v0Y7Xg>. Acesso em: 18 mai. 2021.

ALMEIDA, Carlos Helí de. Gal Gadot: muito além da Mulher-Maravilha. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 mai. 2017. Disponível em: <https://glo.bo/3hCE9O3>. Acesso em: 15 jul. 2021.

ANDRADE, Ranieri. **Sereia do Ar: A Mulher Maravilha no Jornal o Globo!**. [S.l.], 21 fev. 2021. Facebook: ranierideandrade. Disponível em: <https://bit.ly/3wDAfsw>. Acesso em: 13 jul. 2021.

ANJOS, Márvio dos. “Mulher-Maravilha”: um artigo cheio de spoilers - e só para homens. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 jun. 2017. Disponível em: <https://glo.bo/3yV2Yuw>. Acesso em: 16 jul. 2021.

ANTUNES, Leda. Inspiradas pelo feminismo, algumas criam coletivos em suas escolas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 mai. 2019. Disponível em: <https://glo.bo/3nmL0P0>. Acesso em: 9 set. 2021.

ANTUNES, Leda. Thelma vence o BBB 20 e mostra ao Brasil que lutas feminista e antirracista têm que andar juntas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 abr. 2020. Disponível em: <https://glo.bo/3tsMhVQ>. Acesso em: 9 set. 2021.

ANÚNCIO da Skol gera polêmica e é acusado de incentivar assédio a mulheres. **UOL Economia**, São Paulo, 11 fev. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/33Pbj5C>. Acesso em: 16 mai. 2021.

AS AVENTURAS de Diana (quem foi?) - em Cores nº 6. **Guia dos Quadrinhos**, [S.l.], [20--?]. Disponível em: <https://bit.ly/3vHdqEk>. Acesso em: 4 mai. 2021.

AS AVENTURAS de Diana (quem foi?) 5ª Série - nº 1. **Guia dos Quadrinhos**, [S.l.], [20--?]. Disponível em: <https://bit.ly/3upnWjt>. Acesso em: 4 mai. 2021.

AUTHOR: Paloma. **Valkirias**, [S.l.], [201-?]. Disponível em: <https://valkirias.com.br/author/paloma/>. Acesso em: 2 jul. 2021.

AUTHOR: Thay. **Valkirias**, [S.l.], [201-?]. Disponível em: <https://valkirias.com.br/author/thay/>. Acesso em: 2 jul. 2021.

BALÃO Mágico. **Memória Globo**, Rio de Janeiro, [20--?]. Disponível em: <https://glo.bo/2Sp7IbL>. Acesso em: 4 mai. 2021.

BARROS, Mabi; Mulher-Maravilha: feminista desde o princípio. **Veja**, São Paulo, 3 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3xIfE7V>. Acesso em: 15 jul. 2021.

BATISTA JR., João. Debate por encomenda. **Piauí**, [S.l.], 18 fev. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3lqI5m3>. Acesso em: 9 set. 2021.

BATMAN vs. Superman: Dawn of Justice. **Rotten Tomatoes**, [S.l.], 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3bDOm8G>. Acesso em: 24 fev. 2021.

BECHDEL Test Movie List. [S.l.], [20--?]. Disponível em: <http://bechdeltest.com>. Acesso em: 12 fev. 2020.

BETANCOURT, David. If “Batman v Superman” achieves only one great thing, this is that mighty feat. **The Washington Post**, Washington, 25 mar. 2016. Disponível em: <https://wapo.st/3dGKxSY>. Acesso em: 24 fev. 2021.

BITCH Pop. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://bitchpopblog.com/>. Acesso em: 10 ago. 2021.

BORGES, Karol. Mulher-Maravilha: O filme que precisávamos e merecíamos. **Delirium Nerd**, [S.l.], 5 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/DeliriumNerd>. Acesso em: 22 jul. 2017.

BORGO, Érico. Mulher-Maravilha | Visitamos o set do filme solo da heroína da DC Comics. **Omelete**, São Paulo, 10 mai. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3B0Q8ga>. Acesso em: 16 jul. 2021.

BOSCOV, Isabela. Mulher-Maravilha: eletrizante e com tudo no lugar certo, filme lava a alma dos fãs da DC. **Veja**, São Paulo, 1 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3yZ9mAY>. Acesso em: 15 jul. 2021.

BREZNICAN, Anthony. Wonder Woman tops EW's 50 Most Powerful Superheroes list. **Entertainment Weekly**, [S.l.], 12 out. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2OQIEsd>. Acesso em: 18 mai. 2021.

BRIDI, Natalia. Mulher-Maravilha: Heroína da DC ganha história de origem forte, divertida e universal. **Omelete**, São Paulo, 30 mai. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3B2UG5M>. Acesso em: 16 jul. 2021.

BUDUNKY, Ricardo. Sucesso no Carnaval, fantasia de unicórnio custa R\$ 50 na 25 de Março. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 23 fev. 2017. Disponível em: <http://folha.com/no1861323>. Acesso em: 15 jul. 2021.

CALL Yourself a Feminist? This lot are loud and proud. **Elle**, Londres, 30 out. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/391Rla7>. Acesso em: 13 set. 2021.

CHI, Paul. Chris Pine on Why We Need Wonder Woman: "Men Are Not All That Smart". **Vanity Fair**, [S.l.], 26 mai. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3oUqzb7>. Acesso em: 26 jun. 2021.

CLASSIFICAÇÃO indicativa: Mulher-Maravilha. **Ministério da Justiça**, [Brasília], 31 mai. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3hrEdQG>. Acesso em: 9 jul. 2021.

COGGAN, Devan. Go behind the scenes of Wonder Woman's big beach battle. **Entertainment Weekly**, [S.l.], 28 ago. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3yGXW5y>. Acesso em: 28 jun. 2021.

DIAS, Tiago. Feminista e mais "bem vestida", Valesca Popozuda foi a diva pop de 2014. **UOL Entretenimento**, [São Paulo], 22 dez. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2xhwPms>. Acesso em: 6 mar. 2020.

