

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

NATÁLIA MARTINS BESAGIO

**CONSERVADORISMOS, HEROÍNAS E CINEMA: UMA HISTÓRIA SOCIAL DA
FRANQUIA MULHER MARAVILHA NA ERA DO CAPITALISMO DE DESASTRE**

Maringá

2024

NATÁLIA MARTINS BESAGIO

**CONSERVADORISMOS, HEROÍNAS E CINEMA: UMA HISTÓRIA SOCIAL DA
FRANQUIA MULHER MARAVILHA NA ERA DO CAPITALISMO DE DESASTRE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Departamento de História, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito para obtenção do título de Doutora. Área de concentração: História Política

Orientador: Dr. Sidnei José Munhoz

Coorientador: Dr. Alexandre Busko Valim

Maringá

2024

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

B554c

Besagio, Natália Martins

Conservadorismos, heroínas e cinema : uma história social da franquia Mulher Maravilha na era do capitalismo de desastre / Natália Martins Besagio. -- Maringá, PR, 2024.
183 f.

Orientador: Prof. Dr. Sidnei José Munhoz.

Coorientador: Prof. Dr. Alexandre Busko Valim.

Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História, 2024.

1. História social do cinema. 2. Cinema - Mulher Maravilha (Personagem). 3. Feminismo. 4. Capitalismo de desastre. 5. Geopolítica. I. Munhoz, Sidnei José, orient. II. Valim, Alexandre Busko, coorient. III. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em História. IV. Título.

CDD 23.ed. 791.43

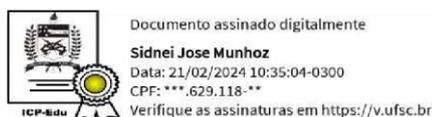
NATÁLIA MARTINS BESAGIO

CONSERVADORISMOS, HEROÍNAS E CINEMA: UMA HISTÓRIA SOCIAL DA FRANQUIA MULHER MARAVILHA NA ERA DO CAPITALISMO DE DESASTRE

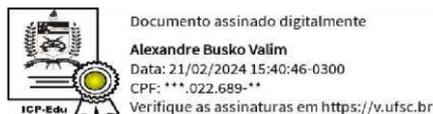
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Departamento de História, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito para obtenção do título de Doutora.

Maringá, 30 de janeiro de 2024.

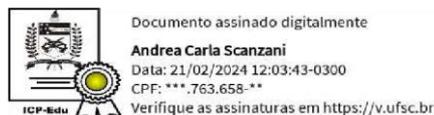
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Sidnei José Munhoz (Orientador) Universidade Estadual de Maringá



Prof. Dr. Alexandre Busko Valim (Coorientador) Universidade Federal de Santa Catarina

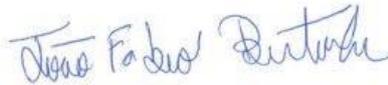


**Profa. Dra. Andréa Carla Scansani
Universidade Federal de Santa Catarina**

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Francisco César Alves Ferraz
Universidade Estadual de Maringá



Prof. Dr. João Fábio Bertonha
Universidade Estadual de Maringá



Profa. Dra. Ramayana Lira de Souza
Universidade do Sul de Santa Catarina

AGRADECIMENTOS

Essa jornada começou com o desejo de aprofundar o conhecimento em torno de uma das áreas com a qual tive maior afinidade ao longo de minha trajetória, o cinema. Extasiada com a possibilidade de engendrar meus estudos acadêmicos pela via cinematográfica, declinei do tema percorrido ao longo da dissertação de mestrado, abraçando o desafio de enviezar por um novo caminho, ainda que o tempo fosse relativamente curto para tal empreitada.

Nesse caminho foi essencial a presença sempre pronta do meu orientador e amigo Sidnei José Munhoz que, mesmo diante do desafio de abordar um tema completamente distinto das pesquisas anteriores, me encorajou a explorar a temática da qual sempre fui entusiasta.

Nada disso seria possível não fosse a coorientação do professor Alexandre Busko Valim que, pesquisador da área do cinema, indicou os passos da pesquisa, travando comigo longas conversas sem as quais o presente trabalho não seria possível. Desde a decupagem dos filmes, até o entrelaçamento da fonte com a bibliografia especializada, a presença de Valim se fez de fundamental importância.

As disciplinas cursadas no PPH-UEM, Programa de Pós-Graduação em História, permitiram o contato com outros renomados profissionais, ressaltando as disciplinas que cursei com os professores João Fábio Bertonha, Natally Vieira Dias e Reginaldo Benedito Dias.

Finalmente, agradeço aos meus amigos Carlos, Carol e Beatriz pelo apoio, pela paciência e pela compreensão; os dias difíceis não seriam superados sem as longas conversas e o choro compartilhado. Gratidão também aos momentos em que estive na presença de minha sobrinha Cecília, luz da minha vida.

Sem dúvida alguma, esse trabalho jamais teria sido realizado não fosse a ajuda, em todos os sentidos, proporcionada pelas pessoas que mais me apoiaram ao longo de toda a minha trajetória, a minha mãe, Rose, e meu pai, Miguel.

Erguer-nos enquanto subimos

Angela Davis

RESUMO

A tese de doutorado em questão propõe uma análise profunda da relação entre a personagem Mulher Maravilha e o contexto sociopolítico nos Estados Unidos e Brasil, durante o período de 2017 a 2020. O estudo fundamenta-se na premissa de que a representação da heroína nos filmes lançados nesses anos pode ter contribuído para a propagação do capitalismo de desastre e a reafirmação de valores conservadores presentes na produção cinematográfica hollywoodiana. O corpus de análise abrange os filmes "Mulher Maravilha" (2017) e "Mulher Maravilha 1984" (2020), assim como artigos, revistas online, teses, dissertações e críticas dos principais veículos de comunicação nos EUA e Brasil. Três hipóteses centrais são desenvolvidas ao longo da pesquisa: a relação da personagem com o capitalismo de desastre, sua promoção da ideia dos EUA como "farol do mundo," e seu papel na reafirmação do conservadorismo. A pesquisa também busca entender como as diferentes vertentes do movimento feminista reagem à representação da Mulher Maravilha e se os filmes realmente abordam o empoderamento feminino. A recepção dos filmes nos Estados Unidos e Brasil é examinada, considerando o contexto político, especialmente durante os mandatos de Donald Trump e Jair Bolsonaro, caracterizados pelo conservadorismo e xenofobia. A metodologia adotada utiliza a História Social do Cinema como base teórica, explorando a interseção entre as produções cinematográficas e os impactos sociais nos dois países. A pesquisa busca responder a questões sobre a representação da figura feminina, os significados associados à Mulher Maravilha e seu papel na configuração do feminismo no século XXI. Além disso, a tese aborda a geopolítica estadunidense, refletindo sobre como a personagem se relaciona com eventos como os atentados de 11 de setembro e as políticas em relação a países latino-americanos e do Oriente Médio. A análise inclui uma reflexão sobre a recepção dos filmes em um contexto político marcado por Trump nos EUA e Bolsonaro no Brasil. Ao incorporar a História Social do Cinema, a pesquisa destaca a importância de compreender a produção cinematográfica no contexto sociopolítico, considerando sua relação com valores de classe e morais. A tese se propõe a desmistificar a ideia da autonomia artística e universalidade das obras, argumentando que o cinema revela mais sobre o presente do que sobre o passado que pretende representar. Por meio dessa abordagem, a Mulher Maravilha é explorada como um fenômeno cultural complexo, capaz de oferecer *insights* significativos sobre as questões contemporâneas ligadas ao feminismo, geopolítica e capitalismo.

