

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS DO PONTAL**  
**CURSO DE HISTÓRIA**

**JÚLIA LÁZARA NUNES DE ALECRIM**

**Cultura da mídia e representações do feminino: uma  
análise de *Wonder Woman* (2017)**

ITUIUTABA

2023

**JÚLIA LÁZARA NUNES DE ALECRIM**

**Cultura da mídia e representações do feminino: uma  
análise de *Wonder Woman* (2017)**

Monografia apresentada ao Curso de História do Instituto de Ciências Humanas do Pontal da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título de bacharela e licenciada em História.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Alves Fiuza

ITUIUTABA

2023

**Cultura da mídia e representações do feminino: uma  
análise de *Wonder Woman* (2017)**

Monografia apresentada ao Curso de História do Instituto de Ciências Humanas do Pontal da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título de bacharela e licenciada em História

Ituiutaba, 04 de dezembro de 2023

Banca Examinadora:

---

Profa. Dra. Sandra Alves Fiuza– ICHPO/UFU (orientadora)

---

Profa. Dra. Geovanna de Lourdes Alves Ramos – ICHPO/UFU

---

Profa. Rayane Aparecida Castro Silva

ITUIUTABA

2023

**Às heroínas de minha vida, minha amada avó Terezinha (in memoriam) e à minha mãe Lazara, exemplos de força e dedicação que espero seguir por todo o meu caminho.**

## AGRADECIMENTOS

O processo de minha graduação provou-se próspero e por vezes tortuoso, e em meio às suas variações pude experienciar momentos incríveis tanto acadêmicos quanto pessoais. Momentos esses que não teriam sido possíveis sem a presença e o apoio daqueles a que busco, através destas palavras, agradecer.

Tenho a honra de ter sido criada e cercada por mulheres fortes e batalhadoras, que em meio a adversidades inimagináveis fizeram todo o possível e até o impossível para que eu chegasse aonde estou neste momento. Agradeço imensamente à minha mãe, Lazara Nunes Alecrim, fonte de inspiração na vida e na profissão, obrigada por seu amor, incentivo e pelo fato de em nenhum momento ter deixado de me guiar. À minha madrinha Leila Aparecida Gondim, por todo o apoio e dedicação ao longo de todos esses anos. À minha avó Terezinha Nunes, que onde a senhora esteja possa receber o meu amor e a minha gratidão eterna. À minha amada irmã, Laura Cecília Nunes de Alecrim, companheira de tantas aventuras e minha grande apoiadora durante todo esse processo, obrigada por tudo!

Agradeço à Prof. Sandra Alves Fiuza, por se disponibilizar a finalizar a minha orientação e por todos os ensinamentos e momentos inesquecíveis que tivemos em sala de aula, levarei comigo o seu exemplo de carisma e dedicação profissional. À Prof. Geovanna de Lourdes Alves Ramos por aceitar compor a banca avaliadora e por todos os momentos de aprendizado, apoio e descontração durante a pandemia, sua presença foi indispensável para que navegássemos aquele contexto tão complexo. À Prof. Rayane Aparecida Castro Silva meus agradecimentos por participar da banca avaliadora.

À Prof. Angela Aparecida Teles, minha querida orientadora durante a maior parte do desenvolvimento do trabalho. Agradeço o auxílio enorme na elaboração desta pesquisa, desde as primeiras ideias, e por ter compreendido e me auxiliado quando essas se tornaram um fardo grande demais para carregar. Muito obrigada pelos puxões de orelha necessários e pelas conversas tanto apreciadas sobre cinema. Jamais serei capaz de expressar realmente o tamanho do seu impacto em minha vida enquanto estudante, pesquisadora e enquanto mulher, você é um exemplo e tanto! O meu muito obrigada por tudo!

Ao Prof. Carlos Eduardo Moreira Araújo, por sempre se dispor a ouvir e me auxiliar, pelas tantas caronas e risadas, e por tudo aquilo que me ensinou sobre a arte de lecionar e de ser historiadora, serei para sempre grata! À querida Prof. Dalva Maria Oliveira Silva, muito

obrigada pelo cuidado com que nos recebeu ainda no início do curso, pela paciência, por todos os seus ensinamentos em sala de aula, nos projetos, e por aqueles mais especiais sobre a vida e a importância da manutenção da memória sobre ela.

À professora Walkiria O. Silva, e aos professores Marco A. C. Sávio e Newman C. Caldeira agradeço pelos momentos preciosos de aprendizado, cada um de vocês à sua maneira fez com que eu me apaixonasse por um cantinho da História que até então eu não tinha percebido. Ao Professor Giliard da Silva Prado, sem o qual não amaria tanto o ofício do historiador como hoje amo. Muito obrigada pelas aulas e as discussões sempre instigantes, e por ter me auxiliado no fim, a ver que tudo não estava perdido. O meu muito obrigada aos professores Aurelino J. Ferreira Filho, Wellington A. Oliveira, Astrogildo Fernandes S. Junior e Eduardo Giavara, suas contribuições jamais serão esquecidas.

Queridas Letícia Bernardes, Júlia Faria e Letícia Calixto, muito obrigada por todos os momentos juntas, sejam os alegres ou não, foram inesquecíveis e indispensáveis para essa caminhada. Caros André Custódio e Igor Lima muito obrigada por todos os momentos, tenho certeza de que vocês têm um futuro brilhante pela frente.

Amanda Martins, minha grande amiga! Não há palavras para dizer tudo então apenas agradeço por você existir e por ter percorrido essa estrada comigo, por todo o apoio e suporte durante o curso e a execução desse trabalho. À minha grande amiga Natália P. N. Rocha, muito obrigada por sempre me apoiar mesmo à distância, sua presença sempre foi essencial e torna os fardos da vida muito mais leves. À Victória Cunha, pela amizade, as experiências e conversas, risadas e lágrimas. Por tanto me ouvir durante a produção desse trabalho e de tantos outros, muito obrigada! Ao querido Leonardo Vitalino, agradeço pelos momentos de aprendizado, pelas conversas, e pelo apoio que até hoje me impulsiona, mesmo à distância. Muito Obrigada!

Agradeço pôr fim à Universidade Federal de Uberlândia e ao Instituto de Ciências Humanas do Pontal, pelas oportunidades em sala de aula e através dos programas e laboratórios em que tive o prazer de participar o Programa de Educação Tutorial -PET, o Centro de Pesquisa, Documentação e Memória do Pontal-CEPDOMP, o Laboratório de Pesquisa e Ensino de História-LAPEH e o Laboratório de História Digital- LAHISD, exemplos de um ensino público múltiplo e de qualidade. Meus mais profundos agradecimentos à toda a equipe da UFU, à equipe que realiza a manutenção do espaço, às equipes docente, de coordenação, administração, direção, RU, biblioteca e segurança.

À semelhança dos filhotes de lobo, as mulheres precisam de uma iniciação semelhante, que lhes revele que o mundo interior assim como o exterior não são sempre locais propícios.

Clarissa Pinkola Estés

(ESTÉS, Clarissa P. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco. 2018. p.63)

## RESUMO

Este trabalho analisa a elaboração do protagonismo feminino no cinema de heróis, especificamente na obra *Wonder Woman* lançada em 2017. Busca compreender de que forma o gênero feminino é representado nessa película e a existência ou não de diálogo com pautas do movimento feminista. Discute o que se elabora sobre o feminino através do protagonismo de Wonder Woman, e as construções sobre gênero pautadas através de outras personagens femininas de destaque. Considerando o contexto de produção da obra, trata de compreender as negociações realizadas com pautas de movimentos feministas, seus limites e suas possibilidades ao serem abordadas por um produto da cultura da mídia. Para esses fins são utilizadas as propostas metodológicas de Marcos Napolitano (2008) para o trato com fontes audiovisuais a partir de uma descrição densa dos elementos que constituem a linguagem cinematográfica e de Douglas Kellner (2001) com a *crítica diagnóstica*, voltada à análise crítica de produtos oriundos da *cultura da mídia*. As questões sobre a produção social e histórica do gênero e as tecnologias de gênero são baseadas nas abordagens de Linda Nicholson (2000) e de Teresa de Lauretis (1994). E quanto ao conceito de representação, as elaborações baseiam-se no trabalho de Stuart Hall (2008). Percebe-se a existência de elaborações ambíguas sobre o gênero feminino, assim como a presença de uma crítica cultural construída através do período histórico elaborado na narrativa, e das contraposições entre as personagens femininas. Enquanto produto da cultura da mídia, abre espaço para questões feministas, mas mantém-se caracterizado ambigualmente, alinhando-se a pautas hegemônicas e chegando a reforçar padrões conservadores de gênero.

**Palavras-Chave:** cultura da mídia, gênero, representação, feminismo



## ABSTRACT

This research analyzes the development of female protagonism in super-hero cinema, specifically in the movie Wonder Woman released in 2017. Seeks to understand how the female gender is represented in this film and if there is any dialogue with agendas of feminist movements. It discusses what is elaborated about the feminine through the protagonism of Wonder Woman (Gal Gadot), and the constructions on gender based on other prominent female characters. Considering the context of the work's production, in which feminine organizations assume new configurations throughout the world, it becomes necessary in this case, to understand the negotiations carried out with feminist movement agendas, their limits and their possibilities when addressed by a product of media culture. To this end, the methodological proposals of Marcos Napolitano are used for the treatment of audiovisual sources through a dense description of the elements that constitute cinematographic language, and that of Douglas Kellner for diagnostic critique, focused on the critical analysis of products originating from media culture. Questions about gender are based on the approaches of Linda Nicholson and Teresa de Lauretis on the topic. And regarding the concept of representation, the discussions are based on the work of Stuart Hall. The existence of ambiguous approaches on the female gender are noticeable, as well as the presence of a cultural criticism constructed through the historical period elaborated in the narrative, and through the contrasts between the female characters. As a product of mediatic culture, it opens space for feminist issues, but remains ambiguously characterized, aligning itself with hegemonic agendas and reinforcing conservative standards through its imagery.

**Key Words:** Media Culture; gender, representation; feminism.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 1- Wonder Woman e as convenções da narrativa clássica hollywoodiana ..</b>	<b>19</b>
<b>1.1 Formato narrativo e a construção do protagonismo feminino heroico .....</b>	<b>19</b>
<b>1.2 A jornada da heroína e a perda da inocência .....</b>	<b>23</b>
<b>1.3 O romance heterossexual como redenção da heroína .....</b>	<b>31</b>
<b>CAPÍTULO 2 – <i>Wonder Woman</i> e o diálogo com o feminismo hegemônico .....</b>	<b>40</b>
<b>2.1 A moda e a objetificação dos corpos femininos .....</b>	<b>40</b>
<b>2.2 As mulheres e o mundo do trabalho: quais espaços ocupar? .....</b>	<b>51</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>59</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>61</b>
<b>FONTES .....</b>	<b>62</b>

## INTRODUÇÃO

Esta monografia analisa o protagonismo feminino no filme *Wonder Woman* (2017) dirigido por Patty Jenkins, compreendendo como se dão as representações de gênero, assim como a relação entre discursos veiculados pela obra e pautas do movimento feminista. Buscamos compreender de que forma a cultura da mídia representa a mulher por meio desta obra, considerando como se elabora o protagonismo feminino no período entre 2016 e 2017, em um gênero fílmico historicamente protagonizado por personagens masculinas.

A partir da segunda metade do século XX, a cultura em formato midiático se torna dominante nos Estados Unidos e em outros países capitalistas, acompanhando mudanças no próprio cotidiano, desencadeadas pelos desenvolvimentos tecnológicos desse período. Essa dominação se consolida a partir do surgimento da televisão, que segundo Douglas Kellner (2001, p. 26), solidifica a importância cultural da mídia. Notamos que a temática dos super-heróis acompanha esse desenvolvimento, e deixa de ser centrada exclusivamente nas histórias em quadrinhos, de forma que são elaboradas produções para os suportes midiáticos que adquirem alta popularidade no período, como a televisão e o cinema.

A extensão dos universos dos quadrinhos até o cinema, manteve o foco no protagonismo masculino na maioria dos lançamentos desde as primeiras adaptações para o cinema a partir do final da década de 1960. Os universos cinematográficos de empresas como a *Marvel Comics* e a *DC Comics*, foram construídos e cimentados a partir das histórias dos heróis. O protagonismo feminino nesses universos é recente, e o filme *Wonder Woman* (2017) foi a primeira instância em que uma heroína protagonizou sozinha uma produção nas novas configurações do gênero, estabelecidas a partir dos anos 2000.

A personagem Mulher Maravilha aparece pela primeira vez nos quadrinhos em 1941 criada por William Moulton Marston, e em 1942 ganha uma HQ que leva seu nome como título, além de passar a integrar o grupo *Sociedade da Justiça da América* (LEPORE, 2017, P.11), atualmente denominado Liga da Justiça tanto nos quadrinhos como no cinema. A personagem protagoniza uma série de televisão exibida nos Estados Unidos entre 1975 e 1979, posteriormente sendo exibida em diversos países, incluindo o Brasil. Em 2017 foi lançado o longa-metragem de mesmo nome que aborda uma das histórias fictícias de origem da personagem, o lançamento foi realizado em 69 países entre maio e agosto do mesmo ano.

Nessa obra, como a única criança nascida na Ilha Paraíso ou Themyscira, Diana (Gal Gadot) cresce como a princesa das amazonas e após muito insistir é treinada para a batalha desde a infância, contra a vontade de sua mãe. Criada cercada pelas amazonas que vivem isoladas na ilha, seu primeiro contato com o mundo exterior e com o sexo masculino se dá ao encontrar o piloto Steve Trevor (Chris Pine), espião a serviço do governo britânico que traz com ele uma batalha e notícias da Primeira Guerra Mundial. Após o resultado da luta em que a princesa de Themyscira perde sua tia, e ao interrogarem o capitão Trevor, Diana se convence de que a razão para tal conflito está associada à influência de Ares, o Deus da guerra, sobre a humanidade, o último Deus sobrevivente e que deve ser derrotado pelas amazonas. Determinada a colocar um fim em todas as guerras Diana deixa Themyscira sem saber de toda a verdade sobre sua origem e poderes, que são mantidos em segredo por ordem de sua mãe a rainha Hipólita (Connie Nielsen), partindo para o mundo exterior à ilha para cumprir o que acredita ser seu destino.

Ao passarem por Londres Diana conhece a secretária de Steve que a auxilia a se vestir como uma londrina, a interação entre as duas e de Diana com outras pessoas na cidade, faz com que Diana estranhe a forma de vida das pessoas, e principalmente das mulheres no mundo fora da ilha. A heroína decide buscar por seu inimigo na linha de frente da guerra, e para isso viaja com um grupo formado por Steve, Sameer, Charlie e Chefe, que se dirigiam à frente de batalha em uma missão para impedir um ataque com uma nova arma desenvolvida por Dra. Maru sob comando de General Ludendorff, os outros dois vilões. O grupo é coordenado por Etta Candy a secretária de Steve Trevor, e patrocinado por Sir Patrick Morgan, que posteriormente é revelado como sendo Ares disfarçado. Wonder Woman enfrenta Ares, e descobre que ela própria é a arma que pode derrotá-lo, já que também é uma deusa, porém só o consegue após ver o sacrifício de Steve para impedir o bombardeio, que sem encontrar outra saída pilota o avião e o explode no ar, impulsionando Diana a encontrar seus poderes e finalizar seu combate com Ares.

A presente pesquisa analisa a personagem Wonder Woman do filme acima sintetizado, compreendendo de que forma a cultura da mídia representa o protagonismo feminino por meio dessa personagem. Abordamos quais são as outras elaborações de identidades femininas propostas pela obra através das personagens Etta Candy e Dra. Maru. Por meio da obra cinematográfica interpretamos questões relacionadas ao estabelecimento, produção e circulação de representações de gênero no período de produção do filme.

Visamos perceber quais são as possibilidades e limites associados à construção de identidades e subjetividades femininas nessa produção, e discutimos como esse produto cultural se relaciona com as pautas do feminismo nesse contexto específico. De que forma a cultura da mídia representa a mulher, por meio do protagonismo desta personagem no cinema? Quais representações de gênero são construídas nessa produção? Esses discursos dialogam de alguma forma com as pautas do feminismo nesse período? Se sim, como se dá essa relação?

Entendemos o protagonismo da personagem Mulher Maravilha nessas produções, partindo do pressuposto de que esses são produtos originados na cultura da mídia. Para este fim, consideramos a cultura da mídia como um espaço de disputas que se apresenta de forma ambígua, no que diz respeito ao seu papel definidor e propagador de padrões e identidades, assim como as possibilidades de resistência a esses mesmos padrões, que podem ser atribuídas a esse tipo de cultura e seus produtos, nos termos propostos por Douglas Kellner (2001, p. 9-21).

Buscamos perceber de que forma é construído esse protagonismo e o tipo de mulher proposto pelo discurso nesse período histórico. Desta forma, apreendemos como esses discursos de grande alcance representam a mulher, não só por aquilo que é diretamente perceptível nas imagens em movimento, mas também analisando o processo de marketing do filme, os discursos por ele produzidos e os padrões estéticos nele presentes.

Por meio de análise crítica da relação da fonte com seu contexto de produção, discutimos a construção da Mulher Maravilha, nessa obra midiática em diálogo com as pautas dos feminismos nesse período, a fim de perceber de que maneira a cultura da mídia se apropria, questiona ou difunde pautas feministas.

O nosso interesse pela temática advém do fato de consumirmos esse tipo de produção e de observarmos alguns aspectos ligados tanto ao protagonismo das obras nos anos recentes, quanto à necessidade de reflexão crítica sobre o gênero fílmico e as temáticas por meio dele abordadas, já que este vêm atingindo um público cada vez maior nas últimas duas décadas. Consideramos ainda, a importância do trabalho voltado às grandes mídias de

entretenimento na área da História, já que nem sempre as obras midiáticas foram consideradas fontes passíveis de investigação histórica<sup>1</sup>.