DOCKTERMAN, Eliana. This Year's VMAs Were All About Empowered Women. **Time**, Nova York, 25 ago. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3nZ2nWk>. Acesso em: 22 set. 2021.

\_\_\_\_\_. Wonder Woman Breaks Through. **Time**, Nova York, 19 dez. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3wvRblc>. Acesso em: 26 jun. 2020.

EMMA Watson: Gender equality is your issue too. **UN Women**, Nova York, 20 set. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3hdnOvW>. Acesso em: 6 mar. 2020.

ENGELKE, Paloma; GUALBERTO, Thay. Crítica: Mulher-Maravilha, o filme que estávamos esperando. **Valkirias**, [S.l.], 5 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/ValkiriasCritica>. Acesso em: 22 jul. 2021.

ENGELKE, Paloma. Mulher-Maravilha: entre a representatividade e o queerbaiting. **Valkirias**, [S.l.], 26 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/ValkiriasSexualidade>. Acesso em: 26 jul. 2021.

ENGLER, Natalia. Há 25 anos ela se jogou do penhasco. **TPM**, [São Paulo] 4 abr. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2SRboDo>. Acesso em: 10 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. Maravilhosa: demorou 75 anos, mas filme da Mulher-Maravilha chega no melhor momento possível. **UOL Entretenimento**, [São Paulo], 31 mai. 2017a. Disponível em: <https://bit.ly/2LHwa3A>. Acesso em: 17 out. 2019.

\_\_\_\_\_. Autora de Mulher-Maravilha: Mundo das HQs está melhor para as mulheres. **UOL Entretenimento**, São Paulo, 11 dez. 2017b. Disponível em: <https://bit.ly/2RLmTMm>. Acesso em: 12 mai. 2021.

\_\_\_\_\_. Larson vibra, Marvel vende, mas qual é o real feminismo de “Capitã Marvel”? **UOL TAB**, São Paulo, 8 mar. 2019a. Disponível em: <https://bit.ly/3yZWKJB>. Acesso em: 9 set. 2021.

\_\_\_\_\_. Hackear a política. **UOL TAB**, São Paulo, 29 jul. 2019b. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/edicao/nova-politica/>. Acesso em: 18 mai. 2021.

\_\_\_\_\_. WandaVision fez mais pelas mulheres do que produções sobre empoderamento. **Omelete**, São Paulo, 5 mar. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3nkhQAe>. Acesso em: 9 set. 2021.

ENQUANTO Isso na Sala da Justiça. **Blocos de Rua**, [S.l.], [201-?]. Disponível em: <https://bit.ly/3xLEyDz>. Acesso em: 15 jul. 2021.

ÉPOCA. São Paulo: Editora Globo, n. 909, 17 nov. 2015.

FARIAS, Carolina. Feminismo é questionado em colégio no Rio: “Me senti em Handmaid's Tale”. **Universa UOL**, São Paulo, 26 ago. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/38Wyhdm>. Acesso em: 9 set. 2021.

FEMALE-LED films outperform at box office for 2014-2017. **Shift7**, [S.l.], 11 dez. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3hjsLqw>. Acesso em: 5 jul. 2021.

FEMINISMO. **Minas Nerds**, [S.l.], [201-?]. Disponível em: <https://bit.ly/3vqhXfr>. Acesso em: 15 set. 2021.

FILIPOVIC, Jill. Emma Watson Named Feminist Celebrity of the Year. **Cosmopolitan**, [S.l.], 19 dez. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3tSkMnc>. Acesso em: 16 mai. 2021.

FINKE, Nikki. Warner's Robinov Bitchslaps Film Women; Gloria Allred Calls for Warner's Boycott. **Deadline**, Los Angeles, 5 out. 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3wUsCPF>. Acesso em: 24 jun. 2021.

FRAMKE, Caroline. Wonder Woman isn't just the superhero Hollywood needs. She's the one exhausted feminists deserve. **Vox**, [S.l.], 9 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3CAqFea>. Acesso em: 10 ago. 2021.

FRANCO, Gabriela. Mulher-Maravilha salva o mundo e a DC. **Minas Nerds**, [S.l.], 1 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/CriticaMinasNerds>. Acesso em: 22 jul. 2021.

GABRIEL, Juan de Sousa; BARBOSA, David. Em 2020, mercado editorial viveu 'boom' de autores negros, mas ainda falta diversificar cadeia de produção do livro. **O Globo**, Rio de

Janeiro, 25 dez. 2020. Disponível em: <https://glo.bo/3jWv1oE>. Acesso em: 9 set. 2021.

GAL Gadot. **Empire**, [S.l.], 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3wtjJvc>. Acesso em: 7 jul. 2021.

GIANOLLA, Giulia. 6 vereadoras que trazem mudança no perfil das câmaras brasileiras. **Guia do Estudante**, [S.l.], 16 nov. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2Quazjf>. Acesso em: 18 mai. 2021.

GIARDINA, Carolyn. How “Wonder Woman’s” Island Home Was Created. **The Hollywood Reporter**, [Los Angeles], 11 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3wBFYzp>. Acesso em: 30 jun. 2021.

GLOBO Cor Especial. **Memória Globo**, Rio de Janeiro, [20--?]. Disponível em: <https://glo.bo/3xMV8mZ>. Acesso em: 4 mai. 2021.

GOES, Tony. Por que só agora a Mulher-Maravilha ganhou seu próprio filme?. **F5**, São Paulo, 5 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2Ub6ylo>. Acesso em: 16 jul. 2021.

GOLDBERG, Mirian. Poderosa só no Carnaval?. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 9 fev. 2016. Disponível em: <http://folha.com/no1738060>. Acesso em: 15 jul. 2021.

GONZALEZ, Mariana. Grupo cria #MeTooBrasil após denúncias de abuso sexual no cinema nacional. **Universa UOL**, São Paulo, 1 set. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3hgBau4>. Acesso em: 9 set. 2021.