Palavras-chave: Mulher Maravilha, Capitalismo de desastre, Geopolítica, Feminismo, História Social do Cinema.

ABSTRACT

The doctoral thesis in question proposes a deep analysis of the relationship between the Wonder Woman character and the sociopolitical context in the United States and Brazil during the period from 2017 to 2020. The study is based on the premise that the representation of the heroine in the films released during these years may have contributed to the spread of disaster capitalism and the reaffirmation of conservative values present in Hollywood film production. The corpus of analysis includes the films "Wonder Woman" (2017) and "Wonder Woman 1984" (2020), as well as articles, online magazines, theses, dissertations, and critiques from major media outlets in the USA and Brazil. Three central hypotheses are developed throughout the research: the character's relationship with disaster capitalism, her promotion of the idea of the USA as the "beacon of the world," and her role in reinforcing conservatism. The research also seeks to understand how different branches of the feminist movement react to the portrayal of Wonder Woman and whether the films truly address female empowerment. The reception of the films in the United States and Brazil is examined, considering the political context, especially during the terms of Donald Trump and Jair Bolsonaro, characterized by conservatism and xenophobia. The adopted methodology utilizes the Social History of Cinema as a theoretical basis, exploring the intersection between film productions and social impacts in both countries. The research aims to answer questions about the representation of the female figure, the meanings associated with Wonder Woman, and her role in shaping feminism in the 21st century. Additionally, the thesis addresses US geopolitics, reflecting on how the character relates to events such as the September 11 attacks and policies towards Latin American and Middle Eastern countries. The analysis includes a reflection on the reception of the films in a political context marked by Trump in the USA and Bolsonaro in Brazil. By incorporating the Social History of Cinema, the research highlights the importance of understanding film production in the sociopolitical context, considering its connection to class and moral values. The thesis aims to demystify the idea of artistic autonomy and the universality of works, arguing that cinema reveals more about the present than the past it intends to represent. Through this approach, Wonder Woman is explored as a complex cultural phenomenon capable of providing significant insights into contemporary issues related to feminism, geopolitics, and capitalism.

Keywords: Wonder Woman, Disaster Capitalism, Geopolitics, Feminism, Social History of Cinema.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 YES, WE CAN DO IT!	19
2.1 MULHER MARAVILHA NO CINEMA	23
2.2 FEMINISMOS	31
2.2.1 Feminismo e neoliberalismo, ou como o “feminismo se tornou a empregada do capitalismo”	33
2.3 “NUNCA BAIXE SUA GUARDA!”	39
2.4 DITADURA DA BELEZA.....	46
2.5 SÍMBOLO DO CAPITAL	51
2.6 SALTO ALTO.....	57
2.7 MULHER SELVAGEM	60
2.8 REPRODUÇÃO X PRAZER.....	62
2.9 REVOLUÇÃO SEXUAL OU FETICHIZAÇÃO?.....	65
3 TUDO COM O QUE SEMPRE SONHAMOS ESTÁ AO NOSSO ALCANCE	67
3.1 O CINEMA E O CAPITAL	70
3.2 BLOCKBUSTER	78
3.3 IDEOLOGIA, RAÇA E CLASSE.....	83
3.4 MERITOCRACIA.....	87
4 AQUELES SÃO OS VILÕES	91
4.1 CINEMA E IMPERIALISMO	96
4.2 CIVILIZAÇÃO X BARBÁRIE	102
4.3 IMIGRANTES ILEGAIS.....	109
4.4 ORIENTE MÉDIO E ÁFRICA.....	114
5 MAKE AMERICA GREAT AGAIN	119
5.1 TRUMP E AS MULHERES	127
5.2 “NÚMERO 1”	132
5.3 GUINADA À DIREITA	137
5.4 MÍDIA: UMA RELAÇÃO DE AMOR E ÓDIO	144
5.5 “TRUMP TROPICAL”	151
4.5.1 Mulher Maravilha e a nova direita no Brasil	161
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
REFERÊNCIAS	174

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa se desenvolveu a partir da relação cinema-Mulher Maravilha-capitalismo, – especificamente entre os anos de 2017 e 2020, quando os filmes da personagem foram lançados e veiculados –, partindo do pressuposto de que a heroína, em diferentes ocasiões relacionada às pautas feministas, pôde funcionar como ponto de propagação do capitalismo de desastre, reiterando o conservadorismo presente nas produções hollywoodianas, bem como a hegemonia exercida pelos Estados Unidos em âmbito global e regional (Brasil).

Para a composição do *corpus* de análise, além dos longas que integram a franquia – *Mulher Maravilha* (2017) e *Mulher Maravilha 1984* (2020) – foram consultados artigos e revistas online, portais de teses e dissertações, além de um conjunto de notícias e críticas proferidas pelos principais veículos de comunicação, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. A partir desse material foi possível levantar as condições de produção e recepção dos filmes, bem como os distintos significados que a heroína colocou em funcionamento ao longo desse período.

Levando em consideração as múltiplas vertentes nas quais se ramificou o movimento feminista, bem como a ambiguidade a respeito da simbologia associada à Mulher Maravilha, levanta-se a hipótese central de que a heroína pode não representar as lutas encampadas pelo movimento feminista no século XXI, refutando uma concepção amplamente difundida de empoderamento feminino associado à personagem. Tal hipótese se desdobra em outras três: a primeira se refere à relação entre a personagem e o capitalismo de desastre, perpetrado pelo neoliberalismo; a segunda, a de que a heroína tenta promover a ideia dos Estados Unidos como “farol do mundo” quando sua atuação geopolítica remete à uma visão maniqueísta de “bem” e “mal”, que desencadeia uma série de conflitos, em especial com o Médio Oriente.

Já a terceira e última hipótese levanta a possibilidade de que a Mulher Maravilha reforça o conservadorismo da direita, bem como a política militarista e xenofóbica de Donald Trump (EUA), além das pautas machistas e da desinformação suscitadas por Jair Bolsonaro (Brasil), especialmente durante o período da pandemia de COVID-19. A literatura especializada¹ revela

¹ Vide: AVRITZER, Leonardo; KERCHE, Fábio; MARONA, Marjorie (orgs.). Governo Bolsonaro: retrocesso democrático e degradação política. Belo Horizonte: Autêntica, 2021; DAVIS, Angela. Mulheres, cultura e política. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017; FERRO, Marc. Cinema e história. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010; FRASER, Nancy. Feminismo, capitalismo e a astúcia da história. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.24-46; HARVEY, David. O neoliberalismo: história e implicações. Tradução de Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2008; HARVEY, David. 17 contradições e o fim do capitalismo. Tradução de Rogério Bettoni. Revisão técnica de Pedro Paulo Zaluth Bastos.

que essas pautas estiveram em discussão nos últimos anos, abrindo espaço para intersecção entre a personagem da Mulher Maravilha nos filmes e as hipóteses levantadas.