Como já indicamos, em meio às produções centradas na temática dos super-heróis, observamos o foco no protagonismo masculino e ainda uma utilização específica das heroínas em meio às narrativas, que na maior parte das obras em que aparecem notamos que cumprem papéis secundários ou compondo grupos maiores, como no caso da série de filmes X-men. No caso de *Wonder Woman* (2017) que é centrado exclusivamente na história de origem de uma heroína, a obra se insere em um contexto no qual os movimentos feministas realizavam marchas e greves pelos direitos das mulheres nos Estados Unidos, assim como em diversos outros países em que ocorrem as manifestações do movimento *me too*<sup>2</sup> contra o assédio sexual e o estupro nos meios hollywoodianos.

A obra fílmica dirigida por Patty Jenkins e protagonizada por Gal Gadot, contou com uma campanha de marketing que veiculava a ideia de que o lançamento seria um momento de virada para a indústria cinematográfica hollywoodiana, em especial para um universo tão focado no protagonismo masculino como o dos super-heróis. Percebemos ainda no primeiro contato como espectadoras, que os trailers foram compostos de forma a construir a noção de uma personagem que seria uma mulher forte, empoderada e independente.

Para esse fim, as cenas que compuseram os trailers criaram uma imagem de que este seria um filme para que as meninas e mulheres, as espectadoras, pudessem se sentir representadas e até mesmo inspiradas. Cenas em que Diana (*Wonder Woman*) demonstrava sua força e poder, seus posicionamentos em relação à guerra, os poderes das Amazonas e ainda uma cena em particular em que a protagonista problematiza as roupas utilizadas pelas mulheres no período em que se passa o filme, compuseram os trailers oficiais lançados pela Warner Bros durante o período de divulgação da obra<sup>3</sup>. A observação desses pontos ligados

---

<sup>1</sup> A máxima positivista durante o século XIX era de que apenas documentos escritos e oficiais seriam passíveis de investigação histórica. Com a Nova História dos Annales ocorre uma abertura de temas e possibilidades para análise e passam a ser incluídas uma variedade de temáticas e de fontes, assim como de metodologias. Ver LE GOFF, J. O lugar original da História. In. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. P. 32-38.

<sup>2</sup> Movimento fundado em 2006 para ajudar sobreviventes de violência sexual. Em 2017 foi o meio pelo qual atrizes, produtoras, diretoras, dentre outras mulheres envolvidas com a indústria do entretenimento de Hollywood, denunciaram grandes nomes da indústria pelos abusos que vinham praticando a anos. Ver History & Vision. Nova York: 2018. Disponível em: <https://metoomvmt.org/about/>. Acesso em 19/06/2021.

<sup>3</sup> Os trailers estão disponibilizados no canal da *Warner Bros. Pictures* no *Youtube*. Disponível em: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLVfin74Qx3tUT-xIY0\\_xefei1p3auVaCh](https://www.youtube.com/playlist?list=PLVfin74Qx3tUT-xIY0_xefei1p3auVaCh)>. Acesso em: 19/06/2021.

à produção fílmica na atualidade nos levou a questionamentos sobre a relação da cultura da mídia com a construção e circulação de padrões de gênero.

A nossa pesquisa é centrada em fontes audiovisuais e, portanto, se faz necessária a reflexão sobre o trabalho com esse tipo de documento. Embasamos as nossas reflexões nas propostas de Marcos Napolitano sobre o trato com as fontes audiovisuais, e na proposta de Douglas Kellner com o conceito de cultura da Mídia e com o de crítica Diagnóstica.

Refletindo sobre o trabalho do historiador com as fontes audiovisuais, Marcos Napolitano destaca que o historiador deve considerar “[...] a necessidade de articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu "conteúdo" narrativo propriamente dito).” (NAPOLITANO, 2008, p. 237)

Portanto, o autor aponta que para a realização de pesquisas históricas que tratem de fontes audiovisuais é imprescindível que o historiador se atente para todas as questões que compõem esse tipo de fonte. Não é possível dissociar a narrativa contida nas fontes audiovisuais dos seus aspectos técnicos e estéticos, já que esses aspectos são parte fundamental da composição desse tipo de produção. Cabe então ao historiador buscar os métodos que possam auxiliá-lo a compreender a fonte audiovisual em todos os seus ângulos.

Seguindo essa perspectiva, abordamos as nossas fontes pensando-as em sua totalidade enquanto documentos audiovisuais. Para tal, as análises voltaram-se não só aos conteúdos trabalhados por meio do roteiro; mas também foram considerados os demais elementos que compõem a produção analisada, como a fotografia, banda sonora, figurino, direção e atuação, dentre outros.

Compondo a discussão sobre as formas e possibilidades de análise de produtos midiáticos Douglas Kellner (2001, p.9-21) define a cultura da mídia como veículo de padrões, visões políticas, espelho de disputas sociais e fatores que compõem as variadas identidades, dentre outros. Procedendo das representações presentes nessas plataformas é definido também o que é aceitável socialmente ou não, lembrando que se trata de um produto que varia de acordo com o consumidor que pretende alcançar, e os valores que deseja transmitir, seja em relação a questões sociais, de comportamento, econômicas, ou de poder político.

Esse poder de definição de padrões e comportamentos é o que leva Kellner a propor uma análise crítica dessa cultura da mídia, a fim de possibilitar as ferramentas para que o

público consumidor possa perceber as variadas nuances desse tipo de entretenimento, e se posicionar contra a imposição cultural se tornando autossuficiente de forma que tenha condições de elaborar e consumir diferentes formas de cultura. O autor caracteriza ainda a cultura da mídia como algo ambíguo, que tanto domina ideologicamente reforçando padrões já estabelecidos no social, como fornece espaço para a luta contra essa identidade hegemônica padronizada e a imposição de modos de consumo.

Para a realização de uma análise crítica da cultura da mídia o autor aponta a necessidade de se analisar fenômenos palpáveis, percebendo de que forma a indústria cultural desenvolve seus produtos e por meio deles reproduz as questões sociais já mencionadas. A proposta trata de uma abordagem que considera as multiplicidades culturais além do desenvolvimento de análises críticas que tratem das disputas, dos processos de dominação e de resistência presentes no ambiente social e, portanto, nas mídias e nos seus produtos.

Desta forma, Douglas Kellner propõe a realização da crítica diagnóstica, por meio da qual seria possível utilizar a cultura da mídia a fim de:

[...]diagnosticar as inclinações e tendências sociais, lendo em suas entrelinhas as fantasias, os temores, as esperanças e os desejos que ela articula. Um diagnóstico crítico também analisa o modo como a cultura da mídia provê recursos para a formação de identidades e promove políticas reacionárias ou progressistas - ou então põe à disposição textos e efeitos ambíguos, que podem ser utilizados de várias maneiras. (KELLNER, 2001, p.15)

Para que essa abordagem seja efetiva, o autor destaca a importância do uso de uma teoria social para que por meio da compreensão dos diversos fatores, formas de relacionamento e organização presentes em um meio social sejam possíveis análises que de fato abordem sua cultura e as produções relacionadas a ela, no caso na cultura especificamente midiática.

Fica claro então que para se compreender a cultura da mídia e a sua relação com o meio social em que se insere, por meio da crítica diagnóstica proposta por Kellner, é necessária a análise e a compreensão da sociedade formada por essa cultura, e que para isso se utiliza de ferramentas oriundas da sociologia, da história e das teorias relacionadas às comunicações, isso pelo fato de o autor compreender tanto o meio social quanto o cultural, como espaços de disputa.



A aplicação da crítica diagnóstica da cultura da mídia não só possibilita o entendimento da própria cultura midiática e do seu papel, mas proporciona métodos para a análise e solução de problemas de ordem histórica, levando em conta que se pode compreender muito sobre determinado período se debruçando sobre suas produções midiáticas e culturais.

A perspectiva analítica proposta pelo autor, enfatiza essa caracterização ambígua para a cultura da mídia, partindo do pressuposto de que existem outras possibilidades para esse tipo de produção, e que os espectadores não são apenas vítimas da manipulação midiática, mas podem também subverter significados, usos e resistir aos padrões impostos por meio desses produtos. A metodologia propõe ainda que as análises críticas sobre as mídias, a sua cultura e os seus desdobramentos, sejam realizadas a partir de estudos de casos específicos, e que estes sejam estudados considerando os contextos políticos e sociais em que se inserem.

Para os fins desta pesquisa adotamos o conceito de gênero proposto por Linda Nicholson (2000, p.9-41). A autora realiza uma discussão historiográfica sobre a relação entre o feminismo e a teoria de gênero, apontando as tendências que foram estabelecidas ao longo do tempo a fim de sustentar as suas proposições quanto ao conceito de gênero e à definição da categoria “mulher”.

Linda Nicholson discute uma tendência nas teorias feministas chamada por ela de “fundacionalismo biológico”, essa perspectiva adota como característica que fundamenta o gênero na diferenciação sexual biológica e não na construção social da categoria gênero. A perspectiva da autora se afasta dessa concepção adotando a ideia de que as diferenças sexuais e de gênero são construídas socialmente e, portanto, de maneiras distintas para diferentes configurações sociais. Para a autora não existe uma base centrada em questões biológicas, e conseqüentemente isso altera a forma de se pensar e conceituar as diferentes configurações sexuais e identitárias.

Essa concepção critica as perspectivas que absorvem aspectos biológicos enquanto fundamentais explicitando como esse tipo de vertente restringe as possibilidades quanto à reflexão sobre as diferenças entre homem e mulher, sobre as definições quanto a essas categorias. O embasamento biológico tende a generalizar as questões ligadas à identidade sexual, e pensando no caso específico da mulher, limita a percepção das diferenças entre as

mulheres a partir do momento que estabelece determinado fundamento biológico comum como algo definidor da categoria.

A autora propõe a ideia da reflexão sobre a identidade sexual a partir de uma perspectiva histórica, que possibilitaria uma abrangência mais completa, que leve em conta as inúmeras possibilidades de configuração das diferenças sexuais e de gênero em diferentes organizações sociais. Seria pensar em termos históricos, considerando as diferentes configurações de identidades ao longo do tempo, sem tentar estabelecer uma definição geral para uma categoria de identidade sexual como a categoria mulher por exemplo.

A utilização do termo mulher sem defini-lo de maneira geral para todas as mulheres, abarca um leque muito maior de possibilidades que consideram as especificidades, incluindo quaisquer características que se possa utilizar como ponto comum. Além disso, esclarece que utilizar o termo dessa maneira não exclui a existência de padrões ao longo da história, os padrões podem ser encontrados ao longo da história e devem ser trabalhados como tal contanto que se considerem os contextos históricos nos quais eles se inserem.

Em uma perspectiva que também se afasta da ideia de diferenciação sexual biológica como definidora do gênero, Teresa de Lauretis (1994, p. 206-242) aponta a necessidade de se pensar perspectivas que considerem a multiplicidade dos sujeitos e se afastem da questão da diferenciação biológica, que segundo a autora é restritiva e construída dentro de concepções patriarcais. Pensar o conceito de gênero além dessa ideia, seria para a autora, possibilitar pensar o sujeito, suas subjetividades e formas de sociabilidade como:

[...]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. (1994, p.208)

Desta forma a autora propõe que se considere o gênero como uma representação, produto de diferentes tecnologias sociais e não de características inerentes ao ser humano previamente. Explicita que as relações sociais preexistentes ao indivíduo é que definem como se representa ou não o gênero e não a diferenciação biológica, portanto, as concepções culturais sobre os gêneros fazem com que em cada cultura, seja criado um sistema de gênero, que relaciona o sexo a questões culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Mesmo com essa variação de uma cultura para a outra, mantem-se a característica de que essas concepções sempre se ligam a questões políticas e econômicas nas sociedades.

Quanto ao conceito de representação, utilizamos as proposições de Stuart Hall para os fins de nosso trabalho. O autor explicita que a prática da representação adquire lugar de importância nos estudos culturais, justamente por ser a conexão entre sentido, linguagem e cultura. Representar é a forma com que se utiliza da linguagem, para expressar algo sobre o mundo ou representá-lo a outras pessoas. É uma prática que compõe o processo de produção de significados, e a forma com que se consegue compartilhá-los em meio a uma cultura (HALL, 2016, p. 31).

Não existe representação sem a utilização da linguagem, signos e imagens já que essas são as ferramentas através das quais se elaboram as significações ou as representações de quaisquer objetos. O autor trabalha com dois sistemas de representação, o primeiro liga objetos, sujeitos e acontecimentos a um conjunto de representações mentais que carregamos, que o autor denomina como mapas conceituais, que são fundamentais para a interpretação do mundo. De forma que, as representações intervêm nos processos de comunicação, já que pessoas que carreguem mapas conceituais completamente diferentes interpretaram o mundo de formas diferentes e, portanto, podem não atribuir os mesmos significados às mesmas coisas, sejam elas reais ou fictícias.

O autor explicita, portanto, a necessidade de compartilhamento de mapas conceituais como parte daquilo que forma a cultura, que possibilita a vivência social como a conhecemos. E a partir daí apresenta a linguagem como o segundo sistema de representação, essencial para a construção de sentido, isso devido à necessidade de se traduzir aquilo que compõe os mapas mentais para uma linguagem que seja comum ao meio social.

O autor não utiliza aqui o termo linguagem referenciando apenas àquilo que é falado ou escrito, nela estão inseridos as imagens, expressões, gestos, expressões como a moda, luzes de tráfego, música e cinema, “enfim, qualquer som, palavra, imagem ou objeto que funcionem como signos, que sejam capazes de carregar e expressar sentido e que estejam organizados com outros em um sistema são, sob esta ótica, “uma linguagem”.” (HALL, 2016, p.37).

Esses códigos culturais, de linguagem e sistemas de representação não são de origem natural ao ser humano, fazem parte das convenções culturais estabelecidas e aprendidas para a convivência em sociedade. E como tal, são passíveis de alteração. Ou seja, o sentido é

construído e modificável, e desta forma também o são as significações e as representações elaboradas a partir dele.

Nosso trabalho foi realizado baseando-se na análise e descrição densa da fonte fílmica principal, levando em conta todas as questões que envolvem o trabalho com as fontes audiovisuais e a sua relação com seu tempo de produção. O corpus documental constituiu-se, do filme *Wonder Woman* (2017), objeto de estudo e fonte principal, das peças utilizadas para a divulgação da obra fílmica, assim como material digital disponível na internet sobre o lançamento da obra e a crítica e recepção da obra pelos fãs.

Desta forma o presente trabalho está estruturado em dois capítulos: No primeiro capítulo discutimos como a obra foi elaborada a partir da narrativa do cinema hollywoodiano clássico, e como essa configuração narrativa interfere na elaboração do protagonismo feminino na obra. Traçamos as formas como entendemos a mobilização das campanhas de marketing e o papel cumprido por elas no que tange a atração de público, principalmente o feminino e feminista. Por fim, abordamos a forma ambígua com que se elaboram os discursos sobre o feminino, e as questões que interferem nas possibilidades de elaborações progressistas na obra.

No segundo capítulo, abordamos o diálogo entre o filme como *blockbuster* e o feminismo hegemônico contemporâneo, a partir da abordagem da crítica cultural à moda que inclui questões que vão da falta de prática à objetificação, assim como analisando a crítica realizada quanto à ausência de mulheres em postos de comando no mundo do trabalho, da política e da guerra. E discutimos limites, ambiguidades e possibilidades ligadas ao discurso do empoderamento feminino presente em toda a obra e que aparece como um dos motores na narrativa que cerca a protagonista.

## CAPÍTULO 1- Wonder Woman e as convenções da narrativa clássica hollywoodiana

Neste capítulo, apresentamos *Wonder Woman* como um produto da cultura da mídia produzido através de convenções narrativas do cinema clássico hollywoodiano e do melodrama. Como um *blockbuster*<sup>4</sup>o filme mobilizou campanhas de marketing e traçou estratégia para atrair espectadores formado pelos fãs de quadrinhos, de filmes de super-heróis, e jovens mulheres alinhadas às pautas do feminismo contemporâneo. Assim, examinamos como o filme negocia com a agenda política de fãs e os interesses dos produtores. Buscamos entender como o filme projeta para o ano de 1918, último ano da Primeira Guerra Mundial, temas da agenda feminista contemporânea e quais são os limites e as ambiguidades da crítica cultural realizada nele.

### 1.1 Formato narrativo e a construção do protagonismo feminino heroico

As obras filmicas seguem estruturas narrativas a fim de compor a totalidade do que buscam transmitir. No caso dos filmes sobre super-heróis isso não é diferente, e em *Wonder Woman* (2017) fica explícito bastante cedo na trama, através de trechos presentes no que definimos como o primeiro bloco narrativo, que se trata de uma obra construída dentro dos parâmetros do cinema hollywoodiano clássico. Neste caso específico, as características definidoras da forma narrativa selecionada para a obra como um todo, são carregadas de pontos fundamentais para que possamos compreender o tipo de protagonismo feminino construído pelo filme.

David Bordwell define como o filme no formato hollywoodiano clássico contém

[...] indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos. O principal agente causal, é portanto, o

---

<sup>4</sup> De acordo com a Wikipédia “um *blockbuster*, por vezes arrasa-quarteirão, é uma obra de entretenimento — normalmente um longa-metragem — considerada muito popular e bem-sucedida financeiramente. O termo também passou a se referir a qualquer produção de grande orçamento destinado ao status de “*blockbuster*”, voltadas para mercados de massa com merchandising associado, às vezes em uma escala que significava que a fortuna de um estúdio ou distribuidor pudesse depender disso. O maior *blockbuster* da história foi **Vingadores - Ultimato**, com um faturamento de bilheteria superior a 2,7 bilhões de dólares. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Blockbuster\\_\(entretenimento\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Blockbuster_(entretenimento)). Acesso 23/ 11/ 2023.

personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos. (BORDWELL, 2005, p.278-279)

É possível observar como o gênero filmico dos super-heróis em geral faz uso desse tipo de narrativa, principalmente os filmes que acompanham personagens com formatos de histórias bastante tradicionais, como é o caso da obra que estudamos, mas também de outras como as do *Superman* por exemplo. As próprias histórias que inspiram essas obras tendem a seguir um formato clássico, em que o herói impulsiona o desenrolar da trama, ao reagir a uma perturbação, e posteriormente finaliza a questão saindo vitorioso ou não.