GUALBERTO, Thay. O poder do amor em Mulher-Maravilha. **Valkirias**, [S.l.], 15 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/ValkiriasAmor>. Acesso em: 22 jul. 2021.

HARWARTH, Irene; MALINE, Mindi; DEBRA, Elizabeth. **Women's Colleges in the United States: History, Issues, and Challenges**. Washington: National Institute on Postsecondary Education, Libraries, and Lifelong Learning – U.S. Department of Education, Washington, 1997. Disponível em: <https://bit.ly/2UI9YCg>. Acesso em: 16 ago. 2021.

HOJE é o dia do Homem Biônico e da Mulher Maravilha. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 12 out. 1978, p. 29. Disponível em: <https://bit.ly/3IVjgQx>. Acesso em: 4 mai. 2021.

HOJE na TV. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 mai. 1976, p. 44. Disponível em: <https://glo.bo/3vrakp6>. Acesso em: 21 jul. 2021.

HOOKS, bell. Moving Beyond Pain. **bell hooks Institute**, [S.l.], 9 mai. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3ft8BI6>. Acesso em: 17 mai. 2021.

IDEIAS em Roxo. [S.l.], 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3tHmE3P>. Acesso em: 15 set. 2021.

JORGE; Mariliz Pereira. Filme da Mulher-Maravilha faz retrato preciso de feministas modernas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 25 jun. 2017. Disponível em: <http://folha.com/no1895884>. Acesso em: 15 jul. 2021.

JUNTOS, a partir de hoje, na luta contra o crime. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 fev. 1975, p. 29.



Disponível em: <https://glo.bo/3BuymlR>. Acesso em: 14 jul. 2021.

KEEGAN, Rebecca. Can You Sell “Wonder Woman” Without Selling Out?. **Vanity Fair**, [S.l.], 2 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3vsIIQX>. Acesso em: 26 jun. 2021.

LAUZEN, Martha M. The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2016. **Center for the Study of Women in Television and Film**, San Diego, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/34QTnFZ>. Acesso em: 5 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. Boxed In 2019-20: Women on Screen and Behind the Scenes in Television. **Center for the Study of Women in Television and Film**, San Diego, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2X8aowL>. Acesso em: 9 set. 2021.

LAWRENCE, Jennifer. Why Do I Make Less Than My Male Co-Stars?. **Lenny**, [S.l.] 5 dez. 2017 [13 out. 2015]. Disponível em: <https://bit.ly/2KxIhvo>. Acesso em: 5 ago. 2019.

LORENTZ, Braulio. “Mulher-Maravilha” bota duas mulheres no comando e une guerra, mitologia e leveza; G1 já viu. **G1**, [S.l.], 31 mai. 2017. Disponível em: <https://glo.bo/3kpQIhs>. Acesso em: 16 jul. 2021.

MACEDO, Sandro. O que significa para as diretoras o recorde de “Mulher-Maravilha”?. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 26 jun. 2017. Disponível em: <http://folha.com/no1896093>. Acesso em: 16 jun. 2021.

MAGENTA, Matheus. “Hit” do verão na Bahia insinua sexo entre heróis de quadrinhos. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 5 jan. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3kkxYQv>. Acesso em: 15 jul. 2021.

MAIA, Maria Carolina. “Mulher-Maravilha”, um filme que supera os clichês. **Veja**, São Paulo, 3 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3z3sduE>. Acesso em: 16 jul. 2021.

MARINELLI, Isabella. Lugar de feminista é na escola. **Claudia**, [S.l.], 8 mar. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3hj3NqH>. Acesso em: 9 set. 2021.

MARINO, Dani. Lições do filme Mulher-Maravilha. **Minas Nerds**, [S.l.], 8 jun. 2017a. Disponível em: <https://bit.ly/LicoesMinasNerds>. Acesso em: 22 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. A sexualidade da Mulher-Maravilha... De Novo. **Minas Nerds**, [S.l.], 28 jun. 2017b. Disponível em: <https://bit.ly/SexualidadeMinasNerds>. Acesso em: 26 jul. 2021.

MCCANN, Erin. U.N. Drops Wonder Woman as an Ambassador. **The New York Times**, Nova York, 13 dez. 2016. Disponível em: <https://nyti.ms/3fn4e1q>. Acesso em: 18 mai. 2021.

MCMILLAN, Graeme. “Wonder Woman” Comic Writer Confirms Hero Is Bisexual. **The Hollywood Reporter**, [Los Angeles], 29 set. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2V1OlqK>. Acesso em: 2 jul. 2021.

MCNIECE, Mia. Gal Gadot felt “privileged” to play Wonder Woman: “I adore this character”. **Entertainment Weekly**, [S.l.], 31 mai. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/34oa39W>. Acesso em: 26 jun. 2021.

MENEZES, Thales de. Filme de super-heroína é tão bom que parece da Marvel. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 31 mai. 2017. Disponível em: <http://folha.com/no1888696>. Acesso em: 16 jul. 2021.

MIRANDA, André. Crítica: “Mulher-Maravilha”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 ago. 2017. Disponível em: <https://glo.bo/3kficGN>. Acesso em: 16 jul. 2021.

MORGADO, Fernando. A Mulher Maravilha. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 5 mar. 1976, p. 34. Disponível em: <https://bit.ly/3b4VH1X>. Acesso em: 4 mai. 2021.

MULHER-MARAVILHA (Quadrinhos em Formatinho) 2ª Série - nº 1. **Guia dos Quadrinhos**, [S.l.], [20--?]. Disponível em: <https://bit.ly/33gv99B>. Acesso em: 4 mai. 2021.

MULHER-MARAVILHA. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 30 set. 1978, p. 42. Disponível em: <https://bit.ly/3h3Gh1v>. Acesso em: 4 mai. 2021.