É possível que o estudo da recepção dos filmes da Mulher Maravilha auxilie na compreensão dos questionamentos suscitados ao longo da pesquisa, que traz como referencial teórico a História Social do Cinema, permitindo uma aproximação entre as produções estadunidenses e o impacto social que reverberaram não só em território estadunidense, mas também no Brasil, principalmente em se tratando de um governo de direita e de cunho conservador, como o foi o mandato de Jair Bolsonaro.

A análise da personagem nos filmes *Mulher Maravilha* e *Mulher Maravilha 1984* suscita questionamentos como: os longas são de fato sobre empoderamento feminino? Como os movimentos feministas (Brasil-EUA) receberam os filmes? Que contradições a personagem coloca em jogo? Qual o funcionamento da Mulher Maravilha dentro de uma estrutura cinematográfica (super-heróis) geralmente centrada em figuras masculinas? A heroína rompe com essa estrutura ou reforça os velhos clichês dos filmes de super-heróis? A protagonista dos longas é uma ode ao sistema capitalista? Ela desestrutura esse sistema (progressista) ou trabalha para reforçá-lo (reacionária)?

Além disso, a pesquisa também se norteia a partir de questionamentos que levam à reflexão sobre o papel dos Estados Unidos como hegemonia global, além de seu viés imperialista como: a Mulher Maravilha encampa os ideais estadunidenses de liberdade e democracia levando a “civilização” contra a “barbárie”? O filme reforça o velho maniqueísmo entre o bem e o mal, sempre presente na produção hollywoodiana? No Brasil de Bolsonaro, como espectadores conservadores receberam os filmes da Mulher Maravilha? Muitos heróis são “inventados” em tempos de guerra. Mulher Maravilha é um fruto da Era Trump? Ela

São Paulo: Boitempo, 2014; KELLNER, Douglas. A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução de Ivo Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001; KLEIN, Naomi. A doutrina do choque: a ascensão do capitalismo de desastre. Tradução de Vania Cury. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017; LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: FEIGELSON, Kristian; FRESSATO, Soleni Biscouto; NÓVOA, Jorge (Orgs.). Cinematógrafo: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da UNESP, 2009, p.99-132; LEPORE, Jill. A história secreta da Mulher Maravilha. Tradução de Érico Assis. Rio de Janeiro: BestSeller, 2017; SAYURI, Juliana. Paris-Palestina: intelectuais, islã e política no Monde Diplomatique (2001-2015). Curitiba: Appris, 2020; VIENNOT, Bérengère. A língua de Trump. Tradução de Ana Martini. Belo Horizonte: Editora Ayine, 2020; WOLFF, Michael. Fogo e fúria: por dentro da Casa Branca. Tradução de Cassio de Arantes Leite, Debora Landsberg, Donaldson Garschagen, Leonardo Alves e Renata Guerra. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz, 2018.

representa os mesmos ideais de seus governantes? O que significa a chegada do governo Trump-Bolsonaro para os movimentos sociais? E para os feminismos²?

As inquietações que permeiam a pesquisa estão ligadas à personagem da Mulher Maravilha, bem como seu papel na (des)configuração de um modelo feminista no século XXI. Tais questionamentos são levantados a partir dos filmes *Mulher Maravilha* (Wonder Woman, 2017) e *Mulher Maravilha 1984* (Wonder Woman 1984, 2020), pelos quais é possível compreender o modo como as pautas feministas são (des)caracterizadas no *modus operandi* do capitalismo-neoliberalismo.

Entendendo que a cultura e a política não são aspectos isolados da sociedade, nem tampouco desconectados da realidade que cerca os indivíduos, a pesquisa suscita preocupações no modo como os filmes da Mulher Maravilha representam a figura feminina, bem como a expressão que fazem do feminismo no mundo contemporâneo, auxiliando na difusão de uma ideologia vinculada ao modelo neoliberal e quais as rejeições a essa tentativa de impor um determinado estereótipo ao ideal de mulher bela e forte.

Tal empreitada levou a uma aproximação com o trabalho de renomados historiadores da área, como Marc Ferro, reforçando a premissa de que o cinema está estreitamente relacionado ao contexto sócio-histórico no qual foi produzido. Diante dessa perspectiva a arte, como todo ato ou ação, é um produto social, levantando a hipótese de que, para além dos valores estéticos, a produção artística vincula-se aos valores de classe e aos valores morais e políticos de sua época.

Essas tendências são extremamente importantes porque começam a mostrar a verdadeira natureza da arte e a desmistificar as ideias da nossa época sobre a autonomia e a qualidade universal das obras de arte. Elas questionam o que se entende pela “Grande Tradição”, e mostram os processos sociais e históricos que atuaram em sua construção, bem como a construção da crença de que ela está de alguma forma “acima da história” e das divisões e preconceitos sociais. Os significados ocultos da arte são revelados e os interesses particulares de grupos específicos, implicitamente servidos por esses significados, tornam-se claros (...) Outros elementos extra estéticos estão imiscuídos no que supostamente se apresenta como julgamentos puramente estéticos. A origem e a recepção das obras tornam-se com isso mais compreensíveis pela referência às divisões sociais e a suas bases econômicas (WOLFF, 1982, p.42).

Estamos diante daquilo que se convencionou denominar História Social do Cinema. A esse respeito, Alexandre Valim (2012, p. 283) explica que “pensar o cinema a partir da história social não é algo novo. Tradicionalmente, considera-se o cinema um fenômeno complexo em

² Nesse aspecto é importante ressaltar que, além de se subdividir em ondas, o feminismo se fragmentou em distintas vertentes, indo desde um feminismo interseccional (BOURCIER, 2021) (ligado às opressões de raça, classe, idade, etc.), até um feminismo conservador (FRASER, 2019; 2023) (que reforça a ideologia neoliberal).

que se entrecruzam fatores de ordem estética, política, econômica ou social”. Abordar a personagem da Mulher Maravilha sob a perspectiva fílmica não é apenas lidar com os quadrinhos, com as imagens produzidas ao longo das últimas décadas, ou com o contexto histórico representado nos longas, mas também garimpar em outras fontes, resquícios que ligam todo o material ao tempo presente, oferecendo uma interpretação do mundo no qual estamos inseridos. Abordar o cinema como fonte de pesquisa é abordar também questões relacionadas à geopolítica, sociedade e economia, estabelecendo um paralelo entre a ficção e a realidade, a fim de encontrar um ponto de intersecção entre os dois universos, o real e o ficcional.

É fundamental que a interpretação de um ou mais filmes seja feita observando-se o contexto de sua produção, para que possamos compreender como ele se relaciona com as estruturas de dominação e com as forças de resistência, bem como as posições ideológicas que propalam nos debates e lutas sociais em andamento (VALIM, 2012, p. 285).