Trata-se do que Bordwell (2005, p. 279) destaca como a conformação do modo clássico, à “história canônica”, que está associada ao papel cumprido pela personagem enquanto agente de causa e efeito, o papel de impulsionar a narrativa. É uma formatação normalizada na cultura estadunidense, e desta forma acaba por compor manuais de roteiro utilizados em Hollywood.

No caso de *Wonder Woman* (2017), a protagonista cumpre o papel de agente causal e impulsiona o desenrolar da trama através de suas características, morais e decisões tomadas a partir delas. Isso é evidenciado no primeiro bloco narrativo, a partir do momento em que o capitão Steve Trevor chega em Themyscira, já que ele não só é um elemento que difere do tradicional na ilha que é habitada somente por mulheres, mas traz consigo notícias que abalam a bolha de seguridade e inocência em que vive Diana Prince, a Mulher Maravilha, até então.

Essa chegada é carregada pelo peso das notícias que traz, e mais ainda, pela inserção de conceitos e experiências como a da morte na vida de Diana, que perde sua tia Antíope no conflito com os soldados alemães que ocorre na praia. No final de seu depoimento para as amazonas, ST explicita o que de fato vem ocorrendo em relação ao conflito mundial sobre o qual as amazonas nada sabiam.

Acompanhamos o interrogatório de Steve Trevor na ilha e o momento em que ele explica a gravidade do conflito para Diana e a Rainha Hipólita, assim como as outras amazonas que acompanhavam o momento. Diana demonstra preocupação em relação à guerra, e sua mãe fica consternada ao ouvir o relato temendo pela filha. O piloto revela que é espião a serviço do governo britânico e que precisa entregar a informação sobre o laboratório onde se produz um gás altamente letal.

“-Mas se eu entregar a informação para a inteligência britânica logo, poderia evitar milhões de mortes mais, poderia acabar com a guerra.

- Guerra? Que guerra?

- A guerra. A guerra para acabar com todas as guerras. Quatro anos. 27 países. 25 milhões de mortos, militares e civis. Pessoas inocentes, mulheres e crianças, massacradas! Com suas casas e vilas, saqueadas e incendiadas. Armas mais letais do que vocês podem imaginar. Nunca vi nada parecido, parece que o mundo vai acabar.”(WONDER..., 2017, 27 min.)

DP fica impressionada com a descrição e faz uma ligação imediata entre o que o piloto descreve e o inimigo das histórias sobre os deuses e as amazonas, contadas por sua mãe desde sua infância.

Após o interrogatório, a rainha Hipólita e outras amazonas discutem o que fazer com o piloto. Diana intervém afirmando que não deveriam apenas libertá-lo, mas ir junto com ele lutar na guerra que ela entendia ser uma ação de Ares, o Deus da Guerra.

“- Não é a guerra deles! Zeus criou o homem para ser justo, sábio, forte e impetuoso.

- Isso é uma história Diana. Há muito que você não entende. A humanidade é facilmente corrompida.

- Sim, mas Ares está por trás dessa corrupção. Foi Ares que fez esses alemães lutarem e parar o Deus da Guerra é nossa primeira obrigação. Como amazonas, isso é nosso dever. - Mas você não é uma amazona como o resto de nós. Então, você não vai fazer nada. Como sua rainha eu a proíbo”.(WONDER..., 2017, 28 min)

Nesse momento observamos uma das características centrais da protagonista ao longo de boa parte da obra, a sua inocência. DP enxerga a humanidade através daquilo que ela aprendeu até o momento, sem nenhuma experiência de fato, e suas ações partem daquilo que ela acredita que sabe e de sua bagagem moral, assim ela faz o pedido para que sua mãe mobilize as amazonas para a guerra no mundo exterior. Para a personagem um conflito desta magnitude somente pode ter uma explicação, o envolvimento de Ares, que segundo as histórias é o antigo inimigo da humanidade e das Amazonas, e que foi derrotado por Zeus mesmo que não permanentemente, no final do conflito que culmina com a morte de todos os outros deuses e com o isolamento das guerreiras na ilha.

Nessa altura da trama, e mesmo com a tentativa feita ao longo do filme por algumas outras personagens, de apontar as complexidades que envolvem o ser humano, e que talvez a explicação dela quanto às origens da guerra possa não estar correta, DP insiste na sua perspectiva, e a partir daí opta por sair da ilha com o capitão Trevor, com o intuito de derrotar Ares e assim finalizar o conflito. Essa opção move o restante da narrativa fílmica, com as linhas narrativas de cada personagem que vemos posteriormente sendo impulsionadas pelo

desejo de Diana de se dirigir à frente de batalha, local em que ela acredita poder encontrar e derrotar seu inimigo colocando fim ao conflito.

Diana é uma personagem que detém conhecimento teórico sobre o mundo, o que é explicitado por vários de seus diálogos ao longo do filme<sup>5</sup>, no entanto, é ingênua em relação às características que impulsionam a humanidade na obra. A partir dessa ingenuidade, associada à ideia que a personagem tem sobre seu dever enquanto princesa de Themyscira, Diana assume um papel maternal em relação ao mundo e à humanidade que ela pretende salvar; trata os seres humanos como crianças inocentes, influenciadas por um grande vilão e abandona o seu próprio povo a fim de cumprir o seu dever de salvar e cuidar da humanidade. Esse papel é bastante desenvolvido ao longo da trama, à medida em que ela vai se inserindo e vivenciando a guerra em sua realidade.

Bordwell ( 2005, p.280-281) aponta que nas composições clássicas, geralmente são encontradas duas linhas de enredo uma ligada ao romance heterossexual, e outra que pode envolver alguma outra esfera no caso da obra que analisamos, a guerra. Como já apontamos, Diana apresenta um posicionamento ingênuo e maternal ao se dirigir ao conflito reduzindo a responsabilidade sobre os atos humanos a apenas uma única influência malévola. A personagem enquanto heroína, ao seguir essa linha, é caracterizada enquanto configuração do bem.

Esse aspecto demonstra outro ponto constitutivo da narrativa fílmica, que baseado em características melodramáticas, traça a linha narrativa sobre a guerra através de uma disputa maniqueísta, em que Diana representa o bem, e tem seu opositor, Ares, como grande representação do mal. Peter Brooks (1976, p.1-23) caracteriza o melodrama clássico pela presença de dramas éticos e emocionais, baseados na luta maniqueísta entre o bem e o mal. Coloca que o ritual melodramático envolve o confronto entre dois antagonistas claramente definidos, em que um deles é expulso ou derrotado. Vemos que a linha sobre a guerra, passa por algumas outras questões, mas no fim é resolvida como começa, na questão do confronto entre bem e mal, entre Diana e Ares.

---

<sup>5</sup> A cena em que Diana e Steve viajam de barco para Londres carrega um desses diálogos. Trata-se de uma cena transitória, carregada de um humor meio desconfortável por conta do rumo que a conversa entre os dois toma. Acabam falando sobre como funcionam os relacionamentos no mundo de Steve, e ele descobre no decorrer dessa conversa o quanto Diana sabe sobre aquilo que ela chama de “os prazeres da carne”.



A outra linha de enredo apontada é a ligada ao romance heterossexual, e na obra que analisamos também começa a ser construída nos dois primeiros blocos narrativos do filme. No entanto, o seu desenvolvimento maior ocorre na segunda metade da obra, a partir do momento em que ST e DP se conhecem melhor, e realmente se envolvem romanticamente. Bordwell (2005) explicita que cada linha causal apresenta seus próprios objetivos, obstáculos e clímax, mas que mesmo que na maioria dos casos as esferas se encaminhem diferentemente, elas podem e muitas vezes são interdependentes, podem ser finalizadas em momentos distintos, mas muitas vezes se resolvem em um clímax comum.

É o caso com a linha que constrói o romance entre Steve e Diana, durante os dois primeiros blocos fílmicos percebemos primeiro a curiosidade demonstrada pela heroína em relação aos homens em geral, e posteriormente em relação a Steve. O interesse mal disfarçado de Steve pela heroína também é utilizado em diversos momentos, como na cena da loja de roupas. Esse fator é ampliado para um interesse mútuo com o desenvolver da trama e após o relacionamento já ter se desenvolvido, culmina no clímax da obra, interferindo no desfecho da narrativa como um todo, além de fazer parte daquilo que molda e promove as transformações pelas quais a protagonista passa ao longo do filme, e que são mencionadas tanto na cena de abertura quanto na de fechamento.

## **1.2 A jornada da heroína e a perda da inocência**

A partir do terceiro bloco narrativo, que intitulamos *Choque de realidade*, observamos como Diana reage ao vivenciar a realidade da guerra efetivamente, e o impacto que essa experiência tem em sua postura e em suas concepções morais e de mundo. Ocorre uma inserção gradual à medida em que DP e o restante do grupo que compõe a missão elaborada por ST se encaminha para a frente de batalha. Viajam Diana, Steve, Charlie, Sameer e posteriormente se encontram com Chefe que também ajudará na missão servindo inicialmente como guia.

Até este momento a experiência da protagonista com batalhas, estivera restrita ao seu treinamento, e à luta que ocorreu na praia em Themyscira após o resgate de ST. Não só se tratou apenas de uma única batalha, mas também ocorreu em uma configuração bastante

afastada da realidade da Primeira Guerra já que as Amazonas utilizam formações, táticas, armamentos e armaduras completamente diferentes daquelas utilizadas no mundo exterior.

DP se depara pela primeira vez com os soldados que voltam da guerra feridos, desanimados e visivelmente derrotados. Com essa imagem a obra inicia o confronto da protagonista com a realidade chocante do conflito e gradualmente amplia as situações em que as preconcepções da personagem são colocadas em xeque. A fotografia<sup>6</sup> deste trecho em diante se transforma, sendo ajustada para auxiliar na construção do que se busca transmitir em cena, os acontecimentos e as temáticas abordadas.

As alterações nos tons predominantes utilizados em determinadas sequências ou espaços são parte das escolhas realizadas pela direção de fotografia em toda a obra. Nos dois primeiros blocos temos como exemplo o trecho em Themyscira em que a coloração das cenas é baseada em tons quentes e claros, simbolizando a infância de Diana, o amor de sua mãe, e a paz que reina na ilha, além de enfatizar o ar paradisíaco da natureza local. Já Londres tem um aspecto geral mais acinzentado, no entanto as cenas ainda são compostas de forma que não sejam totalmente escurecidas, acompanhando o processo de descoberta de DP quanto ao mundo exterior, e como os temas e as vivências se tornam mais complexas para a personagem.

A partir da inserção do grupo nas trincheiras e posteriormente em batalha, mesmo durante o dia o que se predomina são os tons cinza-azulados passando uma sensação fria e desesperadora. O sol quase não aparece nos momentos mais tensos e de batalha, as cenas são principalmente compostas por ambientes externos nublados e cheios de fumaça e estilhaços, caracterizando os campos de batalha e outros locais de conflito.

A trilha sonora do filme é utilizada de forma similar ao longo da obra, composta por peças instrumentais que transparecem, complementam e até mesmo ampliam o tom e os sentimentos relacionados ao que está ocorrendo em cena, seja algo bem-humorado como o

---

<sup>6</sup> O termo faz referência a tudo aquilo que compõe a imagem a ser recebida pelo espectador, trata-se do processo de construção das imagens a partir de técnicas que são selecionadas com a finalidade de transmitir uma determinada atmosfera, sensação e linguagem compondo a temática da obra como um todo. Katia Kreutz destaca algumas das ferramentas técnicas da fotografia como a iluminação, filtros, lentes, movimentos de câmera, enquadramento, cores e exposição. Ver: KREUTZ, Katia. O que é a fotografia de um filme?. **Academia Internacional de Cinema**, São Paulo. 10/04/2018. Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/o-que-e-a-fotografia-de-um-filme/>>. Acesso em: 20/11/2023.

tema escolhido para a cena da loja em Londres, ou os instrumentais mais sérios e sombrios que se ampliam em dramaticidade e culminam em tons inspiradores nos momentos de vitória.

A trilha de *Wonder Woman* (2017) segue um padrão utilizado pela DC Comics para os filmes desse gênero, em que os instrumentais auxiliam na composição cênica influenciando nas sensações experienciadas pelos espectadores. As músicas contribuem para a sensação de ansiedade, de tristeza, de adrenalina e elevam as características ligadas ao poder dos heróis e heroínas. A seleção de um tema para cada herói ou heroína também faz parte dos universos tanto cinematográfico, quanto das séries de tv *live action* e das séries animadas, e muitas vezes são diferentes para cada suporte ou formato de adaptação.<sup>7</sup>

A obra que analisamos apresenta uma nova música tema para *Wonder Woman*<sup>8</sup> que é utilizada em momentos da película nos quais a personagem demonstra grandes níveis de poder e habilidades variadas, como ao retomar um vilarejo ocupado por alemães, além de ser usada como encerramento em três dos quatro trailers de divulgação. Trata-se de um instrumental empolgante, com sons que remetem a tambores de guerra e com variações de intensidade que compõem muito bem com as cenas de batalha protagonizadas pela heroína, auxiliando na formação do que a trama busca construir sobre as suas capacidades físicas e poderes sobre humanos.

Diana deixa sua terra natal com o objetivo único de salvar a humanidade encerrando a guerra através da derrota de Ares, e não declara nenhuma outra intenção de atuar de qualquer outra maneira, tendo apenas reagido a ataques até então. Essa é uma postura que se altera a partir da chegada da personagem à frente de batalha, em que as suas novas vivências impulsionam o momento no qual finalmente assume a postura de heroína. Desta forma faremos referência à protagonista a partir deste momento como WW ou Wonder Woman, ao tratarmos dos trechos em que esta seja a configuração em que ela aparece.

---

<sup>7</sup> O tema criado por John Williams para o filme Superman (1978) estrelado por Christopher Reeve, é um dos maiores exemplos de uma música tema que fez grande sucesso e adentrou na cultura pop mainstream se tornando um “clássico” e sendo reconhecido como o tema do herói mesmo que em obras subsequentes a mesma composição não tenha sido utilizada.

<sup>8</sup> WONDER Woman Official Soundtrack | Wonder Woman's Wrath – Rupert Gregson-Williams | Watertower. EUA. 2017. 1 vídeo (4 min 6 s). Canal Watertower Music. Disponível em: <https://youtu.be/wSavwX4C240?si=VwBv2LfsWx5fgQgl>. Acesso em: 23/11/23.

Vejamos o momento em que o grupo chega a um local em que o conflito está ativo, caminham em meio a civis que tentam fugir carregando crianças, em um terreno lamacento em que as carroças ficam atoladas. A cena é acinzentada, mas ainda um pouco mais clara e DP se impressiona com os gritos de civis e dos militares, é visível em sua expressão como tudo a afeta. O instinto inicial apresentado por Diana é o de parar para auxiliar, mas é impedida pelos companheiros, que também a impedem de prestar socorro a um soldado ferido explicando que não podem parar, já que é uma área de risco que está sob ataque. A trilha sonora neste momento é colocada em volume mais baixo, com uma composição em tons sóbrios e que se exalta nos momentos de bombardeio e maior tensão.

Em um plano geral filmado do alto fica visível que a situação é muito mais crítica no campo aberto, e as cenas se tornam ainda mais acinzentadas como se tudo estivesse coberto por fumaça. Essa escolha simboliza visualmente o fato de as personagens se encontrarem em um local em que a morte e o desespero são frequentes. Ao adentrarem a trincheira DP não entende onde estão e recebe a explicação de que finalmente chegaram até onde ela queria ir, à guerra. Enquanto Diana tenta compreender onde estão os alemães, Steve tenta fazer com que o grupo continue andando em meio aos soldados.

Nessas condições ocorre o encontro utilizado como estopim para impulsionar a mudança nas ações da personagem, que opta por tomar uma atitude ali mesmo, após falar com uma mulher que segurando uma criança no chão da trincheira pede por ajuda explicitando o que ocorreu com a vila do outro lado da terra de ninguém. Steve chega nesse momento para buscar Diana, que tenta fazê-lo entender que precisam ficar e ajudar, Chefe explica que eles têm um caminho longo até a próxima passagem segura, mas ela insiste enfaticamente:

- “- Nós precisamos ajudar essas pessoas.
- Temos que continuar na missão.
- O próximo ponto de passagem seguro está a pelo menos um dia de distância.
- Vamos ou não?
- Não podemos ir sem ajudá-los. Essas pessoas estão morrendo. Não há comida. Estão os escravizando.
- Eu entendo. Mas temos que seguir.
- Mulheres e crianças. Como pode dizer isso? Qual é o seu problema?
- Aqui é a terra de ninguém Diana! Significa que nenhum homem pode cruzá-la, ok? Esse batalhão está aqui a quase um ano e não avançaram nenhum centímetro. Pois do outro lado tem alemães, apontando metralhadoras para todo lado. Não dá para atravessar, é impossível!

- Então não vamos fazer nada?
- Não, nós estamos fazendo algo. Estamos. Só que... não podemos salvar todo mundo nessa guerra. Não foi o que viemos aqui fazer.
- Não! Mas é o que eu vou fazer.” (WONDER..., 2017, 73 min)

A partir daqui ela reclama o papel da heroína, ao som de um instrumental inspirador a personagem solta os cabelos e coloca a tiara de Antíope que havia recebido de sua mãe ao partir de Themyscira, chocando os soldados que a observam. Enquanto sobe as escadas deixando a trincheira em direção à chamada “terra de ninguém”, sua capa é removida revelando a armadura e o escudo de Wonder Woman. A cena é editada de maneira que tudo ocorra lentamente, e a trilha sonora que acompanha o momento aumenta de intensidade e volume à medida que ela demonstra mais poder e coragem, completando o tom de heroísmo que a obra busca construir. Enquanto sobe as escadas e inicia sua caminhada no campo bombardeado, tudo ocorre em câmera lenta e com ângulos utilizados a fim de destacar os detalhes da armadura, das botas, das armas, do corpo e da expressão de WW. Em um plano geral vemos de frente como a personagem caminha contra o vento, e ao fundo as bombas explodindo em meio à fotografia acinzentada, as únicas cores em destaque são as da armadura da heroína.