MULHER-MARAVILHA. **Guia dos Quadrinhos**, [S.l.], [20--?]. Disponível em: <https://bit.ly/2Rtx3AW>. Acesso em: 4 mai. 2021.

“MULHER-MARAVILHA” bate recorde entre filmes dirigidos por mulheres. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 25 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2Y22VPE>. Acesso em: 17 out. 2019.

NEBULLA | Diversidade & Cultura Pop. **Catarse**, São Paulo, [201-?]. Disponível em: <https://www.catarse.me/nebulla>. Acesso em: 22 jul. 2021.

NOBREGA, Bruna. 6 vezes que Mulher-Maravilha pisou e superou as expectativas. **Capricho**, São Paulo, 17 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3xcAOdg>. Acesso em: 16 jul. 2021.

PARA este Carnaval, passe pelas lojas do Mappin. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 11 fev. 1977, p. 13. Disponível em: <https://bit.ly/3tp1UvP>. Acesso em: 4 mai. 2021.

PASMEM! Oferta é mais cara que preço normal. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 16 mar. 1977, p. 34. Disponível em: <https://bit.ly/3vIewzz>. Acesso em: 4 mai. 2021.

PERGUNTAS frequentes. **Preta, Nerd & Burning Hell**, [S.l.], 23 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3lKmFjQ>. Acesso em: 15 set. 2021.

PILLA, Mariana di; SILVA, Adriana Ferreira. Desfile-protesto da Chanel, vestidos incríveis na passarela da Valentino... Veja os destaques do sétimo dia de Paris Fashion Week. **Marie Claire**, [São Paulo], 30 set. 2014. Disponível em: <https://glo.bo/3hrwnXP>. Acesso em: 16 mai. 2021.

POR que BBB terá final feminista? Veja 4 motivos que ajudam a explicar. **Universa UOL**, São Paulo, 26 abr. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2YHU19X>. Acesso em: 9 set. 2021.

PUIG, Rebeca. F.A.Q. nerd feminista — posso ajudar?. **Collant sem Decote**, [S.l.], 3 set. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3nDkGQS>. Acesso em: 15 set. 2021.

\_\_\_\_\_. Crítica | Mulher-Maravilha: dentre todos os super-heróis, a melhor. **Collant sem Decote**, [S.l.], 31 mai. 2017a. Disponível em: <https://bit.ly/CollantCritica>. Acesso em: 22 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. O amor em Mulher-Maravilha. **Nebulla**, [S.l.], 6 jun. 2017b. Disponível em: <https://bit.ly/NebullaAmor>. Acesso em: 22 jul. 2021.

QUEM somos. **Preta, Nerd & Burning Hell**, [S.l.], [201-?]. Disponível em: <http://www.pretaenerd.com.br/p/blog-page.html>. Acesso em: 22 jul. 2021.

QUIANGALA, Anne. Mulher-Maravilha: Utopia, Representação e Alteridade. **Preta, Nerd & Burning Hell**, [S.l.], 7 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/PretaeNerd>. Acesso em: 22 jul. 2021.

RECONSIDER the Choice of Wonder Woman as the UN's Honorary Ambassador for the Empowerment of Women and Girls. **Care2 Petitions**, [S.l.], out. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3hA3VD6>. Acesso em: 18 mai. 2021.

ROSOLEN, Dani. Verbete Draft: o que são micro e nanoinfluenciadores. **Projeto Draft**, [S.l.], 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3Aff177>. Acesso em: 15 set. 2021.

RUSSEL, Scarlett. Wonder Woman reborn: how she stole limelight from Batman and Superman. **The Guardian**, Londres, 27 mar. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/37H0SDk>. Acesso em: 24 fev. 2021.

SALGADO, Lucas. Mulher-Maravilha: ela tem a força!. **AdoroCinema**, [S.l.], jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/36BpjkT>. Acesso em: 16 jul. 2021.

SEJA um(a) apoiador(a) do Delirium Nerd!. **Delirium Nerd**, [S.l.], [201-?]. Disponível em: <https://deliriumnerd.com/apoie-delirium-nerd>. Acesso em: 22 jul. 2021.

“SEX Education” é a série mais buscada por brasileiros em 2020; confira ranking. **F5**, São Paulo, 30 mar. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3911N1z>. Acesso em: 9 set. 2021.

SIEGEL, Tatiana. The Complex Gender Politics of the “Wonder Woman” Movie. **The Hollywood Reporter**, [Los Angeles], 31 mai. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2BAngqC>. Acesso em: 30 jun. 2019.

SILVEIRA, Helena. A discutida maravilha e um conto sem fadas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 28 mai. 1977, p. 32. Disponível em: <https://bit.ly/3tn7U8f>. Acesso em: 4 mai. 2021.

SMITH, Stacy L. et al. Inclusion in Netflix Original U.S. Scripted Series & Films. **USC Annenberg Inclusion Initiative**, Los Angeles, fev. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3jTv9oZ>. Acesso em: 9 set. 2021.

SMITH, Stacy L.; CHOUEITI, Marc; PIEPER, Katherine. Inequality in 1,300 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBTQ & Disability from 2007 to 2019. **USC Annenberg Inclusion Initiative**, Los Angeles, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3haaKtY>. Acesso em: 6 set. 2021.

SOARES, Dirceu. Malu, mulher sem clichês. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 7 jun. 1979, p. 46. Disponível em: <https://bit.ly/3uy5mpa>. Acesso em: 4 mai. 2021.

\_\_\_\_\_. Heróis de quadrinhos agora nas vitrolas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 19 ago. 1980, p. 25. Disponível em: <https://bit.ly/3f5HV07>. Acesso em: 4 mai. 2021.

SOBRE o Nó de Oito. **Nó de Oito**, [S.l.], [201-?]. Disponível em: <http://nodeoito.com/sobre-o-no-de-oito/>. Acesso em: 22 jul. 2021.

SOBRE. **Garotas Geeks**, [S.l.], [201-?]. Disponível em: <https://www.garotasgeeks.com/about>. Acesso em: 15 set. 2021.