A esse respeito, Douglas Kellner (2001, p. 32) já havia afirmado que situações cotidianas “são articuladas entre si por meio dos textos da mídia”. Segundo o autor, há na expressão cultural que “as lutas concretas de cada sociedade são postas em cena” (KELLNER, 2001, p. 32), trazendo à tona problemáticas que perpassam a vida em sociedade como o preconceito racial, as lutas de classe e as desigualdades de gênero. Mais que entretenimento (e o cinema não o deixa de ser), os filmes constroem uma perspectiva do mundo real, exigindo que se faça uma leitura política de todo o texto produzido pela cultura da mídia. “Isso significa não só ler essa cultura no seu contexto sociopolítico e econômico, mas também ver de que modo os componentes internos de seus textos codificam relações de poder e dominação” (KELLNER, 2001, p.76). Assim, a produção midiática torna-se um meio de “promover os interesses dos grupos dominantes à custa de outros, para opor-se às ideologias, instituições e práticas hegemônicas, ou para conter uma mistura contraditória de formas que promovem dominação e resistência” (KELLNER, 2001, p.76).

Por este viés, os filmes podem ser analisados a partir de teorias e metodologias específicas, que procurem conectá-los ao tempo presente, evitando incorrer no erro de construir uma história fictícia que pouco ou nada tem a ver com a realidade na qual os longas foram produzidos. Em meio à análise, os capítulos discorrem sobre esse processo, estabelecendo uma ligação entre o universo cinematográfico da Mulher Maravilha e o modo como as mulheres encaram o papel feminino na atual conjuntura. “Seja no nível das ideologias ou não, os filmes, como qualquer outro documento histórico, devem ser balizados por teorias e metodologias

específicas que serão usadas de acordo com as questões de quem propõe a estudá-los” (VALIM, 2010, p.32).

Assim como toda produção cultural, em especial a cultura da mídia, os filmes da Mulher Maravilha apresentam-se como um viés para o estudo do tempo presente, evidenciando discussões tão contemporâneas quanto impetuosas, suscitando debates em torno de temas como o feminismo e sua intersecção com as lutas de classe e as lutas raciais. Produzidos e veiculados durante o governo Trump, momento em que os Estados Unidos encontravam-se sob a égide de uma administração notadamente marcada pela xenofobia e misoginia, os longas da heroína expressam, por um lado, a conformidade com determinadas formas de pensamento estritamente reacionárias e, por outro, o desejo de ruptura com uma estrutura neoliberal e patriarcal, que impôs pesados grilhões à figura feminina, trocando um tipo de dominação por outro, muito mais velado e alinhado ao pensamento das mulheres no século XXI.

Abordando a questão central e a hipótese primeira da relação que se estabelece entre a personagem da Mulher Maravilha e o feminismo, o primeiro capítulo procura responder as inquietações iniciais da pesquisa, relacionando a personagem ao estereótipo da mulher bela e bem-sucedida que se projeta sobre as mulheres do tempo presente. Além disso, desconstrói a ideia de que a personagem dos quadrinhos, agora nas telas do cinema, se relaciona às lutas encampadas pelos movimentos feministas do século XXI, colocando em suspenso a ideia de que todas as mulheres podem se sentir representadas pela imagem criada na ficção.

Para tanto, o capítulo traz a retrospectiva de algumas lutas encampadas pelas feministas desde o final do século XIX, como o movimento sufragista, até a atualidade e o pós-feminismo. O entrelaçar das cenas com a trajetória da personagem permite levantar hipóteses a respeito da maneira como as mulheres foram representadas pela heroína ao longo de décadas, começando com os quadrinhos, criados durante a Segunda Guerra Mundial, até a atualidade, com a versão cinematográfica da personagem.

Por meio de textos e críticas publicadas pela imprensa, o primeiro capítulo aborda a recepção dos filmes da Mulher Maravilha, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, procurando evidenciar o modo como as heroínas são caracterizadas nas telas do cinema, visto que o universo dos super-heróis, não só nos quadrinhos, mas, principalmente, em âmbito cinematográfico, é estritamente masculino. Partimos do princípio de que os grandes sucessos entre os *blockbusters*, abordaram versões de heróis como Homem de Ferro, Batman, Capitão América, Hulk, entre outros, sendo raramente protagonizados por mulheres.

Já o segundo capítulo parte do pressuposto de que os filmes são produtos com alto poder de capitalização. Os *blockbusters* colocam na tela aquilo que vende, claramente constituídos

como um produto capitalista. Nos filmes de super-heróis vemos reproduzida a clássica narrativa hollywoodiana (óbvia e repetitiva) cujo objetivo central consiste em produzir filmes que sejam cada vez mais “consumíveis”. Diana não é diferente, tem que jogar dentro das regras. Quais regras? Feitas por quem?

Ao longo do segundo filme, *Mulher Maravilha 1984*, o vilão Maxwell Lord vai se constituindo como um símbolo do capitalismo. E o que dizer da Mulher Maravilha? A personagem também se apresenta como símbolo do capital? Ambos defendem os interesses estadunidenses e a lógica do mercado. Os EUA se posicionam no tabuleiro geopolítico do mundo como se de fato pudessem comprar tudo e, na mesma dialética, vendem o modelo da “mulher ideal”, como se este fosse aplicável à todas as mulheres, o “modelo certo”. Para a sociedade estadunidense, especialmente suas elites, tudo está à venda. Assim, a *Mulher Maravilha* (2017) salvou o mundo e foi transformada em uma franquia bilionária. Isso porque, a personagem é profundamente modelada pelos imperativos do mercado e, ao mesmo tempo, pela influência feminista, o que constitui seu paradoxo.

Partindo do conceito de capitalismo de desastre, segundo o qual a lógica neoliberal se aplica a partir de tragédias reais, sejam elas de ordem natural, como um furacão, ou criadas pelo próprio homem, como uma crise financeira, o capítulo dois procura evidenciar o modo como a Mulher Maravilha representa, ou não, a lógica desse capitalismo, tornando-se um dos símbolos de feminilidade no século XXI, contrariando as expectativas do movimento feminista na atualidade, que tem como principal desafio romper com os padrões de beleza impostos pela mídia e, especificamente, pelos filmes da heroína.

Já o capítulo três lança uma reflexão sobre um tema já amplamente debatido, que é a geopolítica estadunidense, no entanto, procurando evidenciá-lo sob uma nova perspectiva, qual seja a produção cinematográfica em torno da heroína, Mulher Maravilha. Há décadas o cinema vem sendo usado pelos Estados Unidos como veículo de propagação ideológica, intensificando-se em períodos de conflito, como a Guerra Fria ou a “Guerra ao Terror”, perpetrada pelo ex-presidente George W. Bush.

Nessa perspectiva cabe interrogações a respeito da relação entre Diana Prince³ e o modo como o imperialismo estadunidense, seja ele militar ou cultural, se faz sentir nos diferentes continentes, ressaltando a política adotada em relação aos países latino-americanos, como a questão imigratória no México, e também em relação ao Oriente Médio, com o qual os Estados

³ Como emissária de Themyscira para o mundo dos homens, Mulher Maravilha assume o pseudônimo de Diana Prince, identidade secreta que a heroína adotou para se aproximar da humanidade (Universo DC).

Unidos desencadeou uma série de conflitos nas últimas décadas, desde a Guerra do Golfo até invasão do Iraque e Afeganistão.