A câmera acompanha rapidamente a primeira bala disparada em sua direção, até que ela se aproxima de WW que a rebate em câmera lenta com um de seus braceletes. A partir daí o conflito aparece em velocidade normal. Os homens a olham de dentro da trincheira desacreditando no que estão vendo. WW continua rebatendo as balas, os soldados alemães começam a dirigir todo o fogo para ela, que corre na direção deles desviando as balas que a acertariam.

Steve nota que ela está atraindo todo o fogo e chama para que os amigos e os soldados venham atrás de WW. Os soldados são ordenados a manterem posição. Os alemães jogam uma granada e Diana a para com o escudo, desviando-a para o lado, então eles começam a atirar nela com as metralhadoras. WW para e se abaixa atrás do escudo segurando os tiros das metralhadoras que não param. Em meio à paisagem acinzentada vemos as faíscas formadas quando as balas atingem o escudo em uma tomada feita de cima.

Nesse momento ST e os outros a alcançam, iniciando um pequeno contra-ataque. Ela os vê e quando Chefe joga uma granada na trincheira inimiga, ela decide e avança sobre a trincheira em que haviam diminuído o ataque. Os soldados aliados percebem que os

alemães começaram a recuar e correm em direção à batalha gritando sobre ela ter conseguido. A música que até então simbolizava coragem e tensão, passa a apresentar tom vitorioso. Graças à heroína eles tomam a terra de ninguém, ela então dá um salto sobre humano se dirigindo à trincheira. Ela aterriza lá dentro e desarma os soldados, destruindo as metralhadoras, enquanto ST mata alguns soldados no campo. De dentro da trincheira ela vê parte do vilarejo, chama para que eles continuem, dá outro salto em direção à vila. ST chama os companheiros para que continuem, e eles chegam à entrada do vilarejo.

Observando a totalidade das cenas que compõem essa sequência, a impressão superficial para o espectador é a da representação de Wonder Woman como uma heroína em toda a sua glória, poderosa e empoderada, que age independentemente dos homens ao seu redor, realizando feitos os quais eles não teriam capacidade nem coragem para tentar. Trata-se do momento em que a obra apresenta uma primeira versão do heroísmo de WW em ação, construído nos moldes de outros filmes de seu gênero, abusando de efeitos especiais, sonoros, movimentos de câmera e filtros de imagem para a construção do momento épico em que a heroína utiliza seu poder em defesa da humanidade após ter tomado a decisão de interferir ativamente, e não apenas reagir a situações de ataque aguardando o momento de enfrentar aquele que ela acredita ser seu verdadeiro inimigo.

Neste trecho a protagonista avalia a situação em que se encontram, fazendo um julgamento que vai contra a opinião de seus companheiros e toma uma iniciativa ocupando o papel de liderança e se colocando como guerreira, um lugar que tradicionalmente não é considerado como parte da alçada feminina no contexto social que se encontra na obra. É o tipo de ação que se encaixa naquilo que é considerado como padrão para o tipo de sociedade em que a heroína cresceu, e que se opõe a restrições feitas com base no gênero na sociedade em que a protagonista vem se inserindo. Em sua recepção pode ser tida como representação de empoderamento, liberdade e agência feminina, com uma elaboração sobre o gênero afastada de padrões tradicionais, além de sugerir uma atmosfera que subentende alguma aproximação a pautas de cunho feminista. Sobretudo, o filme parece sugerir que se mulheres estivessem no comando os conflitos bélicos seriam conduzidos de maneira mais eficiente e humanitária.

Teresa de Lauretis (1994, p.211-212) coloca como as diferenças estabelecidas socialmente e os padrões que compõem os sistemas de gênero se ligam diretamente às

desigualdades sociais. No caso de WW, temos uma heroína que cresce em uma configuração social que já a permite estabelecer-se enquanto uma mulher guerreira seguindo padrões que se diferem dos estabelecidos no mundo fora da ilha. Além disso, é essencial considerar como a personagem é construída em moldes que a colocam em vantagem no que tange as possibilidades em torno de limites engendrados por se tratar de uma mulher branca, de beleza estonteante, inteligente, e de classe social elevada.

Recortes dessas cenas foram utilizadas na maior parte dos trailers que compuseram a divulgação da obra, e os recortes unidos em montagem com outros fragmentos e diálogos ampliavam, no contexto da propaganda, a ideia da presença de temáticas e críticas de cunho feminista, com uma heroína defensora do empoderamento feminino e crítica à posicionamentos considerados sexistas. No geral são trailers que apresentam em meio à uma visão geral sobre o filme, uma atmosfera em que a protagonista aparece carregada de atributos que poderiam significar o seu afastamento de características ligadas a uma configuração de gênero feminino tradicional.

Lauretis destaca como:

“[...]a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (p. ex. cinema) e discursos institucionais (p. ex. a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e implantar representações de gênero.” (DE LAURETIS, 1994, p.228)

Observamos como o cinema *blockbuster* cumpre esse papel, e em sua composição enquanto produto da cultura da mídia tende a ser carregado por ambiguidades voltadas à possibilidade de conexão com variados tipos de público. Kellner (2001, p.138) explicita a forma com que esse tipo de produto cultural articula discursos sociais em disputa e desta forma intervém em conflitos sociais em determinado momento, as transcódificações abordam discursos que vão da contracultura e do feminismo, até liberalismo e conservadorismo. Desta forma, na sequência “*no man’s land*”, é perceptível a existência de uma disparidade entre aquilo que é indicado como sendo a representação construída através das cenas, pensando o uso nos trailers, mas também na obra como um todo, e o que efetivamente é construído sobre o gênero feminino e a relação da película com pautas feministas.

As escolhas técnicas, de composição e edição dessa cena constroem uma narrativa que acaba reafirmando questões que supostamente a obra busca criticar através da história da personagem. A câmera lenta durante a entrada da heroína no campo de batalha, associada

aos closes que focam em partes da armadura, dirige o olhar do espectador para detalhes do corpo da personagem mesmo que de uma maneira mais velada do que a utilizada nos quadrinhos por exemplo. A armadura da heroína deixa boa parte de seu corpo exposto, em composição similar à selecionada para a maioria das amazonas, além de contar com botas acima do joelho e de salto alto.

A partir do momento dos closes a heroína é iluminada de forma que as cores da sua vestimenta fiquem em destaque contrastando com a fotografia acinzentada, colocando-a como foco principal nas tomadas. É como se ela caminhasse com um holofote a iluminando o tempo todo. A estilização da personagem destaca seus cabelos muito bem arrumados e que se movimentam com perfeição enquanto ela caminha e olha fixamente para seus alvos, ressaltando suas características físicas e dando foco muito grande à sua beleza.

A trilha sonora selecionada, sobreposta à expressão da atriz destaca a sua determinação, mas no geral, a composição acaba remetendo a um formato que nem mesmo tenta construir o poder feminino sem associá-lo a características de beleza e sexualização do corpo feminino. É um trecho que carregado por algo que já destacamos ao tratarmos da sequência de abertura, a entrada da personagem mais parece um desfile do que o início de uma cena de ação, ainda mais drástico pelo auxílio da câmera lenta e da composição geral da cena em que até mesmo as bombas parecem cair estrategicamente para dar o melhor frame à heroína.

Enquanto entrada triunfal de Wonder Woman em sua versão heroica, destoa imensamente da entrada em batalha realizada pela mesma personagem em *Batman vs Superman* (2016)<sup>9</sup>, em que é introduzida com foco voltado para sua capacidade física e seus poderes. A diferença de abordagens pode estar ligada às diferenças narrativas devido ao fato de que *Wonder Woman* (2017) é o filme introdutório e se passa no passado da heroína, em um momento que ela ainda está descobrindo a sua autoconfiança e a capacidade e limites de seus poderes, no entanto, consideramos o papel conformista que as escolhas mencionadas cumprem quanto às representações de gênero feminino, mesmo que ao menos em parte se

---

<sup>9</sup> A heroína se junta a Batman e Superman auxiliando-os na batalha contra Doomsday. Já em primeiro momento salva Batman do ataque da criatura, ao som de sua música tema, algo mais conformado com entradas épicas de heróis nos outros filmes do universo DC Comics. Ver: WONDER Woman and Doomsday Fight – Batman vs Superman. EUA. 2017. 1 vídeo (4 min 31 s). Canal The Movies. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tRYMaot4LOg>. Acesso em: 26/11/2023.



alinhe a uma corrente específica de feminismo, de cunho liberal voltado a questões individuais e à afirmação do feminino e da feminilidade associado à imagens tradicionais de gênero.

Percebemos como existe um caminho percorrido entre obra e processo de divulgação, muito ligado ao momento de produção do filme. Período em que Arruzza, Bhattacharya e Fraser (2019) destacam como por todo o mundo novas formas de articulação de movimentos femininos ganharam força, culminando em manifestações e greves transnacionais em março de 2017. Nesse contexto, percebe-se a opção pela formulação das peças de divulgação em que determinadas características fossem exaltadas, elencando momentos da obra que em sua superfície carregam algum nível de problematização, no caso do trecho aqui abordado a aparente representação e exaltação da independência e do poder feminino, e como de forma desassociada ao contexto geral das cenas dentro da obra é uma ideia verossímil, e que apela justamente a esse público feminista que naquele momento se rearticula.

Ao analisarmos a primeira intervenção da heroína, no contexto geral da sequência e considerando as escolhas estéticas, fotografia, trilha sonora e de figurino, fica explícito que o foco se mantém em pautas de um feminismo liberal principalmente ligadas ao empoderamento individual. A sequência acaba por se opor a aquilo que ela mesma propõe no seu início, ao observarmos WW elaborada como algo bonito de se ver, atraente e que agrada ao olhar masculino desfilando em seus saltos encarando a câmera, antes de realmente ter o primeiro contato com a ação heroica elaborada.

### **1.3 O romance heterossexual como redenção da heroína**

O romance entre Steve e Diana, como já apontamos é uma das linhas narrativas principais da obra. A partir da segunda metade do filme, essa linha passa a ser ativamente desenvolvida, sendo que até então o interesse entre as duas personagens aparecia de maneira velada ou nas entrelinhas de outros temas principais abordados nas cenas que contam com a presença de ambos. Após a sequência em que WW e o grupo retomam o vilarejo invadido pelos alemães, é elaborado o contexto que impulsiona a constituição evidente da relação

romântica heterossexual, que lembramos é uma nova possibilidade para DP já que não existem homens em sua terra natal.

O momento de retomada do vilarejo expande sobre os poderes de WW, ao continuar a representar como ela finalmente lidera um ataque em uma situação extremamente perigosa, e como o grupo reage à sua atuação e a auxilia conquistando a vitória. Ela se adianta ao perceber o grau de periculosidade da situação, e o número de soldados inimigos que os esperam e assim sai na frente do restante do grupo a fim de minimizar a ameaça. Luta em meio aos prédios da vila, enfrenta explosões e grupos de soldados que a atacam ao mesmo tempo, e rebate fogo de armas de variados calibres inclusive chegando a enfrentar um tanque. Recebe auxílio de ST e dos outros que lutam de maneira tradicional usando armas de fogo e granadas, mas no geral a heroína é responsável por grande parte da ação e nesse momento conseguimos perceber uma ideia mais bem elaborada sobre a sua capacidade de combate, que impressiona seus companheiros na narrativa, e como a narrativa compõe a atuação feminina no meio de combate e os resultados que esse tipo de envolvimento traz.

Construída através do uso ainda maior do *slow motion*, a primeira parte da sequência detalha visualmente as habilidades da personagem, privilegiando a visualização dos seus golpes e movimentos corporais. A trilha sonora é composta pelo tema da heroína, associado aos sons ambientes oriundos do conflito, sendo essa uma caracterização típica para cenas do tipo em filmes desse gênero. No entanto, em determinados momentos inclusive casados a pausas ou momentos específicos no instrumental, notamos novamente o foco em detalhes do corpo da heroína, além do cabelo impecável e a pele que aparentemente repele a sujeira mesmo em meio à batalha e as explosões, que traduzem a ideia do poder atrelado à beleza inabalável que percebemos estar associada à personagem nessa obra. Ainda durante a batalha é perceptível o interesse entre WW e ST, que se olham pausadamente em um momento ao final da luta, e é durante a comemoração da vitória a noite que o romance realmente se estabelece.

À noite a população da vila comemora dançando e bebendo em conjunto com o grupo, em meio ao cenário destruído pela batalha, mas iluminado por luzes quentes penduradas a partir de um bar que continua de pé e aparece em tons quentes que transmitem a noção de que é um momento pacífico e acolhedor ao contrário da fotografia predominantemente acinzentada que vimos até então. Diana e Steve estão sentados na fonte

no meio da praça e Sameer se aproxima trazendo cerveja tentando fazer com que ST relaxe, o que no fim das contas só é aceito por conta de DP, que aceita a bebida. Steve brinda com Diana e enquanto olha o povo da vila aproveitando a noite, menciona o papel da heroína para que aquilo fosse possível, ela compartilha a responsabilidade afirmando que fizeram em grupo. A personagem diminui o seu papel real na atuação dos momentos de batalha anteriores, a fim de dividir o crédito com os companheiros que ajudaram de maneira mais reduzida já que não possuem as mesmas capacidades que ela. É observável como a obra elabora as diferentes possibilidades atreladas às diferenças entre os gêneros, através da heroína que posteriormente abraça responsabilidades ainda maiores.

Steve e Diana dançam e ela comenta sobre como estão bastante próximos, e ele afirma que essa é a razão para dançar. O tom romântico é exacerbado a partir do momento em que começa a nevar, a heroína se espanta e é tranquilizada por ST. A princesa de Themyscira sorri por conta da neve afirmando ser mágico, enquanto Steve a olha ele confirma a afirmação, mas subentendendo que ele se refere à protagonista e passam a dançar mais próximos, dando sequência à conversa em um tom intimista, em que Steve esclarece as dúvidas de Diana sobre a vida dos seres humanos quando não a guerra. A cena externa se encerra ampliando a projeção romântica, mas faz isso utilizando da composição da cena em que a imagem se expande e vemos a praça toda, com o casal dançando, a neve caindo e o café ao fundo iluminado com luzes quentes, ao som de uma melodia instrumental doce que é introduzida gradualmente após um trecho de silêncio, baseando a composição em formatos utilizados em obras do gênero romântico.

No momento seguinte as duas personagens finalmente cedem à tensão que vinha se criando ao longo da sequência anterior. ST acompanha DP até a porta de um quarto, abrindo a porta para que ela entre enquanto ele para na porta, enquanto ela adentra ao quarto, o enquadramento se amplia mostrando ambos. Steve pega na maçaneta e faz menção de sair do quarto, os dois se olham enquanto a música se amplia levemente. Ele desiste de sair ao olhá-la, entra e fecha a porta, trancando-a. A música fica mais intensa. Ele caminha até ela e os dois se acariciam e acabam se beijando, o instrumental acompanha a cena dando ênfase ao tom romântico. Na área externa em que ainda neva e apenas uma janela mantém as luzes acesas, subentende-se que seja a janela do quarto em que Steve e Diana se encontram.

No contexto da narrativa, o romance estabelece uma conexão maior entre Diana e uma versão mais realista de humanidade trazendo impulsos de cunho pessoal para a bagagem

da personagem. A relação também cumpre um papel dentro do gênero filmico a que essa obra pertence, já que algum tipo de forte motivação pessoal costuma acompanhar as narrativas dos super-heróis, principalmente compondo as histórias que originam a sua atuação heroica, temos como um dos exemplos dentro da DC Comics a morte dos pais de Bruce Wayne, que o impulsiona para que se torne *Batman*.

A obra elabora o relacionamento heterossexual seguindo parâmetros bastante castos, sendo que essa não é uma das ocasiões ou trechos imagéticos em que percebemos uma abordagem hiper sensualizada da personagem, e essa poderia ter sido uma escolha. Trata-se de uma elaboração condizente com a inocência característica da personalidade da heroína, que mesmo tendo demonstrado em outro momento na obra ter conhecimento sobre a alçada sexual, na sua realidade não pode ter experienciado o tipo de relação (heterossexual) aqui estabelecida. O foco nesse caso encontra-se centralizado no amor romântico e romantizado, com no máximo a sugestão da existência de relacionamento de cunho sexual, garantindo também que a obra não recebesse uma classificação indicativa muito restritiva<sup>10</sup>.

Na sequência acima transcrita além de continuar a construção do seu papel como heroína e o desenvolvimento de seus poderes, DP conhece aspectos da vida humana com os quais ainda não havia tido contato. Vivencia um momento de comemoração elaborado subitamente ao terem a vila libertada e através dele conhece mais hábitos dos seres humanos. Também experiencia outras facetas de seus companheiros de viagem, conhecendo mais sobre suas complexidades e qualidades de seus caracteres, um exemplo é o caso de Charlie que ela havia julgado como sendo puramente um assassino por ser apresentado como um *sniper*, mas que no contexto de batalha não consegue atirar, essas são novas informações que influem nas decisões que a personagem acaba tomando em relação à humanidade ao final da peça fílmica.

A relação de ST e DP, no entanto, não só contribui para a humanização da personagem e alteração nas suas concepções sobre o mundo humano, mas principalmente

---

<sup>10</sup> A obra recebeu do órgão MPAA, que nos Estados Unidos é responsável pela classificação indicativa de filmes, a classificação PG-13 que define a obra como indicada para maiores de 13 anos. A maioria das obras do gênero de Super-Heróis recebem essa classificação, com apenas algumas produções sendo voltadas ao público adulto. Ver: SILVA, Bruno. Mulher-Maravilha recebe classificação indicativa nos Estados Unidos. *Omelete*. Brasil. 22/03/2017. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/mulher-maravilha/mulher-maravilha/mulher-maravilha-recebe-classificacao-indicativa-nos-estados-unidos>. Acesso em: 26/11/2023.

acaba cumprindo um papel extremamente conservador ao analisarmos sobre como afeta a resolução do conflito que move DP ao longo da obra e o discurso que elabora a partir dessa questão.