SOBRE. **Minas Nerds**, [S.l.], [201-?]. Disponível em: <https://bit.ly/3vC5Z2F>. Acesso em: 2 jul. 2021.

SOBRE. **Momentum Saga**, [S.l.], [201-?]. Disponível em: <https://www.momentumsaga.com/p/sobre.html>. Acesso em: 22 jul. 2021.

SOBRE. **Valkirias**, [S.l.], [201-?]. Disponível em: <https://valkirias.com.br/sobre/>. Acesso em: 22 jul. 2021.

SOUTO, Luiza. Coordenadora do MeToo Brasil sobre Melhem: Forçar beijo não é erro, é crime. **Universa UOL**, São Paulo, 25 out. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2Xa0RG0>. Acesso em: 9 set. 2021.

SPERLING, Nicole. Gal Gadot: “Of course” Wonder Woman is a feminist. **Entertainment Weekly**, [S.l.] 18 mai. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3dIrvM3>. Acesso em: 24 fev. 2021.

STOLL, Julia. Highest grossing film franchises and series worldwide as of August 2021. **Statista**, [S.l.], 27 ago. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/2NYNSSp>. Acesso em: 19 out. 2021.

SULCAS, Roslyn. Can Gal Gadot Make Wonder Woman a Hero for Our Time?. **New York Times**, Nova York, 4 mai. 2017. Disponível em: <https://nyti.ms/2SB34HH>. Acesso em: 26 jun. 2021.

SUPERAMIGOS 2ª Série - nº 1. **Guia dos Quadrinhos**, [S.l.], [20--?]. Disponível em: <https://bit.ly/3vNlpQ6>. Acesso em: 4 mai. 2021.

SYBYLLA, Lady. Resenha: Mulher-Maravilha. **Momentum Saga**, [S.l.], 3 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/MomentumSaga>. Acesso em: 22 jul. 2021.

TELEVISÃO. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 6 jul. 1975, p. 57. Disponível em: <https://bit.ly/3eUGyRF>. Acesso em: 4 mai. 2021.

TOP Lifetime Grosses. **Box Office Mojo**, [S.l.], [20--?]. Disponível em: <https://bit.ly/2XfpAZg>. Acesso em: 10 ago. 2021.

UM CLIMA sempre novo. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 31 jul. 1977, p. 57. Disponível em: <https://bit.ly/3vOJuGx>. Acesso em: 4 mai. 2021.

VASCOUTO, Lara. 7 Clichês e Estereótipos Subvertidos em Mulher-Maravilha (e outros 4 que nem tanto assim). **Nó de Oito**, [S.l.], jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/NodeOito>. Acesso em: 22 jul. 2021.

VELHAS FANTASIAS para reviver a festa. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 23 fev. 1977, p. 44. Disponível em: <https://bit.ly/3b53MTY>. Acesso em: 4 mai. 2021.

WAGMEISTER, Elizabeth. “Wonder Woman” Gal Gadot on Playing Lead Female Superhero: “Growing Up, I Had Superman and Batman”. **Variety**, Los Angeles, 26 mai. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3i0dCe6>. Acesso em: 28 jun. 2021.

WELK, Brian. 9 Women Who Have Directed Movies With \$100 Million Budgets. **The Wrap**, [Los Angeles], 8 mar. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2Yc2q5P>. Acesso em: 17 out. 2019.

WERNECK, Sandra. O mercado do cinema já vê com outros olhos a questão feminina. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 25 jun. 2017. Disponível em: <http://folha.com/no1895883>. Acesso em: 16 jul. 2021.

WILLIAMS, Zoe. Why Wonder Woman is a masterpiece of subversive feminism. **The Guardian**, Londres, 5 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3s4p3Va>. Acesso em: 10 ago. 2021.

WOERNER, Meredith. The world needs Wonder Woman. Director Patty Jenkins explains why. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 30 mai. 2017a. Disponível em: <https://lat.ms/3fVKAAtQ>. Acesso em: 26 jun. 2021.

\_\_\_\_\_. Q&A: What it’s like to be a real-life Amazon on the set of “Wonder Woman”. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 2 jun. 2017b. Disponível em: <https://lat.ms/3uBrOgF>. Acesso em: 26 jun. 2021.

WOLFF, Michael. Harvey Weinstein: Everyone Knew. **GQ UK**, Londres, 1º. dez. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3hkzYDa>. Acesso em 10 set. 2020.

WONDER Woman. **ONU**, Nova York, 21 out. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3kF6UKz>. Acesso em: 18 mai. 2021.

WORLDWIDE Box Office. **Box Office Mojo**, [S.l.], [20--?]. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/year/world/>. Acesso em: 24 jun. 2021.

ZOCCHI, Gabriela. Mulher-Maravilha: filme bate mais um recorde girlpower. **Capricho**, São Paulo, 24 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3rdGcLX>. Acesso em: 16 jul. 2021.

## Vídeos

BEYONCÉ - \*\*\*Flawless ft. Chimamanda Ngozi Adichie. [S.l., s.n.], 2014. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Beyoncé. Disponível em: <https://youtu.be/IyuUWOnS9BY?t=85>. Acesso em: 17 mai. 2021.

BEYONCÉ’S most empowering moments. [S.l.]: Us Weekly, 2018. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Us Weekly. Disponível em: <https://youtu.be/sgvda45-zIk?t=106>. Acesso em: 17 mai.

2021.

DIANA decodes the message from the Diary: Wonder Woman. [S.l., s.n.], 2020. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Igriffin. Disponível em: <https://youtu.be/tddPINkwxnI>. Acesso em: 9 jul. 2021.

LEVANÓIZ - Liga da Justiça Clipe Oficial. [S.l., s.n.], 2013. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal levanoizoficial. Disponível em: <https://youtu.be/1C45fnnldfE>. Acesso em: 15 jul. 2021.