Buscando evidenciar a geopolítica dos Estados Unidos em um período recente, o capítulo três também traz para o foco da pesquisa os atentados do 11 de setembro e o modo como se tornaram um marco na história estadunidense, estreando um novo capítulo com a “Guerra ao Terror” e a justificativa maniqueísta de luta entre “bem” e “mal”, largamente explorada nas telas do cinema e, nos os filmes da Mulher Maravilha, trajados com uma roupagem aparentemente contemporânea e antenada com a realidade feminista⁴ da atualidade.

Por fim, o capítulo quatro analisa o modo como a mesma sociedade que elegeu Donald Trump, uma figura xenofóbica e misógina, recebeu os filmes da heroína, produzidos e veiculados durante a gestão de seu quadragésimo quinto presidente, além de englobar parte do governo de Jair Bolsonaro no Brasil, figura igualmente machista e claramente inspirada no primeiro – chegou a ser considerado o “Trump tropical”⁵. De que modo a exposição da personagem no filme reiterou ou refutou o estereótipo de mulher apregoadado pelo trumpismo, a mulher-objeto, a mulher-acessório?

Levando em consideração o fato de que a maioria dos heróis são criados em tempos de guerra, é possível afirmar que a Mulher Maravilha, protagonista dos filmes, é fruto da Era Trump? Seria ela uma representação dos mesmos ideais de seus governantes? No Brasil, - ainda mais quando se faz referência a um período de pandemia -, é muita sorte ser uma mulher bonita e bem nutrida, quem dirá uma mulher poderosa. O vilão Maxwell Lord, que roubou a pedra dos desejos, é um homem que atende ao desejo de todos, que a todos procura atingir com seu discurso. Essa é uma referência às promessas presidenciais? “Olhe para o mundo e veja o quanto seu desejo está custando”, a fala de Diana, dirigida a Maxwell Lord, pode ser também um questionamento aos ex-presidentes Donald Trump e Jair Bolsonaro que, abertamente adotaram uma postura negacionista, chegando até mesmo a atrasar a vacinação da população, que morreu em massa nos dois países.

⁴ Nesse ponto é importante ressaltar, mais uma vez, a pluralidade do conceito ‘feminismo’, o que será discorrido em tópicos posteriores.

⁵ “Trump diz que Bolsonaro é sua versão tropical e anuncia apoio ao ex-capitão” (<https://www.cartacapital.com.br/cartaexpressa/trump-diz-que-bolsonaro-e-sua-versao-tropical-e-anuncia-apoio-ao-ex-capitao/>);

“‘Trump dos trópicos’: ex-presidente americano declara apoio à candidatura de Bolsonaro em sua rede social” (<https://oglobo.globo.com/blogs/sonar-a-escuta-das-redes/noticia/2022/09/trump-dos-tropicos-ex-presidente-americano-declara-apoio-a-candidatura-de-bolsonaro.ghtml>);

“Trump declara apoio a Bolsonaro, a quem chama de sua versão ‘tropical’” (<https://exame.com/brasil/trump-declara-apoio-a-bolsonaro-a-quem-chama-de-sua-versao-tropical/>).

O capítulo quatro ainda procura estabelecer uma relação entre abdicação dos desejos, COVID e individualismo. Para os movimentos sociais, o que significa a eleição de Trump nos Estados Unidos e de Bolsonaro no Brasil? E para o feminismo? Como esses movimentos reagem? O filme de 2017 foi concebido e rodado durante as eleições presidenciais dos EUA. É possível que, diante desse contexto, ele se relacione com o sombrio mundo pós-eleitoral? O filme de 2020 foi rodado durante o governo Trump e exibido no decorrer da pandemia. O longa traz reflexões a respeito desse pano de fundo? No filme *Mulher Maravilha 1984*, Maxwell Lord é uma pessoa insana e megalomaníaca na Casa Branca. É possível estabelecer um paralelo com o governante dos Estados Unidos no mesmo período em que o longa foi veiculado?

Por fim, é preciso reiterar que, “na escolha de temas, nos gostos da época, nas necessidades de produção, nas capacidades da escritura, nos lapsos do criador, aí é que se situa o real verdadeiro desses filmes, e não em sua representação do passado, o que é uma evidência” (FERRO, 2010, p. 59-60). Como toda investigação historiográfica, ávida de que suas proposições venham a lançar luz sobre determinado acontecimento do passado, a presente pesquisa enveredou pelo caminho da produção cinematográfica, com o intuito de compreender fatos históricos a partir das imagens que, carregadas de certa veracidade, tendem a apresentar indícios sobre o passado.

Nesse ínterim, a escrita esbarrou no presente que, mesmo diante da reconstituição de eventos históricos como a Primeira Guerra ou a Guerra Fria, se fez manifesto em cada uma das cenas. Por obra do estudo e influência dos professores orientadores, a tese se desenvolveu a partir do pressuposto de que o cinema diz mais sobre o presente do que sobre o contexto histórico que se propõe representar ou, como diria Marc Ferro (2010, p.12), que “a imagem com muita frequência dá mais informações sobre aquele que a recolhe e a difunde do que sobre aquele que ela representa”.

Criada no contexto da Segunda Guerra Mundial, “a Mulher Maravilha era parte da revolução” (LEPORE, 2017, p. 346), que começou ainda no século XIX com as seculares lutas em torno do voto feminino. Em julho de 1970, a editora *Subterrânea da Libertação Feminina* lançou um gibi *underground* (*It Aint Me Babe*) cuja “capa da primeira edição trazia a Mulher Maravilha marchando contra as tramas clichês dos quadrinhos” (LEPORE, 2017, p. 346). Em 1973, “ano em que a Mulher Maravilha foi nomeada ‘símbolo da revolta feminista’, a Suprema Corte emitiu uma decisão que legalizou o aborto” (LEPORE, 2017, p. 350).

Jill Lepore ainda reitera, “a Mulher Maravilha vem lutando pelos direitos das mulheres há muito tempo. Lutas acirradas mas nunca vencidas” (2017, p. 15). Tão heroica quanto multifacetada, Diana Prince carrega em seu uniforme a bandeira dos Estados Unidos e o

baluarte ideológico de sua civilização. Ela representa os valores mais caros à uma nação marcadamente imperialista e, como toda personagem da cultura da mídia, é facilmente incorporada ao imaginário de sua época. De que modo a Mulher Maravilha (des)constrói o conceito de feminismo e as lutas de seu tempo? É o que a presente pesquisa procura evidenciar nas páginas seguintes.

2 YES, WE CAN DO IT!

A expressão “*Yes, we can do it!*”, literalmente traduzida para “sim, nós podemos”, faz referência a um cartaz que, confeccionado no ano de 1943, tornou-se símbolo da luta feminista. O material foi produzido durante o esforço de guerra, convocando as mulheres para o trabalho nas fábricas, já que os homens estavam no *front* e as indústrias continuavam a funcionar com alta capacidade de produção. “A personagem que conquistou o país e ainda hoje habita a cultura imagética e visual estadunidense é o maior símbolo da propaganda de recrutamento do trabalho feminino durante os anos da Segunda Guerra Mundial”, reitera Pauline Rodrigues (2013, p.1). Contraditório, visto que convoca as mulheres ao árduo trabalho antes realizado pelos homens, não para enaltecê-las ou empoderá-las, mas torná-las úteis na linha de produção, o cartaz foi associado à luta feminista somente na década de 1970, com uma nova onda do movimento e a emergência da ideia de uma mulher forte e independente.