Em determinado momento da obra WW começa a acreditar que o General Ludendorff é Ares disfarçado, e que se o matar conseguira pôr fim à guerra. Steve tenta fazê-la compreender que precisam parar o lançamento da nova bomba de gás criada por Dra. Maru, mas a heroína se mantém firme em seu posicionamento principalmente depois de ver o que a arma pode fazer quando ela é utilizada sobre o vilarejo que eles haviam salvado anteriormente. A heroína se zanga com Steve após o ataque à vila, afirmando que não só os alemães estão corrompidos por Ares, mas todos os humanos incluindo ST.

A cena do enfrentamento entre WW e General Ludendorff é composta com base na mesma fórmula utilizada até então nas cenas de batalha com a heroína, sendo realizada ao som da música tema da personagem. No entanto, o enfrentamento ocorre muito rapidamente, já que o General não é páreo para a Amazona e é facilmente derrotado, a heroína sente um alívio momentâneo, mas nota em seguida que a guerra não parou como havia previsto que ocorreria. Steve a alcança e os dois conversam, mas WW não consegue compreender o motivo de a guerra não ter parado, e se recusa a ajudar a parar as bombas mesmo ST argumentando que é o certo a se fazer mesmo que a humanidade tenha culpa por tudo que está acontecendo, que eles têm que agir por acreditarem ser o correto, ainda com essa argumentação ela se recusa a ajudar e ele a deixa onde está.

Percebe-se como a heroína enfrenta uma crise em relação a sua concepção quanto ao mundo, e com isso ocorre a decisão por um afastamento do seu papel em relação à humanidade, já que nesse momento não acredita que mereçam ser salvos. Aqui a personagem finalmente compreende que no que tange à humanidade e a questão da guerra, existe mais envolvido do que apenas vilões e mocinhos e isso abala as suas convicções e as suas morais. Ocorre no cenário da base alemã, durante a noite, e sempre é possível ver como a heroína observa os soldados alemães trabalhando. A trilha sonora utilizada constrói tanto a sensação de tristeza, desespero e incredulidade de WW, como a de exasperação de ST enquanto ela insiste em não ajudar.

Em seguida dá se início às últimas sequências em que as linhas narrativas se desenrolam em direção ao desfecho da obra, finalmente o verdadeiro Ares é revelado assim

como a verdadeira origem e natureza de WW. Enquanto ela observa seus companheiros se movimentando para tentar parar o ataque alemão, percebe a chegada de alguém, se trata de Sir Patrick que ela agora percebe ser realmente Ares, a revelação do vilão é feita sob tom tenso e ele calmamente conversa com a protagonista, tentando se aproveitar de seu estado de confusão em relação à situação como um todo, para voltá-la contra a humanidade. Diana o ataca com a espada que acredita ser a matadora de deuses e a arma é destruída, o vilão então explica que apenas um Deus pode matar outro Deus e que ela é filha de Zeus com a Rainha Hipólita e que foi deixada com as Amazonas como arma para enfrentá-lo. A intenção de Ares é de convencê-la a ajudá-lo na destruição da humanidade, que ele considera como culpada pela destruição do mundo.

A batalha entre os dois deuses é a sequência com maior uso de efeitos especiais em toda a obra e conta com um instrumental associado aos sons da batalha que acompanha os altos e baixos enfrentados pelas personagens em suas ações, as cenas são intercaladas entre esse embate e as ações de ST e o restante do grupo que se organizam para impedir o ataque com o gás, que será realizado com um avião grande carregado de bombas com o novo gás. A Dra. Maru comanda a organização do avião no pátio da base alemã, e quando a batalha entre os Deuses começa ela tenta fazer com que a aeronave decole o mais rápido possível.

Steve Trevor percebe que não existe outra forma de parar o ataque, a não ser explodir o avião no ar, ele decide fazer esse sacrifício e se despede de Diana em um momento de pausa na luta entre os Deuses. Ela não consegue ouvir o que ele diz por estar surda devido a uma explosão. Ocorre que ao ver a explosão do avião em seguida, WW libera uma quantidade enorme de poder e se volta contra a humanidade fazendo exatamente o que Ares esperava que ela fizesse. Finalmente a heroína atinge seu potencial máximo, por conta das emoções geradas com a morte de ST ela acessa a uma força descomunal e a outros poderes, o vilão a ataca dizendo que a humanidade merece morrer inclusive o Capitão Trevor alegando que ele a deixou sem nada.

Como último recurso Ares coloca Dra. Maru frente a frente com a heroína, que incentivada pelo que ele diz quase a esmaga com um tanque. Mas nesse momento ela consegue se lembrar do que Steve havia dito a ela, enquanto ela não conseguia ouvir:

- Diana! Eu tenho que ir.

- O que está dizendo? Steve o que quer que seja, eu posso fazer.

- Não! Não! Tem que ser eu! Eu posso salvar hoje, você pode salvar o mundo. Eu queria que tivéssemos mais tempo.

- O que está dizendo?

- Eu te amo! (WONDER..., 2017, 123 min)

O entorno de onde os dois Deuses vem se enfrentando está cercado por fogo, WW finalmente chega a uma conclusão, deixando a química fugir. Enquanto ela se vira para Ares acompanhamos a sua fala em um enquadramento em primeiro plano, nele a tiara brilha dando maior destaque a qualidade de seu poder. O instrumental agora é esperançoso e passa determinação acompanhando o tom e o tema da fala e as ações da personagem:

“- Está enganado sobre eles. Eles são tudo o que diz, mas muito mais.

- Mentiras! Eles não merecem a sua proteção!

- Não é sobre merecer, é sobre o que você acredita! E eu acredito no amor.

- Então, eu irei destruí-la!

- Adeus, irmão!” (WONDER..., 2017, 124 min)

Ela voa e realiza um ataque final extremamente poderoso, que destrói o vilão. Nesse momento o dia começa a nascer e os soldados dos dois lados parecem aliviados. O flashback é finalizado com uma cena em que Diana, Etta e os sobreviventes de seu grupo se dirigem à comemoração pelo fim da guerra nas ruas de Londres, e vão até um memorial em que a foto de Steve se encontra exposta. A obra então retorna ao presente da personagem e ela finaliza o monólogo sobre a sua mudança:

- Eu costumava querer salvar o mundo, acabar com a guerra e trazer a paz para a humanidade. Mas depois eu vislumbrei a escuridão que vive dentro das suas mentes, e aprende que dentro de todos eles sempre haverá os dois. Uma escolha que cada um deve fazer por si mesmo. Algo que nenhum herói jamais derrotará. E agora eu sei, que somente o amor pode realmente salvar o mundo. Então eu fico, eu luto e eu me dou pelo mundo que eu sei pode vir a ser. Essa é a minha missão agora. Para sempre. (WONDER..., 2017, 129 min)

Percebemos como a obra relaciona a presença e intervenção feminina tanto à possibilidade de continuidade da guerra, por meio da Dra. Maru, como à resolução do conflito e retorno à paz através da inserção de Wonder Woman nessa dinâmica. A contribuição da heroína, no entanto, aparece sempre amarrada a algo de uma figura masculina ou de sua relação com ela. Inserida em um momento de reposicionamento de pautas e ações feministas, a obra busca trabalhar com o protagonismo feminino e em sua caracterização enquanto produto midiático efetua negociações ligadas a pautas desses movimentos, e quanto à representação feminina em um contexto de protagonismo.

O que percebemos é a dificuldade encontrada em relação à presença de posicionamentos realmente críticos em torno dessas questões, essa é uma dificuldade ligada à natureza do sistema hollywoodiano.

Kellner aponta que:

[...] o cinema de Hollywood enfrenta severas limitações no grau com que pode preconizar posições críticas e radicais em relação à sociedade. Trata-se de um empreendimento comercial que não deseja ofender as tendências dominantes com visões radicais, tentando, portanto, conter suas representações de classe, sexo, raça e sociedade dentro das fronteiras preestabelecidas. Portanto, os radicais, de modo geral, são excluídos do cinema de Hollywood, ou então são obrigados a manter suas posições dentro dos limites aceitáveis. Além disso, os códigos e as convenções genéricas de Hollywood tendem a limitar seus discursos e efeitos. O convencionalismo das histórias centradas em personagens individuais, o uso de *closes* e de plano e contraplano, que vão de uma personagem a outra, o uso de astros reconhecíveis e populares e outros elementos do convencionalismo hollywoodiano tendem, por exemplo, a limitar seus filmes aos parâmetros do individualismo, impedindo retratos positivos de grupos ou coletividades políticas em luta por mudanças. (KELLNER, 2001,135)

A obra que analisamos é uma produção hollywoodiana e como tal se adequa em questões técnicas a esse convencionalismo, como já abordamos no primeiro capítulo, e segue determinado formato que por si só já é um fator que limita as suas possibilidades. Observamos que quanto às temáticas que aborda, a obra ocupa um lugar que podemos considerar como intermediário, ao tratar do protagonismo feminino no gênero dos Super-Heróis e a se propor a abordar linhas narrativas que abrem espaço de alguma maneira para a discussão questões de gênero na sociedade contemporânea.

Em sua maior parte, articula-se com pautas do movimento feminista liberal voltando-se à pontos sobre a liberdade feminina, possibilidades de conquista de espaços em termos individuais, e em tese a ação de Wonder Woman durante a linha narrativa da guerra ocupa esse lugar abordando formas de atuação para uma mulher empoderada em um contexto tão difícil e masculinizado como esse. WW enfrenta os obstáculos colocados em seu caminho, ocupando o lugar de guerreira que é tradicionalmente masculino, mas mantendo características femininas. O que torna essa linha bastante problemática é a forma com que o romance entre Diana e Steve acaba tomando centralidade em relação àquilo que a heroína é capaz ou não de executar.

A heroína somente consegue atingir o nível máximo de seus poderes e derrotar seu inimigo, devido ao luto da perda de seu parceiro romântico. Até então, a personagem



conseguia manter a luta se defendendo e atacando, mas não demonstrava segurança em relação às suas capacidades e até mesmo por desconhecer sobre o que pode realmente fazer se detinha a formas de ataque já conhecidas, sendo zombada pelo vilão quanto a isso que a enxerga como uma criança que precisa aprender.

A morte do Capitão Trevor impulsiona a heroína de tal maneira que os poderes se manifestam por si só, escapando de seu controle e atingindo a tudo em sua volta, em sua ira ela ataca todos em seu caminho. A obra, portanto, atrela o alcance dos poderes da personagem, os poderes verdadeiros de uma Deusa, à perda de seu parceiro romântico, com isso a obra acaba colocando uma necessidade de escolha em relação às capacidades femininas. São ideias patriarcais e sexistas de que uma mulher bem-sucedida conseqüentemente é solitária, não consegue manter bons relacionamentos ou ter família. E que mulheres que buscam ter relacionamentos românticos, constituir família, devem se manter afastadas de espaços que não são considerados da sua alçada, os espaços masculinos como no caso de Diana o da intervenção na guerra e política.

Após construir toda uma narrativa sobre a independência e as capacidades de ação da personagem, a obra a amarra a concepções conservadoras em relação ao gênero feminino, mesmo a colocando enquanto detentora de quantidade de poder inimaginável e de possibilidades infinitas por conta de seu empoderamento. Negocia com pautas do feminismo liberal e ainda assim reforça ideias que se colocam em um caminho completamente contrário.

A personagem Ares cumpre não só o papel de vilão no sentido literal, mas também serve como última barreira em relação ao crescimento de Wonder Woman, já que busca o tempo todo em que interagem corrompê-la para sua causa utilizando a sua falta de vivências e preconceitos para isso. A ruptura com quaisquer dúvidas que a protagonista ainda poderia ter em relação a isso também está ligada à sua relação com Steve, mas na alçada do que ele passa a obra toda tentando explicar a ela sobre a natureza humana, essa nova compreensão da personagem é amarrada durante a sequência de encerramento em que ela discursa em *voz over* sobre ter compreendido que não pode literalmente salvar o mundo, atribuindo essa possibilidade apenas ao amor. No fim das contas o poder último atribuído à personagem é o de “acreditar no amor”, coisa que não ocorre com o que podemos considerar com seus pares, os outros heróis.

## CAPÍTULO 2 – *Wonder Woman* e o diálogo com o feminismo hegemônico

Neste capítulo, examinamos como o filme dialoga com a agenda do feminismo hegemônico na contemporaneidade através da crítica cultural à moda e a inadequação das roupas femininas para as mulheres socialmente ativas, assim como sua objetificação, e a crítica à ausência das mulheres em postos de comando no mundo do trabalho, da política e da guerra. Buscamos discutir os limites e ambiguidades do discurso do empoderamento feminino presentes no filme produzido a partir de convenções narrativas do cinema clássico hollywoodiano e das exigências de um *blockbuster*.

### 2.1 A moda e a objetificação dos corpos femininos

*Wonder Woman* (2017) apresenta a história de origem de Diana Prince/ Mulher Maravilha, cumprindo o papel de estabelecê-la enquanto parte do universo cinematográfico da DC Comics. Isso devido ao fato de a heroína aparecer primeiro no filme *Batman vs Superman* (2016) sem ter sido propriamente introduzida. Para esse fim, a obra nos transporta à sua infância e adolescência, enquanto ela se torna uma jovem adulta ainda na ilha paradisíaca. Observamos seu treinamento, suas relações interpessoais e familiares. Continuamos a acompanhá-la quando, ao conhecer Steve Trevor, ela se insere e interage no mundo humano em meio ao conflito da Primeira Guerra Mundial, que culmina no seu embate com Ares/ Sir. Patrick, seu principal inimigo na trama. Trata-se de uma obra carregada pelas impressões, anseios e mais ainda pela evolução da protagonista durante o período em que transcorre a narrativa.

Por mais que se trate de um filme com a intenção final de introduzi-la a um gênero e a um grupo de outros lançamentos pré-existentes, a obra afasta-se da tradição de filmes de super-heróis justamente por se tratar da introdução de uma super-heroína. A DC Comics até então só possuía uma obra em *live action*<sup>11</sup> nos moldes dos novos filmes do gênero de heróis totalmente protagonizada por uma mulher, o filme *Cat Woman* (2004), mas este se encaixa em uma subcategoria diferente ao tratar de uma vilã. Focado em uma grande heroína, em

---

<sup>11</sup> Dramatização feita em termos de realidade, com atores reais e não animações. Termo muito utilizado ao se tratar das adaptações do gênero fílmico com o qual trabalhamos, já que as obras são adaptadas de histórias criadas originalmente para suportes como quadrinhos ou desenhos animados.

tese, *Wonder Woman* (2017) poderia ser o divisor de águas que abriria espaço para que milhões de fãs se sentissem finalmente representadas, ou no mínimo incluídas.

Expectativa que em muito consideramos estar associada às escolhas realizadas em relação às campanhas de marketing, que contaram com trailers destacando personagens empoderadas e poderosas, principalmente com a seleção de cenas específicas salientando essas características, como já mencionamos no primeiro capítulo.

Tal expectativa não foi concretizada para muitas fãs que se manifestaram nas redes sociais, o que não impediu que a obra efetivamente se realizasse como um *blockbuster*, atendendo a expectativa dos produtores. O filme foi destaque pelos números de bilheteria mundial que ultrapassaram outros lançamentos similares e que seguiam formatos tradicionais para a categoria no período de filmagem e lançamento. Rendeu em bilheteria, somando os valores domésticos e internacionais, um total de \$817.691.766 de dólares<sup>12</sup>. E nos Estados Unidos foi o terceiro filme com maior bilheteria, saindo na frente de outras obras do gênero naquele ano<sup>13</sup>.

Para os fins de nosso trabalho o filme *Wonder Woman* (2017), objeto de pesquisa e fonte histórica, foi abordado através da observação e descrição densa dos elementos que compõem a linguagem cinematográfica: a segmentação em planos, cenas, sequências; a trilha sonora constituída pelos diálogos, música e sons ambiente; a fotografia, o figurino, o roteiro e a montagem. (NAPOLITANO, 2008, p.274). Elencamos quatro blocos narrativos dentro dos 141 minutos que compõem o longa-metragem. Desta forma pudemos observar e analisar o desenrolar da trama de maneira detalhada, e assim conseguimos selecionar temas que consideramos de maior relevância a serem abordados minuciosamente, de forma a melhor responder os questionamentos aqui colocados.

Os blocos foram determinados considerando-se as temáticas trabalhadas e os recortes espaciais que acompanham a jornada da heroína sendo assim definimos as marcas temporais em que cada bloco está contido. O primeiro bloco que intitulamos: *Nasce uma amazona?*, trata do início da obra e finaliza na marca dos 46:15. Já o segundo bloco, *Mais*

---

<sup>12</sup> Ver WONDER Woman (2017). **The Numbers**, c1997-2023. Disponível em: [https://www.the-numbers.com/movie/Wonder-Woman-\(2017\)#tab=box-office](https://www.the-numbers.com/movie/Wonder-Woman-(2017)#tab=box-office) Acesso em: 03/11/2023.

<sup>13</sup> Ver TOP 2017 Movies at the Domestic Box Office. **The Numbers**. c1997-2023. Disponível em: <https://www.the-numbers.com/box-office-records/domestic/all-movies/cumulative/released-in-2017> Acesso em: 03/11/2023.

de uma forma de batalha, tem início aos 46:16 e finaliza à 01:05:28. O terceiro bloco, *Choque de realidade*, com início em 01:05:29 e finalizando com 1:48:5. E o quarto e último bloco, *Revolta, aceitação e amadurecimento* que se situa entre 01:48:6: e 02:10:40, já que os últimos 10 minutos são dedicados à exibição dos créditos.