MEETING Room Scene: Wonder Woman. [S.l., s.n.], 2020. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Igriffin. Disponível em: <https://youtu.be/9qgRprDHknI>. Acesso em: 9 jul. 2021.

PATRICIA Arquette winning Best Supporting Actress. Los Angeles: Oscars, 2015. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Oscars. Disponível em: <https://youtu.be/6wx-Qh4Vczc>. Acesso em: 5 ago. 2019.

PATRICIA Hill Collins - o pensamento feminista negro: desafios contemporâneos e novas perspectivas. São Paulo: FFLCH-USP, 2019. 1 vídeo (154 min). Publicado pelo canal uspfllch. Disponível em: <https://youtu.be/rZtlt4yxAJ8?t=1165>. Acesso em: 24 set. 2021.

STEVE & Diana Love scene | Wonder Woman [+Subtitles]. [S.l., s.n.], 2017. 1 vídeo (4 min 30 s.). Publicado pelo canal Flashback FM. Disponível em: <https://youtu.be/DtDih9cbq8g>. Acesso em: 9 jul. 2021.

THE BEACH Battle | Wonder Woman [+Subtitles]. [S.l., s.n.], 2017. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Flashback FM. Disponível em: <https://youtu.be/-yLlDa5GM78>. Acesso em: 30 jun. 2021.

TODOS devemos ser feministas. Londres: TED, 2012. 1 vídeo (29 min). Disponível em: <https://bit.ly/3fqAfFE>. Acesso em: 16 mai. 2021.

VIOLA Davis Gives Powerful Speech About Diversity and Opportunity | Emmys 2015. Los Angeles: Television Academy, 2015. 1 vídeo (3 min) Publicado pelo canal Television Academy. Disponível em: [https://youtu.be/OSpQfvd\\_zkE](https://youtu.be/OSpQfvd_zkE). Acesso em: 5 ago. 2019.

WONDER Woman (2017) - Dress Shopping Scene (4/10) | Movieclips. [S.l., s.n.], 2018. 1 vídeo (2 min 40s). Publicado pelo canal Movieclips. Disponível em: <https://youtu.be/jEav9DdL4iI>. Acesso em: 9 jul. 2021.

WONDER Woman (2017) - I Believe in Love Scene (10/10) | Movieclips. [S.l., s.n.], 2018. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Movieclips. Disponível em: <https://youtu.be/0v74ANWBqv0>. Acesso em: 9 jul. 2021.

WONDER Woman (2017) - No Man's Land Scene (6/10) | Movieclips. [S.l., s.n.], 2018. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Movieclips. Disponível em: <https://youtu.be/pJCgeOAKXyg>. Acesso em: 9 jul. 2021.

WONDER Woman (2017) - Typical Example of Your Sex Scene (3/10) | Movieclips. [S.l., s.n.], 2018. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Movieclips. Disponível em: <https://youtu.be/QnDgw7XXaOU>. Acesso em: 9 jul. 2021.

WONDER woman 2017 opening scene full hd. [S.l., s.n.], 2017. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Israeon Narrie. Disponível em: <https://youtu.be/WjKVyz7Ir5w>. Acesso em: 9 jul. 2021.

YOU don't sleep with women: Boat Scene: Wonder Woman. [S.l., s.n.], 2020. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Igriffin. Disponível em: <https://youtu.be/MaTtTy314wA>. Acesso em: 9 jul. 2021.

## ANEXOS

**Anexo A – Lista de textos nos quais foram coletadas as declarações da equipe criativa de *Mulher-Maravilha* (capítulo 3)**

<b>Autor/a</b>	<b>Veículo</b>	<b>Data</b>	<b>Título</b>	<b>URL</b>
BUCKLEY, Cara	New York Times	1 jun. 2017	The Woman Behind “Wonder Woman”	<a href="https://nyti.ms/34lIGOR">https://nyti.ms/34lIGOR</a>
CHI, Paul	Vanity Fair	26 mai. 2017	Chris Pine on Why We Need Wonder Woman: “Men Are Not All That Smart”	<a href="https://bit.ly/3oUqzb7">https://bit.ly/3oUqzb7</a>
COGGAN, Devan	Entertainment Weekly	28 ago. 2017	Go behind the scenes of Wonder Woman’s big beach battle	<a href="https://bit.ly/3yGXW5y">https://bit.ly/3yGXW5y</a>
COGGAN, Devan	Entertainment Weekly	30 mai. 2017	Wonder Woman: How real-life athletes united to populate the film's badass Amazon nation	<a href="https://bit.ly/3yG8x0x">https://bit.ly/3yG8x0x</a>
COUCH, Aaron	Hollywood Reporter	3 jun. 2017	“Wonder Woman” Cinematographer on Its Biggest Battles and Heartbreaking Moments	<a href="https://bit.ly/3oQH3RB">https://bit.ly/3oQH3RB</a>
DOCKTERMAN, Eliana	Time	19 dez. 2016	Wonder Woman Breaks Through	<a href="https://bit.ly/3wvRblc">https://bit.ly/3wvRblc</a>
FRANICH, Darren	Entertainment Weekly	26 mai. 2017	Wonder Woman: Go inside the film's stunning visual world	<a href="https://bit.ly/3fRpkFu">https://bit.ly/3fRpkFu</a>
GIARDINA, Carolyn	Hollywood Reporter	11 jun. 2017	How “Wonder Woman”s’ Island Home Was Created	<a href="https://bit.ly/3wBFYzp">https://bit.ly/3wBFYzp</a>
KEEGAN, Rebecca	Vanity Fair	2 jun. 2017	Can You Sell “Wonder Woman” Without Selling Out?	<a href="https://bit.ly/3vslIQX">https://bit.ly/3vslIQX</a>
KELLEY, Sonaiya	Los Angeles Times	26 mai. 2017	At “Wonder Woman” premiere, forget girl power. It’s about gender equality	<a href="https://lat.ms/3wCNcTV">https://lat.ms/3wCNcTV</a>
LANG, Brent	Variety	11 out. 2016	Wonder Woman at 75: How the Superhero Icon Inspired a Generation of Feminists	<a href="https://bit.ly/3vrsM03">https://bit.ly/3vrsM03</a>
MCNIECE, Mia	Entertainment Weekly	31 mai. 2017	Gal Gadot felt “privileged” to play Wonder Woman: “I adore this character”	<a href="https://bit.ly/34oa39W">https://bit.ly/34oa39W</a>
SIEGEL, Tatiana	Hollywood Reporter	31 mai. 2017	The Complex Gender Politics of the “Wonder Woman” Movie	<a href="https://bit.ly/3i0iyQa">https://bit.ly/3i0iyQa</a>
SPERLING, Nicole	Entertainment Weekly	18 mai. 2017	Gal Gadot: “Of course” Wonder Woman is a feminist	<a href="https://bit.ly/3dIrvM3">https://bit.ly/3dIrvM3</a>
SPERLING, Nicole	Entertainment Weekly	18 mai. 2017	How Wonder Woman (finally) got her very own movie	<a href="https://bit.ly/2QXCKHr">https://bit.ly/2QXCKHr</a>