Causa até um certo desconforto a associação feita entre a imagem e a luta feminista se levarmos em consideração o fato de que, apesar de manterem a indústria da guerra ativa, engrossando o corpo de trabalhadores nas fábricas e nos campos, as mulheres ganhavam salários mais baixos que os homens para realizar as mesmas atividades. A esse respeito, Rodrigues explica que, “na maioria das vezes o local de trabalho era segregado e elas ganhavam em média a metade do salário de um homem desempenhando a mesma função, sendo que uma mulher negra recebia em média 40% menos que as demais” (2013, p. 4). Além disso, com o fim do conflito e a volta dos homens para o convívio social, o governo estadunidense fez um movimento contrário, incentivando as mulheres a voltarem para os lares e o cuidado com os filhos, condicionando-as ao mesmo lugar de fala e ao mesmo local de origem, o ambiente doméstico.

A contradição exposta pela imagem de “*Rose, the Riveter*” – “Rose, a Rebitadora” -, comumente associada à luta feminista, evidencia o modo como determinados personagens assumem distintos significados ao longo do tempo, associando-se às demandas e necessidades de sua época. Esse é o caso da Mulher Maravilha. Criada em 1941, também durante o período da Segunda Guerra, a personagem teria sido inspirada nas lutas das mulheres que conviviam com seu criador, William Marston, constituindo-se como símbolo da força feminina. “A Mulher Maravilha aterrissou seu avião invisível em 1941. Era uma amazona, nascida na ilha de mulheres que viviam afastadas de homens desde a Grécia antiga. Ela fora aos Estados Unidos para lutar pela paz, pela justiça e pelos direitos femininos”, explica Jill Lepore (2017, p. 11).

No entanto, a mesma personagem que se inspirou na luta das mulheres e na conquista de espaços até então relegados ao sexo masculino, reforçou também uma série de estereótipos associados à figura feminina. Nos filmes da Mulher Maravilha, o enfoque da câmera que, em diferentes cenas percorre o corpo da heroína, demonstra que a associação entre mulher e empoderamento passa pela ideia de beleza construída pelo mundo ocidental: a Mulher Maravilha que vemos na tela é branca e atraente, tem o corpo atlético, cabelos macios, o rosto harmônico e um olhar sedutor. Quantas mulheres no mundo se enquadram nesse biotipo? E se, por um momento, imaginássemos uma heroína negra? Ou quem sabe uma heroína “acima do peso”? Quantas mulheres deixaram de ser representadas pela escolha de uma atriz que segue à risca os padrões de beleza da cultura ocidental? Mulheres empoderadas moram na periferia e criam seus filhos sozinhas. Mulheres empoderadas lutam contra regimes autoritários pelo direito de suas filhas estudarem. Mulheres empoderadas podem ser brancas, negras, pardas; Podem viver sozinhas ou constituir família.

Essa dicotomia, tão latente na personagem da Mulher Maravilha, se faz presente na cultura da mídia de um modo geral⁶, tendo se desenvolvido nas últimas décadas. Da ficção à realidade, mulheres como a cantora Madonna ou a anti-heroína Selina Kyle (Mulher Gato), expõem seus corpos de maneira erótica, sendo por isso associadas ao empoderamento feminino. Esses estereótipos, que povoam o universo da cultura ocidental, passam a ser consumidos por homens e mulheres, adultos e crianças, vinculando-se à ideia de mulheres livres, que têm a posse de seus corpos e, por isso, fazem deles o que bem entenderem. No entanto, ao mesmo tempo que vendem a imagem da libertação feminina, essas personagens acabam por associar as mulheres à ideia de objeto e, como mercadorias em uma prateleira, seus corpos são expostos com o objetivo de conquistar a audiência. Ou seja, aquilo que as liberta é

⁶ A respeito dessa dicotomia, Kellner (2001, p. 11-12) explica que “... as diversas formas de cultura veiculada pela mídia induzem os indivíduos a identificar-se com as ideologias, as posições e as representações sociais e políticas dominantes. Em geral, não é um sistema de doutrinação ideológica rígida que induz à concordância com as sociedades capitalistas existentes, mas sim os prazeres propiciados pela mídia e pelo consumo. O entretenimento oferecido por esses meios frequentemente é agradabilíssimo e utiliza instrumentos visuais e auditivos, usando o espetáculo para seduzir o público e levá-lo a identificar-se com certas opiniões, atitudes, sentimentos e disposições. A cultura de consumo oferece um deslumbrante conjunto de bens e serviços que induzem os indivíduos a participar de um sistema de gratificação comercial. A cultura da mídia e a de consumo atuam de mãos dadas no sentido de gerar pensamentos e comportamentos ajustados aos valores, às instituições, às crenças e às práticas vigentes. No entanto, o público pode resistir aos significados e mensagens dominantes, criar sua própria leitura e seu próprio modo de apropriar-se da cultura de massa, usando a sua cultura como recurso para fortalecer-se e inventar significados, identidade e forma de vida próprios. Além disso, a própria mídia dá recursos que os indivíduos podem acatar ou rejeitar na formação de sua identidade em oposição aos meios dominantes. Assim, a cultura veiculada pela mídia induz os indivíduos a conformar-se à organização vigente da sociedade, mas também lhes oferece recursos que podem fortalecê-los na oposição a essa mesma sociedade”.

também o seu grilhão. Kellner exemplifica essa contradição por meio da persona pública criada pela cantora Madonna, considerada uma das maiores influências da cultura pop.

As imagens criadas por Madonna e sua recepção esclarecem o caráter de construto social da identidade, da moda e da sexualidade. Ao destruir as fronteiras estabelecidas pelos códigos dominantes de sexo, sexualidade e moda, ela incentiva a experimentação, a mudança e a produção da identidade individual. No entanto, ao privilegiar a imagem, a aparência, a moda e o estilo na produção de identidade, Madonna reforça as normas da sociedade consumista que possibilita a criação de um novo “eu-mercadoria” por meio do consumo e dos produtos da indústria da moda (...) A compreensão dessa contradição é a chave para entender os efeitos Madonna e para interrogar as condições nas quais é produzida a multiplicidade de discursos sobre Madonna, bem como suas leituras e avaliações contraditórias. Madonna toca nas cordas mais sensíveis de sexualidade, sexo, raça e classe, criando imagens e produtos desafiadores e provocadores, ao mesmo tempo que reforçam as convenções dominantes (KELLNER, 2001, p. 335-336).