A sequência de abertura do filme que faz parte do primeiro bloco narrativo inicia-se com a narração da personagem Wonder Woman ou Diana Prince, que aqui trataremos pela sigla WW/DP, acompanhada de uma tela preta em que é introduzida a imagem do globo terrestre. O planeta terra é iluminado e entra em foco à medida que a câmera se aproxima. A câmera avança por meio das nuvens até que a imagem abre para um ângulo alto da cidade de Paris (demonstrado pela torre Eiffel), esse ângulo é mantido até que se enquadra de cima um prédio moderno, trata-se do Museu do Louvre. Corta para filmagem em câmera objetiva, que acompanha WW/DP enquanto ela adentra no prédio mostrado anteriormente. Ela é uma mulher alta, magra, de pele clara e cabelos pretos arrumados em um rabo de cavalo. A personagem usa esmalte preto e maquiagem em tons suaves e discretos. Inicialmente, só é possível ver que ela utiliza uma longa capa vermelha que remete a um poncho estilizado e botas pretas de salto fino. Posteriormente, conseguimos ver que por baixo veste uma blusa no mesmo tom da capa, com mangas longas e gola rolê, em conjunto com uma saia de comprimento midi e na cor preta. Filmado de maneira contínua, a câmera deixa a personagem e passa a um robusto caminhão preto, com a logo da *Wayne Enterprises*. Os funcionários são mostrados retirando uma maleta, também estampada com a logo do caminhão. A câmera corta para o interior do prédio, voltando a acompanhar Diana Prince em um plano de detalhe focado nas botas da personagem. Continuamos acompanhando a personagem passando a um plano de conjunto em que ela aparece de costas andando em um corredor e posteriormente, a câmera vai enquadrando o rosto da personagem em um close. A voz *over*<sup>14</sup> WW/DP acompanha a sequência de abertura:

---

<sup>14</sup> De acordo com Ismail Xavier, “a voz *over* ocorre quando, num *flashback*, ouvimos a voz da personagem que está recordando uma situação e a comentando enquanto na tela desfilam imagens dos fatos relacionados com sua recordação. Ou também quando uma personagem em cena permanece em silêncio, mas ouvimos os seus pensamentos na trilha sonora. O caso mais interessante e rico de voz *over* em sua forma e significação se dá quando esta voz é o canal de expressão de um protagonista que narra a sua própria história ao longo do filme.” (XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro: o clássico e o moderno**. Glossário do curso. São Paulo: Sesc digital, 2022, p.30). Disponível em: [https://ead.sesc.digital/cursos/course-v1:sescsaopaulo+c011+2022\\_cinemabrasileiro/livro-pdf/1](https://ead.sesc.digital/cursos/course-v1:sescsaopaulo+c011+2022_cinemabrasileiro/livro-pdf/1). Acesso 27 nov.2023).

“-Já quis salvar o mundo. Esse lugar lindo. Mas eu sabia muito pouco na época. É uma terra de magia e maravilhas. Que merece ser valorizada de todas as maneiras. Mas quanto mais perto você chega, mais se vê a grande escuridão fervilhando no seu interior. E a humanidade? A humanidade é uma outra história. O que alguém faz quando confrontado com a verdade, é mais difícil do que você pensa. Aprendi isso do jeito difícil. Há muito, muito tempo. E agora... Nunca mais serei a mesma.” (WONDER..., 2017, 48 s)

Essa primeira sequência introduz Diana Prince no que posteriormente reconhecemos como o tempo presente para a personagem. A partir da narração e das imagens que constroem as cenas, a ligação de DP com as Indústrias Wayne e, portanto, com Batman/Bruce Wayne é estabelecida. Através do texto narrado em voz *over* a personagem fala brevemente sobre sua visão sobre o mundo, e indica ter passado por uma transformação. Esse texto também é utilizado como forma de a apresentar como um ser a parte da humanidade em geral, sem explicitar detalhes sobre essa diferença.

Trata-se de uma sequência cheia de detalhes que fazem menção ao lugar da personagem enquanto heroína. Ela é colocada em destaque através de recursos visuais, em que o figurino, mesmo se tratando de roupas civis, a diferencia em relação ao restante do cenário e da fotografia, o uso da capa vermelha a destaca em meio à fotografia azul-acinzentada. A câmera também conduz o olhar do espectador para detalhes de seu figurino que remetem à sua armadura, neste caso principalmente as botas que ela está utilizando, e que são características da sua armadura no cinema e em outras configurações em que a personagem apareceu desde a sua criação.

Desta forma, a sequência de abertura indica temáticas que são abordadas ao longo da obra, compondo uma base ao recurso de *flashback* que é utilizado como maneira de conduzir o espectador até o início da narrativa propriamente dita. O espectador primeiro conhece uma Diana Prince adulta e com uma vida estabelecida em meio aos humanos. Posteriormente, Diana Prince recebe uma fotografia antiga, em que ela aparece em meio a um grupo diverso trajando sua armadura. Esse é o estopim para o início do *flashback* que adentra suas memórias formando a maior parte da narrativa fílmica, a passagem entre os dois momentos é feita de maneira suave, as imagens são sobrepostas realizando a passagem para a infância da personagem.

Esse filme, é quase que integralmente ambientado em 1918, excetuando-se as sequências de abertura e o fechamento do filme. Buscamos compreendê-lo como um documento histórico do tempo de sua produção, ou seja, a segunda década dos anos 2000. (NAPOLITANO, 2008). Assim, discutimos como temas e debates da contemporaneidade foram projetados para o passado, ou seja, como o presente interpreta o passado a partir de questões que lhe são caras, tendo como horizonte a cultura da mídia e os imperativos da produção de um *blockbuster*.

Nessa sequência de abertura conseguimos destacar algumas questões que são recorrentes ao longo da obra, como por exemplo, o que podemos chamar de crítica cultural à opressão exercida pela moda. Nas cenas iniciais aqui descritas, a personagem aparece vestida de uma maneira a indicar seu status em meio aos demais. Mais ainda, o momento em que ela se dirige até o prédio do museu é encenado como um desfile de moda, em que Diana cumpre o papel de uma *super model*. Enquanto a voz over anuncia a grandiosidade da jornada da heroína que no passado desejou salvar o mundo, descrito como um lugar lindo, mas perigoso e sua dolorosa aprendizagem em relação à humanidade, vemos a imagem de uma mulher que trabalha no maior museu de arte do mundo, realizando um trabalho intelectual e desfilando como uma top model. Tais signos vão constituir a mulher/trabalhadora/heroína ao longo do filme.

Percebemos uma personagem em uma posição de poder, não só por ser uma heroína, mas pelo trabalho exercido neste momento, lidando com antiguidades, profissão que no caso dela parece a ter inserido em um meio não só acadêmico e restrito, mas de alto padrão, a julgar pelas peças expostas em seu escritório e o seu local de trabalho.

Nessa condição, a personagem aparece muito cedo atrelada a um determinado padrão de feminilidade ligado à beleza física em meio a ideia da mulher trabalhadora, inteligente e que ocupa papel de destaque em grandes empresas, temas caros a agenda do feminismo branco e liberal na contemporaneidade.

Indica-se uma valorização do fator da beleza atrelado ao *fashionismo*. É feita a opção não só de vesti-la de acordo com aquilo que seria considerado “normal” para o status ocupado pela personagem, na sequência de abertura, mas de apresentá-la quase que como uma boneca, uma modelo bem arrumada e de passadas firmes, que ainda finaliza a cena quase que com uma pose encarando a câmera. O filme abre-se com a afirmativa visual no

mínimo ambígua, e conservadora de que o poder feminino está atrelado à uma beleza escultural específica, que se encaixa nos padrões das grandes estrelas e das elites econômicas, contrastando com o anúncio da voz *over*.

Douglas Kellner (2001) aponta que desde os movimentos da década de 1960, a questão cultural nos Estados Unidos se torna local de embates, já que esse período foi marcado por ataques ao conservadorismo americano. Os entraves entre conservadorismo e movimentos sociais progressistas permeiam não só discussões nos campos sociais e políticos, mas vão ser travados nos meios midiáticos que além de parte da temática de discussão, são também campo para a própria disputa.

Destaca o caso hollywoodiano em que “os filmes de Hollywood atacam com frequência as mulheres e o feminismo, celebrando as mais grotescas formas de poder masculino e machismo irrestritos”. (KELLNER, 2001,p.31) Essa, no entanto, não é a única tendência identificada pelo autor, que destaca que os movimentos progressistas com origem nos anos 1960 e 1970 continuam existindo e atuando, desta forma suas pautas também aparecem ativas nas discussões culturais e nas lutas sociais travadas na atualidade. Sendo assim, de acordo com esse autor:

[...] as situações locais, nacionais e globais dos nossos dias são articuladas entre si por meio dos textos da mídia; esta em si mesma, é uma arena de lutas que os grupos sociais rivais tentam usar com o fim de promover seus próprios programas e ideologias, e ela mesma reproduz discursos políticos conflitantes, muitas vezes de maneira contraditória. (KELLNER, 2001, p.32)

Portanto, observamos como as produções midiáticas se inserem nos contextos de embates ideológicos, sociais e políticos, podendo em uma única obra conter mais de uma configuração e posicionamento, construindo e articulando pontos sob diferentes perspectivas mesmo que contraditórias.

Essa é uma característica que compõe a obra aqui analisada desde os seus primeiros minutos, com a abordagem progressista de uma mulher situada em uma posição de poder, ao mesmo tempo que carrega na sua composição visual características que podemos considerar como de cunho mais conservador, por ainda condicionar o valor de uma mulher pela sua beleza padrão das estrelas de cinema. Essas são questões inseridas nas discussões sobre o feminino, que durante o período de produção da obra ganham espaço em movimentos feministas tanto progressistas, quanto conservadores.

Vejam uma sequência presente no segundo bloco narrativo, na qual a questão visual também assume centralidade, e através da qual damos continuidade à discussão pensando outras nuances presentes na obra. Essa cena acontece após a chegada de Diana Prince e Steve Trevor à Londres. Os dois se dirigem a uma loja após o capitão constatar que DP não está vestida apropriadamente, usando apenas sua armadura e uma capa longa e preta. Ele também precisa de outras roupas por ainda estar vestindo a farda alemã de seu disfarce. A loja é grande, bem decorada e iluminada com luzes quentes. Ao entrarem, algumas clientes do local olham com estranheza para DP. Eles eram esperados por uma mulher que fica feliz ao vê-los:

“-Graças a Deus! Você não está morto! Nosso problema está resolvido. Achei que estivesse morto, até que ligou. Ele sumiu há semanas, nem uma única palavra. Não é do feitio dele. Vou me apresentar, sou Etta Candy, a secretária de Steve Trevor”.  
(WONDER..., 2017, 48 min)

Etta é uma mulher branca, de baixa estatura e bem animada em seu jeito de falar. Usa roupas comuns para uma mulher trabalhadora no período, em tons sóbrios, cinza, preto e branco. Um vestido de mangas compridas xadrez, com detalhes pretos, e um casaco com gola de pele no mesmo tom de seu chapéu também cinza. Diana Prince pergunta à Etta Candy:

- O que é uma secretária?
- Bem, eu cuido de tudo. Vou onde ele me diz para ir e faço o que ele me mandar.
- De onde eu venho isso é chamado de escravidão.
- Eu gostei dela.
- Fantástico. Senhoras, depois de vocês.
- É sério, gostei dela. E até que parece assim mesmo, mas o salário não é tão ruim. Temos muito trabalho pela frente, não é? (WONDER..., 2017, 48 min)

Ela continua falando enquanto entram no departamento de roupas da loja. Diana Prince vê um espartilho em um manequim e pergunta:

- Estas são as armaduras no seu país?
- “Armaduras”, essa é a moda. Segura a sua barriga.
- Porque você precisa prender a barriga? EC. Só uma mulher sem barriga faria uma pergunta dessas. (WONDER..., 2017, 49 min)

Etta se aproxima de um manequim e mostra a roupa vária roupas para Diana. Ela começa a retirar a capa no meio da loja, Etta e Steve correm para impedi-la. EC. *Não*. Ela veste a capa em Diana novamente e a leva a um provador, já que na cena seguinte ela já está provando as roupas. Ela sai do provador com um vestido e com anáguas, além de um chapéu



decorativo e sapatos de salto. Ela experimenta se movimentar com a roupa e levanta a saia, fazendo com que Etta corra para abaixar.

- Como uma mulher pode lutar com isso?

- Lutar? Nós usamos princípios. É assim que conseguiremos o direito ao voto. Embora, eu não seja contra usar meus punhos se a ocasião surgir. (WONDER..., 2017, 50 min)

Em seguida Diana experimenta um outro conjunto de camisa e uma saia mais justa, que ela rasga ao tentar chutar. A próxima roupa tem uma gola alta com renda que a incomoda. Diana sai do vestiário com uma roupa que funciona melhor para ela, mais discreta. Seu *look* final é composto com óculos.

Percebemos a personagem Etta Candy como um contraponto de experiências e configuração de identidade feminina, quando comparada ao que caracteriza DP enquanto mulher. Ambas possuem vivências sociais muito diferentes, o que por consequência altera a forma como elas veem a si mesmas e aos outros, como vivenciam o mundo e interagem com ele. São representações de duas mulheres jovens, que possuem entendimentos diferentes quanto aos seus papéis no mundo o que consegue trazer para a obra não só duas versões diferentes de feminino, mas também proporciona pensarmos questões sobre o corpo e os padrões de beleza a eles impostos e, também sobre o trabalho.

Stuart Hall aponta como as representações são parte do processo em que damos sentido às coisas, é parte essencial da forma com que produzimos e compartilhamos sentidos e significados entre membros de uma cultura. De forma que, “a representação conecta o sentido e a linguagem à cultura [...] Representação significa utilizar a linguagem para, inteligivelmente, expressar algo sobre o mundo ou representá-lo a outras pessoas”. (HALL, 2016, p.31-56).

No caso que analisamos, as duas personagens expressam e constroem determinadas características sobre padrões ligados ao gênero feminino. Se inserem no contexto de disputas sobre padrões de gênero, e sobre possibilidades quanto ao espaço reservado às mulheres no meio do trabalho. Por meio do diálogo entre as duas, a obra constrói um debate sobre temáticas que estiveram e ainda estão presentes nas pautas dos movimentos femininos.

Discussões como as que abordam a temática dos padrões corpo feminino, que aparecem na cena acima descrita, são pautas frequentemente tratadas pelos movimentos feministas. A questão da opressão à mulher permeia a luta desses movimentos, que já no

período de produção da obra ocupam novos espaços na internet e nas redes sociais, amplificando espaços de militância e debate. Pontos de discussão surgem a partir de novas ferramentas de controle sobre a imagem, como filtros em redes sociais, mas isso não faz com que outros temas sejam abandonados. Já que a pressão ainda existe, para que as mulheres se comparem a modelos, atrizes, que por sua vez também são pressionadas a manter determinado padrão de corpo e beleza, e assim por diante. A obra fílmica utiliza então de pautas do tempo histórico em que é produzida, criando um espaço para esta discussão utilizando o período em que se passa o filme.

Quando EC começa a ajudar DP a encontrar roupas que sejam consideradas adequadas, ocorre que a conversa entre as duas explicita as suas diferenças. Essas são diferenças que se originam nas suas experiências de vida, sobre o que cada uma considera como parte de sua identidade e no que elas guardam como significados sobre as coisas. São parte do sistema de representações e Hall (2016, p.35) os chama de mapas conceituais, e explica que são o “conjunto de conceitos ou representações mentais que carregamos” e que são fundamentais para interpretarmos o mundo de maneira compreensível.

Sendo assim, considerando que Diana vem de um local com uma organização social totalmente diferente, e o que podemos assumir um conjunto moral e de conceitos também diferentes, é compreensível a interação entre as duas. O que torna possível o diálogo, e o entendimento entre uma e outra através dele é “o compartilhamento de mapas conceituais, e de, portanto, interpretações e significações semelhantes sobre o mundo” (Ibid., p.36). O fato de haver algumas similaridades entre os mapas das duas personagens, mesmo que venham de culturas tão diferentes, é o que possibilita o diálogo em que as diferentes ideias são expostas, vamos a ele.

Quando Diana estranha o espartilho em um manequim tenta assimilar o que está vendo de acordo com algo que se aproxima disso em sua mente, não se trata de uma peça que pareça com uma armadura de maneira fiel, mas possui alguma similaridade que a faz realizar essa ligação, cria uma diferente representação sobre uma armadura até que ela é corrigida.

Para além disso, a resposta de EC é crucial, trazendo o debate de extrema importância sobre os padrões impostos à beleza feminina. O tom que ela usa ao realizar a explicação sobre se tratar uma peça voltada a “segurar a barriga”, aponta isso como um fato

óbvio, como algo que é considerado necessário para seguir a moda nos termos colocados por ela. Em contrapartida, a personagem DP questiona a afirmativa sem entender qual a necessidade disso. A resposta de EC desconversa rindo, atribuindo o questionamento de DP ao seu corpo, que não necessitaria de tal aparato de vestuário por já estar dentro do que é desejado.

Linda Nicholson (2000), ao tratar das definições de gênero seja ele feminino ou masculino, as diferenças entre eles e como elas são estabelecidas, destaca como diferentes configurações sociais e diferentes momentos históricos, geram diferentes ideias e padrões definidores para ambos, tornando impossível estabelecer definitivamente o que compõe ou não um ou outro.

Pensando a questão específica da mulher, a autora pontua a necessidade de se realizar as reflexões considerando contextos específicos, e desta forma abarcando as diferentes características que podem compor o que define um gênero e as experiências vivenciadas através dele. A autora destaca que isso não significa abandonar a análise de padrões de gênero, e sim pensá-los em contextos específicos:

“... que sejamos mais atentas à historicidade dos padrões que revelamos. Enquanto procuramos o que é socialmente compartilhado, precisamos ao mesmo tempo procurar os lugares onde esses padrões falham. Meu argumento sugere a substituição de propostas sobre mulheres como tais, ou até sobre mulheres nas “sociedades patriarcais”, por propostas sobre mulheres em contextos específicos”. (NICHOLSON, 2000, p.34).