<b>Autor/a</b>	<b>Veículo</b>	<b>Data</b>	<b>Título</b>	<b>URL</b>
SPERLING, Nicole	Entertainment Weekly	19 mai. 2017	Wonder Woman writer explains how The Little Mermaid influenced new film	<a href="https://bit.ly/3yM4mAC">https://bit.ly/3yM4mAC</a>
SULCAS, Roslyn	New York Times	4 mai. 2017	Can Gal Gadot Make Wonder Woman a Hero for Our Time?	<a href="https://nyti.ms/2SB34HH">https://nyti.ms/2SB34HH</a>
WAGMEISTER, Elizabeth	Variety	26 mai. 2017	“Wonder Woman” Gal Gadot on Playing Lead Female Superhero: “Growing Up, I Had Superman and Batman”	<a href="https://bit.ly/3i0dCe6">https://bit.ly/3i0dCe6</a>
WOERNER, Meredith	Los Angeles Times	30 mai. 2017	The world needs Wonder Woman. Director Patty Jenkins explains why	<a href="https://lat.ms/3fVKAAtQ">https://lat.ms/3fVKAAtQ</a>
WOERNER, Meredith	Los Angeles Times	2 jun. 2017	Q&A: What it’s like to be a real-life Amazon on the set of “Wonder Woman”	<a href="https://lat.ms/3uBrOgF">https://lat.ms/3uBrOgF</a>

**Anexo B – Lista de textos de sites nerds feministas analisados (capítulo 4)**

<b>Autora</b>	<b>Veículo</b>	<b>Data</b>	<b>Título</b>	<b>URL</b>
BORGES, Karol	Delirium Nerd	5 jun. 2017	Mulher-Maravilha: O filme que precisávamos e merecíamos	<a href="https://bit.ly/DeliriumNerd">https://bit.ly/DeliriumNerd</a>
ENGELKE, Paloma; GUALBERTO, Thay	Valkirias	5 jun. 2017	Crítica: Mulher-Maravilha, o filme que estávamos esperando	<a href="https://bit.ly/ValkiriasCritica">https://bit.ly/ValkiriasCritica</a>
FRANCO, Gabriela	Minas Nerds	1 jun. 2017	Mulher-Maravilha salva o mundo e a DC	<a href="https://bit.ly/CriticaMinasNerds">https://bit.ly/CriticaMinasNerds</a>
GUALBERTO, Thay	Valkirias	15 jun. 2017	O poder do amor em Mulher-Maravilha	<a href="https://bit.ly/ValkiriasAmor">https://bit.ly/ValkiriasAmor</a>
MARINO, Dani	Minas Nerds	8 jun. 2017	Lições do filme Mulher-Maravilha	<a href="https://bit.ly/LicoesMinasNerds">https://bit.ly/LicoesMinasNerds</a>
PUIG, Rebeca	Collant sem Decote	31 mai. 2017a	Crítica   Mulher-Maravilha: dentre todos os super-heróis, a melhor	<a href="https://bit.ly/CollantCritica">https://bit.ly/CollantCritica</a>
PUIG, Rebeca	Nebulla	6 jun. 2017b	O amor em Mulher-Maravilha	<a href="https://bit.ly/NebullaAmor">https://bit.ly/NebullaAmor</a>
QUIANGALA, Anne	Preta, Nerd & Burning Hell	7 jun. 2017	Mulher-Maravilha: Utopia, Representação e Alteridade	<a href="https://bit.ly/PretaeNerd">https://bit.ly/PretaeNerd</a>
SYBYLLA, Lady	Momentum Saga	3 jun. 2017	Resenha: Mulher-Maravilha	<a href="https://bit.ly/MomentumSaga">https://bit.ly/MomentumSaga</a>
VASCOUTO, Lara	Nó de Oito	1 jun. 2017	7 Clichês e Estereótipos Subvertidos em Mulher-Maravilha (e outros 4 que nem tanto assim)	<a href="https://bit.ly/NodeOito">https://bit.ly/NodeOito</a>