O modo como essa contradição se coloca em funcionamento é um movimento que também se dá na construção da personagem Mulher Maravilha, tanto nos filmes quanto nos quadrinhos. “A Mulher Maravilha de Marston era uma feminista da Era Progressista, encarregada de enfrentar o mal, a intolerância, a destruição, a injustiça, o sofrimento e até a tristeza em nome da democracia, da liberdade, da justiça e dos direitos iguais para as mulheres” (LEPORE, 2017, p. 260-261), o que não impediu que, nas mãos de outros escritores como Gardner Fox, ela se transformasse na secretária da Liga da Justiça. “A Mulher Maravilha de Fox é inútil e fraca. Ela quase nunca sai da sede da Sociedade da Justiça. No verão de 1942, quando todos os super-heróis homens partem para a guerra, a Mulher Maravilha fica para trás para cuidar do correio”, lamenta Lepore (2019, p. 259),

O mesmo movimento acontece nos filmes, lançados quase oito décadas depois da criação de sua protagonista. Em determinada cena do primeiro longa (1º45’45” – MM, 2017), *Mulher Maravilha*, a câmera enquadra Diana de cima para baixo, mostrando a personagem da cintura pra baixo. Esse plano de câmera, conhecido como *contra-plongée*, dá a sensação de que ela é superior ou muito mais poderosa do que Steve – seu par romântico -, que a observa (de baixo para cima). Contribui para isso o fato de que, a posição da câmera também enfatiza a armadura da heroína (botas, bracelete, caneleiras), dando à personagem uma ideia de força e empoderamento. No entanto, esse mesmo enquadramento de câmera, acaba por evidenciar parte das pernas desnudas da Mulher Maravilha em sua minissaia, criando uma espécie de fetiche.

A esse respeito, Jacques Aumont e Michel Marie (2012, p. 124) explicam que o fetiche é como um jogo de “desvelamentos progressivos que os movimentos de câmera e a fronteira do quadro autoriza. O vai-e-vem entre o quadro e o fora de quadro é interpretado por Metz

como uma forma de desnudamento permanente, de strip-tease generalizado, que veste e despe a todo instante o espaço da ficção”. Esse movimento proporciona “a um só tempo, a excitação do desejo do espectador e sua retenção”, concluem os autores.

Produto de seu tempo, Mulher Maravilha é também o símbolo da contradição que povoa o mundo contemporâneo e a cultura da mídia, desvelando as múltiplas facetas que o feminismo assumiu em um sistema neoliberal que, a partir da década de 1970, se apropriou das lutas pelo empoderamento feminino fazendo recair sobre as mulheres o fardo da beleza, do corpo proporcional e das duplas ou triplas jornadas de trabalho. Ao mesmo tempo, a heroína é a expressão de uma época na qual as mulheres tomaram a dianteira de suas vidas e de seus corpos, libertando-se das imposições sociais e dos papéis que, por tanto tempo, as aprisionaram à esfera doméstica, impedindo-as de participarem da vida pública, das decisões políticas e das lutas que, por longas décadas, foram consideradas estritamente masculinas.

E porque não dizer que a Mulher Maravilha carrega em si também as contradições próprias do sistema capitalista, o qual vende a ideia de que tudo é possível com trabalho e dedicação quando, na realidade, boa parte das promessas perpetradas pela meritocracia são inacessíveis a maior parte das mulheres ao redor de todo o mundo. Da mesma forma, a falácia do discurso capitalista faz as mulheres acreditarem que alcançaram o topo da cadeia, conquistando cargos outrora ocupados por homens. Hoje, nos Estados Unidos, “as mulheres preenchem 50% dos níveis iniciais de gerência, 25% do nível médio, representam a metade dos contadores que se formam, um terço dos que obtêm mestrado em administração de empresas, metade dos advogados e um quarto dos médicos que se formam”, além disso ainda compõem a “metade dos diretores e gerentes nos cinquenta maiores bancos comerciais” (WOLF, 2020, p.45-46).

Ainda assim, as mulheres continuam a desempenhar papéis outrora atribuídos exclusivamente ao corpo feminino, como o cuidado com os filhos e os afazeres domésticos, sendo sobrecarregadas com duplas ou triplas jornadas de trabalho, não lhes restando fôlego para lutar por qualquer que seja a pauta ou reivindicação feminista. “A economista Marilyn Waring admite que ‘os homens não renunciarão facilmente a um sistema em que metade da população do mundo trabalha por quase nada’ e reconhece que ‘exatamente porque essa metade trabalha por tão pouco, pode não lhe restar nenhuma energia para lutar por seja lá o que for’” (WOLF, 2020, p. 46). Segundo Wolf, é conveniente para os homens manter as mulheres no mercado de trabalho, acrescentando a elas uma tripla jornada ao impor cuidados relativos à beleza para que, assim, seu tempo ocioso seja praticamente inexistente.

Por todo o Ocidente, o emprego das mulheres foi estimulado pela ampla erosão da base industrial e pela tendência na direção das tecnologias da informação e dos serviços. A redução nas taxas de nascimento dos pós-guerra e a consequente falta de mão de obra qualificada resulta no fato de as mulheres serem de fato bem-vindas ao mercado de trabalho, como burras de carga descartáveis, sem sindicatos, com baixos salários e restritas a um gueto de funções “femininas”. O economista Marvin Harris, descreveu as mulheres como mão de obra “dócil e instruída”, logo “candidatas desejáveis aos empregos das áreas de informação e de atendimento a clientes, criadas pelas modernas indústrias de serviços”. As qualidades que mais convêm aos empregadores nas trabalhadoras dessa categoria são amor próprio reduzido, tolerância para com tarefas repetitivas e monótonas, falta de ambição, alto nível de conformidade, maior respeito pelos homens (que são superiores) e pelas mulheres (que trabalham ao seu lado) e pouca sensação de controle sobre a própria vida. Num estágio superior, as gerentes de nível médio são aceitáveis, desde que se identifiquem com o mundo masculino e não se esforcem demais para subir. É útil ter no topo da corporação, só para constar, algumas poucas mulheres nas quais a tradição feminina esteja totalmente extinta. O mito da beleza é a última e melhor técnica de treinamento para forjar uma força de trabalho dessa natureza. Ele cumpre todas essas funções durante o expediente e ainda acrescenta uma tripla jornada para reduzir seu tempo livre. A Supermulher, sem perceber todas as implicações, teve de acrescentar a seus compromissos profissionais o trabalho sério no campo da “beleza” (...) As mulheres assumiram ao mesmo tempo os papéis de dona de casa, de profissional que faz carreira e de profissional da beleza (WOLF, 2020, p. 47-48).

Diante desse quadro, o mesmo discurso capitalista que vende a ideia de “supermulheres”, com carreiras consolidadas no mercado de trabalho, é aquele que imputa às mesmas longas e árduas jornadas de modo que não lhes reste espaço para lutar. Assim, o sistema neoliberal engendra um discurso que incute nas mulheres uma falsa sensação de que já são “vencedoras” e de que já não se faz necessária a luta feminista. Discurso esse que vende a ilusão de que as mulheres “podem”, porque já são “mulheres maravilha”, porque já alcançaram os mesmos direitos exercidos pelos homens. Esse discurso não reproduz a imagem da mulher contemporânea, mas a fantasia que se tem da mulher contemporânea. Da mesma forma o faz a personagem da Mulher Maravilha que é linda, que luta para salvar o mundo e que tem o desejo de constituir uma família e, como uma mulher qualquer, desempenhar suas duplas ou triplas jornadas de trabalho.