Nesses termos, fazemos a leitura de Etta como a representação de determinado modelo de feminino, delimitado pela inserção da personagem em uma esfera social específica, a de uma mulher trabalhadora em uma grande cidade, no período histórico definido para a obra filmica, no caso o ano de 1918. Esse período é marcado pelo fato de que o primeiro conflito mundial se encaminhava para um desfecho, e as mulheres desempenhavam funções fora de casa, acompanhando a necessidade trazida pela guerra. Já Diana, se insere nesse contexto de uma maneira diferente, e carrega consigo uma definição diferente de gênero feminino em grande número de aspectos, já que a sua bagagem identitária é construída através de experiências em uma sociedade guerreira em que só existem mulheres e, portanto, elas estão inseridas em todos os aspectos e níveis sociais.

O papel de Etta na cena é trazer os pontos que posteriormente são questionados por Diana, que não os compreende. A falta de compreensão está muito mais ligada ao fato de

Diana não ter sido pressionada a seguir determinado padrão durante a sua vida, pelo menos não esses mencionados por Etta, para ela a barriga é apenas parte de seu corpo e não algo que deve seguir determinado formato. Suas preocupações até então eram outras, ligadas ao seu treinamento e a sua força, não ao fato de ter ou não barriga aparente e de estar ou não na moda, que são pontos que o filme indica como de preocupação para a mulher daquele período na sociedade londrina, pelo menos aquelas que se encontrem em um patamar social similar ao de Etta que é o exemplo que temos.

Outros pontos são mencionados durante a prova de roupas, primeiro DP tenta trocar de roupa no meio da loja e é impedida por EC. Posteriormente DP nota que as roupas que prova são extremamente desconfortáveis e não permitem que ela se mova. Nem as roupas e nem Etta que fica tentando controlá-la quando ela chuta muito alto ou algo do tipo, isso para que ela minimamente se porte de uma forma mais “apropriada”.

Ao perguntar como as mulheres lutam vestindo aquelas roupas, obtém a resposta de que as lutas são realizadas com os princípios, usando o exemplo da luta pelo voto feminino, mais uma vez destacando a distância entre as experiências sobre o que é ser mulher para ambas, já que em Themyscira todo o governo é realizado por mulheres. Nesta cena, Diana que é uma personagem que se encaixa nos padrões de beleza atribuídos ao gênero feminino, tanto nos mencionados por EC quanto nos elencados para as mulheres no período de produção da obra fílmica, mas que os estranha. Enquanto voz mais progressista, traz questionamentos sobre pontos que EC e ST tem como fatos, como normas sociais.

Carolyn Cocca, pesquisadora afiliada à State University of New York, College at Old Westbury, trata da política de gênero da Mulher Maravilha nas histórias em quadrinhos investigando as mutações da personagem a partir dos anos 1980 até os anos 2010 em diálogo com as ideias do feminismo de Terceira Onda<sup>15</sup> - igualdade, diversidade, complexidade, inclusão, individualismo e crítica cultural. A pesquisadora estuda as cartas de fãs dos quadrinhos que reagem às mudanças introduzidas na trajetória da amazona Diana, num processo que chamou de negociação dos sentidos da personagem entre consumidores e criadores que

---

<sup>15</sup> Usar o termo “ondas” para compreender as lutas feministas é objeto de várias críticas. Uma delas diz respeito a ideia da não continuidade entre as lutas feministas e outra afirma que contar a história da Primeira Onda (1840-1920), da Segunda Onda (1965-1980) é organizar a luta feminista da perspectiva da mulher branca ignorando da luta das mulheres negras. (COCCA, 2014, p.101).

envolvem conselhos editoriais, escritores e artistas, empresas-mãe e públicos de constituintes concorrentes. Segundo a autora:

Fundamentada no protesto contra a política conservadora das décadas de 1980 e 1990, a Terceira Onda esforça-se por ser antiessencialista e imparcial, acolhendo uma variedade de identidades tanto entre as pessoas como dentro delas. Esta aceitação da confusão e das complexidades da experiência vivida inclui não apenas a abertura a continuidades de raça, gênero e sexualidade, mas também a recuperação de sinais de feminilidade como empoderadores. A crítica cultural e a produção cultural, muitas vezes acompanhadas de ironia, também são aspectos importantes da Terceira Onda.<sup>16</sup> (COCCA, 2014, p.98, tradução nossa).

No filme identificamos a crítica cultural na forma de ironia sobre a moda e o aprisionamento do corpo feminino. A crítica irônica aparece nas cenas analisadas anteriormente. A afirmação da diversidade é uma ideia presente sutilmente no primeiro bloco narrativo quando vemos amazonas negras na ilha Themyscira. A afirmação do individualismo e da complexidade de Diana que possui tanto as características femininas, quanto masculinas são elementos que permitem a pesquisadora Carolyn Cocca defender que a Mulher Maravilha ultrapassa as fronteiras de gênero. O diálogo mais estreito com as ideias da Terceira Onda foi ensaiado e às vezes realizado com mais intensidade nos quadrinhos. No filme, a versão de Diana é mais conservadora.

## **2.2 As mulheres e o mundo do trabalho: quais espaços ocupar?**

Nas sequências analisadas anteriormente, além da questão da objetificação da mulher através dos padrões da moda, os espaços por onde as mulheres circulam também são problematizados. As personagens femininas não estão confinadas ao espaço privado, nos papéis de esposa, mãe ou filha. Elas circulam no espaço público, no mundo do trabalho e das disputas geopolíticas. O filme questiona o fato de existir espaços onde apenas os homens

---

<sup>16</sup> Cf. texto original: “Grounded in protest to the conservative politics of the 1980s and 1990s, the Third Wave strives to be antiessentialist and nonjudgmental, welcoming a variety of identities both across and within people. This embrace of the messiness and complexities of lived experience includes not only openness to continua of race, gender, and sexuality but also the reclamation of signs of femininity as empowering. Cultural critique and cultural production, often laced with irony, are important aspects of the Third Wave as well”.

têm acesso. Analisemos as cenas presentes no segundo bloco narrativo *Mais de uma forma de batalha*.

Steve e Diana se dirigem para uma reunião do conselho de guerra, na qual Diana acaba causando um alvoroço pelo fato de ser mulher e adentrar na sala. No início da cena vemos uma sala em que vários homens e militares falam ao mesmo tempo e gritando. Steve abre a porta, entra e pede que Diana fique de fora, mas ela ignora e entra na sala. Os homens ficam chocados ao vê-la e fica claro que mulheres não podiam entrar nessa reunião. Mesmo o que falava aos demais se cala com o choque da sua presença. Alguém grita ordenando que a tirem da sala de reuniões. O capitão Steve Trevor inventa uma desculpa e Diana permanece na sala.

Posteriormente, Steve se vê questionado novamente sobre o motivo de Diana estar em um local onde somente homens deveriam estar. Quando os militares estão reunidos em torno de um mapa e de um caderno de anotações que não conseguem decifrar, Diana entra em cena afirmando que o caderno está escrito em sumério e otomano para a surpresa de todos. Quando perguntam novamente quem era aquela mulher, Steve Trevor afirma tratar-se de sua secretária.

A presença de uma mulher nos ambientes em que o conselho de guerra britânico ou parte dele está reunido, é motivo para que os homens demonstrem revolta e perplexidade. Não conseguem compreender a possibilidade de existir uma razão para que ela esteja presente. Observamos que Steve Trevor encontra como saída mentir, primeiro de uma maneira esdrúxula com a afirmação de que Diana seria sua irmã cega perdida. Posteriormente, encontra como saída afirmar que ela seria sua secretária, mesmo a desculpa não convencendo por conta do excesso de habilidades demonstrado pela personagem.

Esses dois momentos questionam o papel considerado apropriado para as mulheres em um ambiente de trabalho naquele período. Ser uma secretária seria considerado razoável, mas a ideia de que uma mulher poderia contribuir para a resolução dos pontos discutidos nas cenas é absurda para as outras personagens, que são lordes e membros do alto escalão do exército britânico. Só aceitam ajuda com a tradução do caderno por não terem uma alternativa, já que DP é a única que possui as habilidades para fazê-lo.

Durante a Primeira Guerra, as mulheres saem do espaço privado e deixam de ocupar apenas as funções de esposas, mães e donas de casa, já que existe a necessidade de mão-de-

obra para preencher as vagas deixadas pelos soldados que se dirigiram às frentes de batalha. Na Europa e nos EUA existe uma abertura para que cumpram várias funções, inclusive a de secretária<sup>17</sup> apresentada na obra que analisamos.

Em *Wonder Woman* (2017), o lugar ocupado pelas mulheres no mundo do trabalho é questionado. O primeiro questionamento, como já mencionamos, é apresentado através de Etta Candy que oficialmente é a secretária de Steve Trevor. O máximo que a personagem consegue em um segundo momento, a coloca no que se pode considerar como um patamar mais elevado. Ela é incumbida da tarefa de “comandar” a operação secreta que ST e DP irão realizar, e que é financiada por Sir Patrick. Ele explica ao financiador da missão que pretendem encontrar outra fábrica de armas químicas e destruí-la. Para que as ações de Steve e Diana não levantem suspeitas, Etta é convocada a liderar a missão a partir do escritório. Ela fica tão feliz que quase perde a fala.

A personagem é colocada como “comandante”, sem ter realmente nenhuma possibilidade de comando ou poder para isso. Ela acaba, ao longo do filme, permanecendo no seu papel de auxiliar, só que agora provendo as informações que o grupo solicita, ou informando a Sir Patrick sobre o andamento da missão. Ela não toma as decisões, o que não a impede de se sentir emocionada e lisonjeada ao ser incumbida dessa missão. O filme indica, ainda que na chave cômica através de Etta Candy que as mulheres desejam mais do que apenas a posição de secretária e que é legítimo desejar postos de comando.

Ao longo do enredo fora de Themyscira, a ilha paradisíaca das amazonas, somente uma outra mulher é apresentada em destaque e como alguém que cumpre uma função importante no trabalho. Trata-se da Dra. Isabel Maru, chamada de Dra. Veneno pelos soldados. Ela é uma química sob o comando do General Ludendorff e que trabalha no desenvolvimento de armas para o exército alemão. A cientista aparece inicialmente em um flashback de Steve Trevor ao ser interrogado na ilha; nessa cena vemos como ele percebe a gravidade do trabalho realizado na base alemã onde estavam sendo produzidas novas armas

---

<sup>17</sup> Mulheres também ocuparam funções na indústria bélica, além de trabalharem como enfermeiras, motoristas, cozinheiras dentre outras funções. São apontados alguns números e consequências dessa ampliação do mercado de trabalho para as mulheres em uma reportagem publicada em 2022 no site da BBC News Brasil. Ver: BRAUN, Julia. Como 1ª Guerra Mundial impulsionou direitos das mulheres. In: **BBC NEWS Brasil**. 08/03/2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-60659505> Acesso em: 11/11/2023.

químicas com alto potencial destruidor em um momento em que supostamente se negociava a paz.

No início das cenas em que adentramos no lugar de trabalho da Dra. Maru, vemos que no fundo de um galpão existe uma sala, em que a Dra. Maru realiza um experimento com um novo gás que deveria ser capaz de penetrar as máscaras do exército inimigo, mas que ainda não está pronto. Ela testa essa capacidade em um soldado e ao notar a inefetividade do gás, remove a máscara fazendo com que ele não resista e morra. A reação da Dra. é de frustração ao final do experimento/assassinato.

Dentro do laboratório a cena é iluminada em tons de amarelo alaranjado, além de ser um local com paredes bem escuras e sujas, apresentando o ar de covil vilanesco muitas vezes utilizado para as séries animadas e nas primeiras obras filmicas sobre super-heróis. Dra. Maru aparece com uma roupa de proteção verde escura, que cobre seu corpo e seu cabelo, somente seu rosto fica a mostra e mesmo assim não completamente, já que a química usa uma máscara rígida como se fosse uma prótese cobrindo parte da lateral esquerda de seu rosto, seu queixo e seu nariz. A máscara é algo que acompanha a caracterização da personagem até a última cena em que ela aparece, é utilizada como cobertura para uma cicatriz e local onde a química perdeu parte do rosto.

O trecho em que ela mata o homem no qual experimentava sua arma, demonstra a posição da química em relação à vida humana, pelo menos em relação àquelas vidas que ela considera como dispensáveis. O sucesso de seu trabalho é tudo que parece importar para a personagem. Através da atuação fica perceptível que a personagem é apaixonada pelo que faz, apesar de se dedicar à formulação de algo que matará milhões. Sua caracterização, assim como os locais em que ela aparece desenvolvendo seu trabalho, a colocam como uma vilã em tons melodramáticos, acompanhando a linha construída para o General Ludendorff que também é um vilão caracterizado pelo exagero em suas falas, gestos, e em seu propósito.

Peter Brooks (1976, p.1-23) aponta a vilania evidente, o emocionalismo forte e os estados extremos de ser, como alguns dos significados que podem ser atribuídos ao termo melodrama. Neste caso, as personagens mencionadas cumprem o papel de vilania exagerada, não me referindo ao quão maléficos são seus atos, e sim à forma de construção de sua vilania, baseada no exagero gradual de características.



A presença da Dra. Maru na obra, está em sua maioria atrelada à do General Ludendorff sendo que ele acompanha de perto o desenvolvimento da nova arma, e impulsiona a química quando necessário. Na sequência em que conhecemos a vilania do general quando ao adentrar à base militar ele mata o capitão na frente dos demais soldados por supostamente ter abandonado seu posto de vigília e por estar cansado e sem dormir há mais de dois dias. Em seguida o general dirige-se até a Dra Maru. Ela está em um laboratório nessa mesma base e aparece frustrada lidando com notas que ela mesma amassou. Ela está desanimada por ter pedido o caderno com suas anotações. O General entra no laboratório e a cumprimenta. Ele a anima afirmando que encontrariam as anotações, mas que acreditava nela e não nas anotações e que ela alcançaria o sucesso.

Ele acaricia a face da doutora, tocando a parte do seu rosto encoberto pela máscara que utiliza. Ela então apresenta ao general sua mais nova invenção. Pega uma lata que contém cápsulas azuis com um tipo diferente de gás que funciona como um tônico restaurador de forças. Ela segura uma cápsula e ele se aproxima dela, ela quebra o vidro e o general respira o gás liberado, seu rosto fica branco como se houvesse uma luz sob a sua pele, é possível ver algumas veias e um brilho. O General treme e caminha pelo laboratório, se acostumando à sensação provocada pela substância, ao tentar segurar um revólver que estava sobre a mesa ele o quebra com as mãos, indicando que o gás o fez possuir uma força sobre-humana. Um vento movimenta os papéis amassados que estão sobre a mesa, e a doutora pega um deles e diz: “-Eu consegui. Eu consegui. E se for o que eu acho que é... será aterrorizante”. (WONDER..., 2017, 46 min)

Essa cena estabelece o que se pode esperar enquanto as metas dessas duas personagens, a Dra. Maru busca a todo custo encontrar a resposta para o problema no desenvolvimento de sua nova arma, que é uma nova fórmula para uma bomba de gás que conseguiria penetrar nas máscaras dos soldados em campo, de maneira indireta percebe-se que atender às expectativas do seu superior também pode ser uma das suas motivações. O general deseja conquistar o mundo para a Alemanha, através da vitória da guerra, seus objetivos são condizentes com o tipo de vilões que costumam se opor a super-heróis, seu foco está na obtenção de mais poder a qualquer custo.

Na cena acima descrita, o General Ludendorff conforta e incentiva a Dra. Maru para que ela consiga finalizar a fórmula do gás, ele o faz de uma forma íntima por meio do toque na parte de seu rosto que é coberta pela máscara. A sua fala demonstra aprovação, e a

incentiva ao mencionar as suas capacidades intelectuais, nas quais ele diz acreditar. É visível como a cientista se sente bem com isso, e assim ela o presenteia com algo que conseguiu formular, um gás para que o General se sinta revigorado.

Observamos como o seu lugar de cientista bem-sucedida, e ver que as armas nas quais trabalha funcionam movem Dra. Maru em seu ambiente de trabalho, que aliás é o único onde a vemos. Trata-se de uma mulher que sabemos ter passado por algum tipo de acidente, e que não expressa nenhum outro ponto de vista ou desejo a não ser aqueles ligados ao desempenho de sua função. Não demonstra nenhuma outra aspiração que não seja completar seus projetos, e auxiliar General Ludendorff em sua busca por dar continuidade ao conflito e vencê-lo.

É perceptível que entre Etta Candy e Dra. Maru existem não só as diferenças originadas em seus lugares morais na obra. Enquanto o mundo do trabalho em que Etta se insere, a aproxima mais de uma realidade histórica no que tange a mobilização de uma força de trabalho feminina durante o conflito, restrita a determinados locais considerados como apropriados para serem preenchidos pelo sexo feminino, a personagem da cientista se afasta desse viés, assumindo outras questões com isso.

Etta é construída como uma mulher alegre, que entende da moda do período, atenta às discussões políticas como o voto feminino e inteligente na maneira com que lida com a sua realidade. Não existe um isolamento social pelo fato de ser uma secretária, e posteriormente com seu cargo de comando fictício, trata-se de uma mulher que navega sua realidade de maneira plural, não se definindo apenas a partir de um único ponto.

Já em Dra. Maru, temos uma mulher que conseguiu alcançar determinado posto elevado dentro do exército alemão, trabalhando próxima a questões do alto escalão mesmo sem fazer parte dele diretamente. No entanto, constrói-se a ideia de que para isto, houve a necessidade ou a escolha de se abandonar quaisquer outras características que pudessem conferir maior complexidade a sua personalidade, principalmente aspectos que possam ser associados a traços padrões de feminilidade. Neste caso, o sucesso advém do fato de que ela aparece muito mais como um ser das ciências, quase que masculinizado, sua vida é resumida em seu trabalho e a pouca admiração que consegue através dele.