**Anexo C – Cobertura de *Mulher-Maravilha* em veículos brasileiros (capítulo 4)**

<b>Autor/a</b>	<b>Veículo</b>	<b>Data</b>	<b>Título</b>	<b>URL</b>
ALMEIDA, Carlos Helí	O Globo	28 mai. 2017	Gal Gadot: muito além da Mulher-Maravilha	<a href="https://glo.bo/3hCE9O3">https://glo.bo/3hCE9O3</a>
ANJOS, Márvio dos	O Globo	13 jun. 2017	“Mulher-Maravilha”: um artigo cheio de spoilers - e só para homens	<a href="https://glo.bo/3yV2Yuw">https://glo.bo/3yV2Yuw</a>
autoria não identificada	Folha de S.Paulo	2 jun. 2017	Criador da Mulher-Maravilha cogitou se matar aos 18 anos	<a href="http://folha.com/no1889499">http://folha.com/no1889499</a>
BARROS, Mabi	Veja	3 jun. 2017	Mulher-Maravilha: feminista desde o princípio	<a href="https://bit.ly/3xIfE7V">https://bit.ly/3xIfE7V</a>
BORGO, Érico	Omelete	10 mai. 2017	Mulher-Maravilha   Visitamos o set do filme solo da heroína da DC Comics	<a href="https://bit.ly/3B0Q8ga">https://bit.ly/3B0Q8ga</a>
BOSCOV, Isabela	Veja	1 jun. 2017	Mulher-Maravilha: Elettrizante e com tudo no lugar certo, filme lava a alma dos fãs da DC	<a href="https://bit.ly/3yZ9mAY">https://bit.ly/3yZ9mAY</a>
BRIDI, Natália	Omelete	30 mai. 2017	Mulher-Maravilha: Heroína da DC ganha história de origem forte, divertida e universal	<a href="https://bit.ly/3B2UG5M">https://bit.ly/3B2UG5M</a>
BRIDI, Natália	Omelete	6 mar. 2017	Mulher-Maravilha   Superman de 1978 e Indiana Jones dão o tom do filme de Patty Jenkins	<a href="https://bit.ly/3hCoNcz">https://bit.ly/3hCoNcz</a>
FINCO, Nina	Época	23 jun. 2017	Gal Gadot, uma mulher maravilha com a espada e o dinheiro na mão	<a href="https://bit.ly/3wDrDIH">https://bit.ly/3wDrDIH</a>
GOES, Tony	Folha de S.Paulo	5 jun. 2017	Por que só agora a Mulher-Maravilha ganhou seu próprio filme?	<a href="https://bit.ly/2Ub6ylo">https://bit.ly/2Ub6ylo</a>
GUIMARÃES, Fernanda	Marie Claire	31 mai. 2017	Mulher Maravilha: protagonismo feminino ou reforço da imagem hipersexualizada?	<a href="https://glo.bo/3hHfIz5">https://glo.bo/3hHfIz5</a>
HESSEL, Marcelo	Omelete	30 mai. 2017	Onze coisas que você não sabia sobre Mulher-Maravilha	<a href="https://bit.ly/3i3CqQQ">https://bit.ly/3i3CqQQ</a>
JORGE, Mariliz Pereira	Folha de S.Paulo	25 jun. 2017	Filme da Mulher-Maravilha faz retrato preciso de feministas modernas	<a href="http://folha.com/no1895884">http://folha.com/no1895884</a>
LIMARQUE, Hugo	O Globo	9 jun. 2017	Mulher-Maravilha, criada em 1941 com tom feminista, vira febre na década de 70	<a href="https://glo.bo/3kiIJ67">https://glo.bo/3kiIJ67</a>
LORENTZ, Braulio	G1	31 mai. 2017	“Mulher-Maravilha” bota duas mulheres no comando e une guerra, mitologia e leveza; G1 já viu	<a href="https://glo.bo/3kpOIhs">https://glo.bo/3kpOIhs</a>
MACEDO, Sandro	Folha de S.Paulo	26 jun. 2017	O que significa para as diretoras o recorde de “Mulher-Maravilha”?	<a href="http://folha.com/no1896093">http://folha.com/no1896093</a>
MAIA, Maria Carolina	Veja	3 jun. 2017	“Mulher-Maravilha”, um filme que supera os clichês	<a href="https://bit.ly/3z3sduE">https://bit.ly/3z3sduE</a>
MENEZES, Thales	Folha de S.Paulo	31 mai. 2017	Filme de super-heroína é tão bom que parece da Marvel	<a href="http://folha.com/no1888696">http://folha.com/no1888696</a>
MIRANDA, André	O Globo	17 ago. 2017	Crítica: “Mulher-Maravilha”	<a href="https://glo.bo/3kfcGN">https://glo.bo/3kfcGN</a>

<b>Autor/a</b>	<b>Veículo</b>	<b>Data</b>	<b>Título</b>	<b>URL</b>
NOBREGA, Bruna	Capricho	17 jun. 2017	6 vezes que Mulher-Maravilha pisou e superou as expectativas	<a href="https://bit.ly/3xcAOdg">https://bit.ly/3xcAOdg</a>
OTTO, Isabella	Capricho	7 jun. 2017	7 vezes que a Mulher-Maravilha foi mais que uma personagem de HQ	<a href="https://bit.ly/3rdMlaN">https://bit.ly/3rdMlaN</a>
SALGADO, Lucas	AdoroCinema	jun. 2017	Mulher-Maravilha: Ela tem a força!	<a href="https://bit.ly/36BpjKT">https://bit.ly/36BpjKT</a>
SANCHEZ, Leonardo	Folha de S.Paulo	2 jun. 2017	Depois de longa jornada, Mulher-Maravilha protagoniza seu primeiro filme; veja curiosidades	<a href="https://bit.ly/3xFBYbJ">https://bit.ly/3xFBYbJ</a>
TRIGO, Luciano	G1	25 jun. 2017	Livro investiga o feminismo (e o fetichismo) da Mulher-Maravilha	<a href="https://glo.bo/3yWMyBP">https://glo.bo/3yWMyBP</a>
VALVERDE, Gabriel	O Globo	1 jun. 2017	75 anos com um corpinho de 20	<a href="https://bit.ly/3yZfbOM">https://bit.ly/3yZfbOM</a>
WERNECK, Sandra	Folha de S.Paulo	25 jun. 2017	O mercado do cinema já vê com outros olhos a questão feminina	<a href="http://folha.com/no1895883">http://folha.com/no1895883</a>
ZOCCHI, Gabriela	Capricho	24 jun. 2017	Mulher-Maravilha: filme bate mais um recorde girlpower	<a href="https://bit.ly/3rdGcLX">https://bit.ly/3rdGcLX</a>