Cabe lembrar que a Dra Veneno, originalmente era Dr. Veneno nos quadrinhos. Aqui nos interessa trabalhar com a crítica elaborada no filme sobre os lugares que as mulheres ocupam no mundo do trabalho liderado por homens. Diana Prince faz o papel de olhar crítico

e de estranhamento dos papéis e lugares destinados às mulheres a partir de sua vivência na ilha paradisíaca e completamente isolada do mundo dos humanos. Etta Candy é a mulher inserida no mundo do trabalho em funções subalternas, mas atuante politicamente, antenada com a moda e aspirante a ocupar posto de comando. Essa agenda feminista do século XXI, projetada para 1918, é apresentada de maneira leve, na chave do humor, como crítica irônica, sem uma atitude mais contundente. Tanto Diana quanto Etta são femininas, ou seja, facilmente identificáveis aos estereótipos da construção do feminino. Já a Dra. Maru, uma cientista genial, consegue realizar seu trabalho a partir da obstinação, o que provavelmente lhe causou um acidente e a consequente deformação de seu rosto. Trata-se do estereótipo do cientista “maluco”, totalmente descolado da realidade. Mas no caso da Dra. Maru, sua genialidade está na mesma proporção de sua baixa estima e subserviência ao poder masculino como encarnação do mal. A personagem parece sugerir que a dedicação obstinada ao trabalho pode ter consequências nefastas para a mulher, e no limite transformá-la num monstro, quase uma aberração.

Nossa análise até aqui buscou trabalhar duas questões tratadas no filme, a crítica à opressão da moda e a consequente objetificação e aprisionamento dos corpos femininos e a ocupação de espaço no mundo masculino do trabalho, da política e da guerra. O filme parece sustentar uma agenda progressista, sobretudo nos diálogos, mas as imagens acabam por afirmar um padrão de feminilidade hegemônico: a mulher branca, magra e de cabelos longos. Também afirmamos que o filme dialoga e ratifica ideias que fazem parte do feminismo hegemônico que é descrito ora como feminismo de Terceira Onda, ou feminismo liberal, duramente criticado por outras correntes feministas não-hegemônicas. De acordo com Marina Soler Jorge:

O feminismo liberal tem sido associado mais recentemente à chamada terceira onda do feminismo e ao pós-estruturalismo. Embora o numeral dê a entender que se trata de um contínuo em relação à segunda onda, algumas autoras veem a terceira onda como um rompimento, e mesmo uma regressão, em relação à politização anterior, identificada em grande medida com o marxismo e o movimento negro. Assim como o liberalismo político, o feminismo liberal tem suas divergências internas, baseadas sobretudo no maior ou menor papel do Estado em mitigar as desigualdades entre homens e mulheres. Como o liberalismo político, defende a autonomia da pessoa e o direito de uma mulher viver sua vida da maneira que escolher, ainda que outras mulheres a considerem opressiva. (JORGE, 2021, p.162-163)

Uma crítica contundente ao feminismo liberal foi elaborada no livro *Feminismo para os 99%: um manifesto*, escrito pelas intelectuais e ativistas feministas Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser. Neste manifesto, as autoras afirmam que a grande mídia

continua equiparando o feminismo em si com o feminismo liberal e que este feminismo hegemônico está distante de ser a solução para os problemas que enfrentamos na contemporaneidade. Segundo as autoras, o feminismo liberal

Centrado no Norte global, entre a camada gerencial-profissional, ele está voltado para a “imposição” e a “quebra do telhado de vidro”. Dedicado a permitir que um pequeno número de mulheres privilegiadas escale a hierarquia corporativa e os escalões das Forças Armadas, esse feminismo propõe uma visão de igualdade baseada no mercado, que se harmoniza perfeitamente com o entusiasmo corporativo vigente pela “diversidade”. Embora condene a “discriminação” e defenda a “liberdade de escolha”, o feminismo liberal se recusa firmemente a tratar das restrições socioeconômicas que tornam a liberdade e o empoderamento impossíveis para uma ampla maioria de mulheres. Seu verdadeiro objetivo não é igualdade, mas meritocracia. Em vez de buscar abolir a hierarquia social, visa a “diversificá-la”, “empoderando” mulheres “talentosas” para ascender ao topo. [...] Completamente compatível com a crescente desigualdade, o feminismo liberal terceiriza a opressão. Permite que mulheres em postos profissionais-gerenciais façam acontecer precisamente por possibilitar que elas se apoiem sobre mulheres imigrantes mal remuneradas a quem subcontratam para realizar o papel de cuidadoras e o trabalho doméstico. [...] O éthos do feminismo liberal encontra-se não apenas com as convenções corporativas, mas também com as correntes supostamente “transgressoras” da cultura neoliberal. Seu caso de amor com o avanço individual permeia igualmente o mundo das celebridades das mídias sociais, que também confunde feminismo com ascensão de mulheres enquanto indivíduos. (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p.27-28)

O filme está comprometido com esta agenda do feminismo liberal advogando que as mulheres devem ocupar lugares de destaque no mundo do trabalho das grandes empresas. Mas, também é um produto da cultura da mídia com a ambiguidade característica de um produto de entretenimento de massas que deve negociar com os gostos, preferências pessoais, valores e visões de mundo de um amplo contingente de consumidores para que se realize enquanto um *blockbuster*. Assim como o filme anuncia uma agenda progressista, mas acaba ratificando uma imagem tradicional de mulher e de feminilidade, também possibilita que mulheres jovens tenham acesso a uma personagem que atravessa as fronteiras de gênero indicando outras possibilidades para o feminino.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho procuramos compreender como foi elaborado o protagonismo feminino em um gênero filmico de alto alcance que tradicionalmente é protagonizado pelo sexo masculino, e os parâmetros em que a obra representa o gênero feminino. Discutimos as possibilidades quanto à elaboração de críticas culturais a partir das representações sobre o gênero feminino, e a existência e formato da relação com pautas feministas hegemônicas. Desta forma, percebendo como o filme lida com questões presentes no seu contexto de produção, e as discute pontuando-as através da forma com que elabora o período temporal em que transcorre a narrativa, o do final da Primeira Guerra Mundial especificamente o ano de 1918.

Percebemos como *Wonder Woman* (2017) se constitui enquanto obra hollywoodiana *blockbuster* com um formato narrativo clássico, caracterizado pelo melodrama e ainda que guiado pelo protagonismo feminino, que por si só poderia diferenciá-lo de outras obras do gênero, não se afasta da característica ambígua que é definidora de produtos da cultura midiática contendo posicionamentos críticos e progressistas observáveis principalmente através dos diálogos, mas ao mesmo tempo reforçando padrões conservadores como é feito através da sua composição imagética como um todo.

Observamos que a obra apresenta uma protagonista que se encaixa em padrões de beleza tradicionalmente estabelecidos para o gênero feminino, sendo branca, magra e estando sempre impecavelmente arrumada, e que acaba tendo seu poder e sua capacidade de ação atrelados à essa beleza e à sua heterossexualidade. Cenas em que se movimenta, e aparenta estar performando um desfile de modas, com foco em características físicas que a colocam como mulher atraente permeiam toda a obra, além da questão do seu romance fracassado com ST, se elaborar um discurso em que se propõe que o sucesso caminha junto com a solidão no caso feminino.

Ao mesmo tempo é utilizada como guia para a elaboração de uma crítica cultural específica em torno da questão da opressão ao corpo feminino por meio da moda, critica essa que é feita de maneira sutil e bem-humorada, utilizando do contraponto feito com a personagem Etta Candy que é construída enquanto representação do feminino comum ao período histórico percorrido na narrativa. Através da protagonista a obra trata de questões oriundas do contexto de produção, em que novas articulações de movimentos femininos e

feministas emergiam pelo mundo com variadas formas de greve e manifestações que ocorreram em diversos países, presencialmente e online. No entanto, essa articulação é centrada em pontos ligados à liberdade feminina, ao empoderamento e capacidade de agência em múltiplas frentes, incluindo a do trabalho em termos especificamente alinhados com os do movimento feminista liberal, privilegiando o desenvolvimento individual e com possibilidades limitadas a mulheres que se encaixam em contextos e padrões específicos.

No contexto em que desenvolvemos essa pesquisa foi necessário realizar o recorte limitando as fontes apenas à obra lançada em 2017. No entanto, salientamos a existência de oportunidades de expansão analítica que poderiam contribuir para o aprofundamento da compreensão das questões a que nos propusemos responder, de uma maneira que não seria possível ser realizada neste momento. A possibilidade mais completa está ligada ao desenvolvimento de um trabalho comparativo, entre o que se elabora através da personagem no cinema e na televisão, tendo como fontes principais as duas obras cinematográficas sobre a personagem Wonder Woman lançadas até o momento, a de 2017 com a qual trabalhamos e a lançada em 2020, intitulada *Wonder Woman 1984* e a série de televisão lançada entre 1975 e 1979. Desta forma seria possível melhor compreender as nuances, as negociações, as ambiguidades e as possibilidades quanto à representação do gênero feminino nos parâmetros do protagonismo heroico, e a forma com que essas obras se relacionam a movimentos feministas em diferentes períodos históricos.

## REFERÊNCIAS

ARRUZZA, C.; BHATTACHARYA, T.; FRASER, N. **Feminismo para os 99%: um manifesto**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.p.27-28.

BLOCKBUSTER (entretenimento). In: Wikipédia: A enciclopédia livre. Wikimedia Foundation. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Blockbuster\\_\(entretenimento\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Blockbuster_(entretenimento)). Acesso em: 23/11/23.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão P. **Teoria contemporânea do cinema, vol. II**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. P. 278-279.

BRAUN, Julia. Como 1ª Guerra Mundial impulsionou direitos das mulheres. In: **BBC News Brasil**. 08/03/2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-60659505>. Acesso em: 11/11/2023.

BROOKS, Peter. The melodramatic imagination. In: **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess**. New Haven, Inglaterra: Yale University Press, 1976. P. 1-23.

CHACON, B. C. P. **A mulher e a Mulher – Maravilha: uma questão de História, discurso e poder (1941 a 2002)**. 2010. 205 p. Dissertação (Mestrado em História Social), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2010. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03112010-121145/pt-br.php>. Acesso em: 29/11/2023.

COCCA, Carolyn. Negotiating the Third Wave of feminism in Wonder Woman. **PS: Political Science & Politics**, 47(1), 98-103, 2021.

De LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. P. 211-212.

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

JORGE, M. S.. Narcocultura visual e feminismo liberal: um estudo de caso. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 34, n. 72, p. 148–168, jan. 2021. p.162-163.

KELLNER, Douglas. A cultura da mídia e o triunfo do espetáculo. **Líbero**. São Paulo. a. VI, v. 6, n. 11. 2004. P. 4-15

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia-Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. São Paulo: EDUSC. 2001.

KREUTZ, Katia. **O que é a fotografia de um filme?**. Academia Internacional de Cinema, São Paulo. 10/04/2018. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/o-que-e-a-fotografia-de-um-filme/>. Acesso em: 20/11/2023.

LE GOFF, J. O lugar original da História. In. **A História Nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. P. 32-38

LEPORE, Jill. **A história secreta da Mulher-Maravilha**. Rio de Janeiro: BestSeller, 2017.

MATSUUCHI, Ann. Wonder Woman Wears Pants: Wonder Woman, Feminism and the 1972 'Women's Lib' Issue. **CUNY**. La Guardia Community College. Nova York. 2012. Disponível em: [https://academicworks.cuny.edu/lg\\_pubs/3/](https://academicworks.cuny.edu/lg_pubs/3/). Acesso em: 29/11/23.

MOTTA, W. F.; TARDIN, E. B. Mulher Maravilha: ícone feminista ou reafirmação de estereótipos?. **Revista Transformar**. Itaperuna. 11º Edição. 2017/2. Disponível em: <http://www.fsj.edu.br/transformar/index.php/transformar/article/view/109>. Acesso em: 29/11/23.

NAPOLITANO, M. A História depois do Papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2008. pp. 235-289.

NASCIMENTO, J.; ZANVETTOR, K. Mulher-Maravilha, estética do herói e o mito da beleza: questões para o feminismo. In. **Anais do XXIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**. Vitória/ES. 2019. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2019/resumos/R68-0083-1.pdf>. Acesso em: 29/11/23

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. **Revista Estudos feministas**. Florianópolis. Ano 8. n. 10. 2000. P.9-41.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro: o clássico e o moderno**. Glossário do curso. São Paulo: Sesc digital, 2022, p.30). Disponível em: [https://ead.sesc.digital/cursos/course-v1:sescsaopaulo+c011+2022\\_cinemabrasileiro/livro-pdf/1](https://ead.sesc.digital/cursos/course-v1:sescsaopaulo+c011+2022_cinemabrasileiro/livro-pdf/1). Acesso 27 nov.2023).

## **FONTES**

### **Principal:**

WONDER Woman. Direção: Patty Jenkins. Produção: Charles Roven; Deborah Snyder; Zack Snyder; Richard Suckle e outros. Roteiro: Allan Heinberg. Música: Rupert Gregson – Williams. Estados Unidos: Warner Brothers, 2017. (141 min.), color. Serviço de Streaming HBO Max. Acesso em: 17/11/2023.

### **Secundárias:**

ABIRAFEH, Lina. Mulher-Maravilha: ícone feminista ou símbolo de opressão?. **Revista Galileu**, São Paulo. 03/08/2017. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2017/08/mulher-maravilha-icone-feminista-ou-simbolo-de-opressao.html>. Acesso em: 29/11/23.



D'ANGELO, H. Mulher Maravilha tem 'papel complicado' no feminismo, diz 'biógrafa' da heroína. **Revista Cult**, São Paulo. 12/07/2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/mulher-maravilha-tem-papel-complicado-no-feminismo/>. Acesso em: 29/11/23.

HISTORY & Vision. **Me too**. Nova York: 2018. Disponível em: <https://metoomvmt.org/about/>. Acesso em 19/06/2021.

HOLMES, Adam. Wonder Woman movie: what we know so far. **Cinema Blend**. USA. 14/04/2017. Disponível em: <https://www.cinemablend.com/new/Wonder-Woman-Movie-What-We-Know-So-Far-42732.html>. Acesso em: 28/11/2023.

MACEDO, Nathali. Porque “Mulher Maravilha” não é um filme tão feminista assim. **Portal Geledés**, São Paulo. 17/06/2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/por-que-mulher-maravilha-nao-e-um-filme-tao-feminista-assim/>. Acesso em: 29/11/23.

MANZANO, Julia. Mulher-Maravilha avança, mas ainda engatinha no feminismo. **Nonada**, Brasil. 06/06/2017. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2017/06/mulher-maravilha-avanca-mas-ainda-engatinha-no-feminismo/>. Acesso em: 29/11/2023.

MAZZINI, Mariana. Mulher Maravilha: Feminismo S/A. **Portal Geledés**, São Paulo. 02/08/2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mulher-maravilha-feminismo-sa/>. Acesso em: 29/11/23.

MULHER Maravilha. **IMDb**. C1990-2023. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0451279/>. Acesso em: 28/11/2023.

RIBEIRO, A. A. Uma crítica feminista do filme “Mulher-Maravilha”. **Jornal Opção**, Goiânia. 11/06/2017. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/uma-critica-feminista-do-filme-mulher-maravilha-97119/>. Acesso em: 29/11/23.

SILVA, Bruno. Mulher-Maravilha recebe classificação indicativa nos Estados Unidos. **Omelete**. Brasil. 22/03/2017. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/mulher-maravilha/mulher-maravilha/mulher-maravilha-recebe-classificacao-indicativa-nos-estados-unidos>. Acesso em: 26/11/2023.

TOP 2017 Movies at the Domestic Box Office. **The Numbers**. c1997-2023. Disponível em: <https://www.the-numbers.com/box-office-records/domestic/all-movies/cumulative/released-in-2017> Acesso em: 03/11/2023

WILLIAMS, Zoe. Why Wonder Woman is a masterpiece of subversive feminism. **The Guardian**. Londres. 05/06/2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2017/jun/05/why-wonder-woman-is-a-masterpiece-of-subversive-feminism>. Acesso em: 29/11/2023.

WONDER Woman – Official Origin Trailer. EUA. 2017. 1 vídeo (2 min 29 s). Canal Warner Bros. Pictures. Disponível em: [https://youtu.be/INLzqh7rZ-U?si=5vJR\\_sw2aczgiDBS](https://youtu.be/INLzqh7rZ-U?si=5vJR_sw2aczgiDBS). Acesso em: 22/11/23.

WONDER Woman – Official Trailer [HD]. EUA. 2016. 1 vídeo (2 min 30 s). Canal Warner Bros. Pictures. Disponível em: <https://youtu.be/1Q8fG0TtVAY?si=mVmflLIfSITallGJ>. Acesso em: 22/11/23.

WONDER Woman – Rise of the Warrior [Official Final Trailer]. EUA. 2017. 1 vídeo (2 min 42 s). Canal Warner Bros. Pictures. Disponível em: <https://youtu.be/VSB4wGIdDwo?si=1kdxpezbeIfzjDj3>. Acesso em: 22/11/23.

WONDER Woman (2017). **The Numbers**, c1997-2023. Disponível em: [https://www.the-numbers.com/movie/Wonder-Woman-\(2017\)#tab=box-office](https://www.the-numbers.com/movie/Wonder-Woman-(2017)#tab=box-office) Acesso em: 03/11/2023.

WONDER Woman and Doomsday Fight – Batman vs Superman. EUA. 2017. 1 vídeo (4 min 31 s). Canal The Movies. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tRYMaot4LOg>. Acesso em: 26/11/2023.

WONDER Woman Comic-Con Trailer. EUA. 2016. 1 vídeo (2 min 51 s). Canal Warner Bros. Pictures. Disponível em: <https://youtu.be/5lGoQhFb4NM?si=LO8QRXBUmwRxoIPy>. Acesso em: 22/11/23.

WONDER Woman Official Soundtrack | Wonder Woman's Wrath – Rupert Gregson-Williams | Watertower. EUA. 2017. 1 vídeo (4 min 6 s). Canal Watertower Music. Disponível em: <https://youtu.be/wSavwX4C240?si=VwBv2LfsWx5fgQgl>. Acesso em: 23/11/23.