2.1 MULHER MARAVILHA NO CINEMA

Em 2017, com o lançamento do filme *Mulher Maravilha*⁷, a personagem galgou maior espaço de atuação, ampliando sua visibilidade e consolidando seu espaço junto à cultura da mídia. Superando as expectativas de seus não tão bem quistos antecessores – *O Homem de Aço*, *Batman vs. Superman* e *Esquadrão Suicida* -, o longa da primeira heroína da *DC Comics* criou um universo simbólico de empoderamento feminino, “fazendo o trabalho que *Superman* não

⁷ Na análise fílmica, que traz cenas dos filmes e seus respectivos tempos, usaremos as abreviações **MM** para o primeiro filme (*Mulher Maravilha*) e **MM84** para o segundo filme (*Mulher Maravilha 1984*)

pôde fazer”⁸ ao trazer uma nova perspectiva para o estúdio que vinha há anos tentando alcançar o sucesso de bilheteria dos estúdios Marvel. “E, claramente entendendo o segredo para o sucesso da Marvel no mesmo espaço conceitual, Jenkins compreende o poder do elenco”⁹ explica Ann Hornaday em crítica publicada no site *The Washington Post*¹⁰.

O primeiro filme da heroína, *Mulher Maravilha*, que teve a quinta maior bilheteria de super-heróis até seu lançamento, em 2017 – além de se tornar a maior bilheteria mundial em um longa dirigido por uma mulher¹¹ –, conta a trajetória de Diana Prince (Gal Gadot), acompanhando-a desde o momento em que deixa a paradisíaca ilha de Themyscira, onde aprendeu os dotes de uma amazona, até sua completa transformação na heroína mais bem cotada dos quadrinhos, Mulher Maravilha. Cercada pelo quarteto de rapazes que, nem mesmo em conjunto atingem sua força descomunal, Diana conhece o mundo dos homens e lá se depara com seu grande rival, Ares (David Thewlis), deus da guerra, que tenta corromper o coração dos homens e ameaçar a paz na Terra. Ambientado na Primeira Guerra Mundial o longa, que arrecadou uma dezena de prêmios¹², incluindo o de melhor filme de ação promovido pelo *Critics’ Choice Awards*¹³ (Associação de Críticos de Hollywood), recebeu uma série de críticas positivas como evidenciado por alguns dos mais conhecidos veículos de comunicação dos Estados Unidos¹⁴.

⁸ <https://edition.cnn.com/2017/06/01/entertainment/wonder-woman-review/index.html>

⁹ “And, clearly understanding the secret to Marvel’s success in the same conceptual space, Jenkins understands the power of casting”

¹⁰ https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/wonder-woman-saves-the-day-in-more-ways-than-one/2017/05/31/c20193c6-45ea-11e7-98cd-af64b4fe2dfc_story.html

¹¹ <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1916278-mulher-maravilha-e-o-quinto-filme-de-super-herois-mais-visto-da-historia.shtml>

¹² American Film Institute (Top 10 filmes do ano – 2017); Critics’ Choice Movie Award (Melhor filme de ação; Prêmio #SeeHer – 2018); MTV Movie Award (Melhor luta – 2018); Prêmio do Sindicato dos Atores (Melhor elenco de dublês em filme – 2018); Teen Choice Award (Melhor ator de filmes, drama; Melhor filme de ação/aventura; Melhor atriz em filme de ação – 2017); Prêmio Hugo (Melhor apresentação dramática, forma longa – 2018); Costume Designers Guild Award (Melhor figurino em filme de fantasia – 2018); Satellite Award (Melhor trilha sonora – 2018); Prêmio Empire (Melhor filme de fantasia ou ficção científica – 2018); Dragon Awards (Melhor filme de ficção científica ou fantasia – 2017); Golden Awards (Melhor do show; Melhor filme de fantasia/aventura; Melhor Pôster de Blockbuster do verão de 2017 – 2017); Los Angeles Online Film Critics Society (Melhor blockbuster – 2017); Memphis Online Film Critics Awards (Melhor design de figurino – 2017); National Board of Review (Prêmio destaque para Gal Gadot e Patty Jenkins – 2017); Festival Internacional de Cinema de Palm Springs (Prêmio Estrela em Ascensão para Gal Gadot – 2018); Santa Bárbara Film Festival (Prêmio Virtuosos para Gal Gadot – 2017) ([https://pt.wikipedia.org/wiki/Mulher-Maravilha_\(filme\)#cite_note-120](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mulher-Maravilha_(filme)#cite_note-120))

¹³ <https://comicbook.com/dc/news/critics-choice-awards-2018-best-action-movie/>

¹⁴ CNN (<https://edition.cnn.com/2017/06/01/entertainment/wonder-woman-review/index.html>); The Washington Post (https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/wonder-woman-saves-the-day-in-more-ways-than-one/2017/05/31/c20193c6-45ea-11e7-98cd-af64b4fe2dfc_story.html); Rolling Stone (<https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/wonder-woman-review-gal-gadot-brings-comics-original-riot-girl-to-life-196786/>); TIME (<https://time.com/4799963/wonder-woman-review/>); New York Post (<https://nypost.com/2017/06/01/gal-gadots-wonder-woman-is-one-fierce-feminist/>).

Treinada por sua tia e guerreira amazona, Antíope (Robin Wright), Diana Prince tem seu destino alterado quando o piloto Steve Trevor (Chris Pine) cai na ilha de Themyscira, lar das Amazonas. Em pouco tempo a heroína é levada para o mundo dos homens onde conhece não só a verdadeira guerra, mas também uma sociedade impregnada pelo pensamento patriarcal, que relega à mulher papéis coadjuvantes na vida de homens cujos cargos e denominações são, de fato, importantes. Protagonizando as cenas ao longo do filme, a personagem vai desconstruindo alguns tabus a respeito da figura feminina, trazendo feminilidade a um universo até então predominantemente masculino, o universo dos super-heróis.

Colocando em oposição a fabulosa ilha de Themyscira e a realista Londres do início do século XX, Jenkins estabelece um paralelo entre dois mundos completamente distintos: o mundo real, cujas bases se assentam no patriarcalismo e no silenciamento da figura feminina, e a mitológica Ilha Paraíso que, por meio de uma viva fotografia, aborda um universo completamente dominado por mulheres. Contrapondo-se ao cosmo predominantemente masculino dos super-heróis, onde sobressaem os velhos clichês dos filmes de ação - com lutas e explosões em um cenário de caos -, a heroína traz feminilidade e leveza para as telas, tornando a personagem mais “humana” o que, simbolicamente, expressa o antagonismo dos universos masculino e feminino. Em crítica publicada pelo *The New York Times*¹⁵, Anthony Oliver Scott reitera que

Jenkins e Heinberg sintetizaram um arquétipo moderno plausível a partir de histórias em quadrinhos e filmes que podem ter parecido problemáticos para as sensibilidades modernas. Diana é erudita, mas não mundana, espirituosa, mas nunca irônica, extremamente autoconfiante e totalmente mistificada pelo mundo moderno. Sua capacidade de crueldade é um choque perpétuo para ela, embora ela própria seja um prodígio de violência. Seu dever sagrado é trazer a paz ao mundo. Realizá-lo requer muita matança, mas esse é sempre o paradoxo do super-herói (SCOTT, 2017).

Mulher Maravilha 1984, segundo filme da saga, cujo lançamento se deu em meio a pandemia de COVID-19 (2020), apresentou uma bilheteria mundial pouco expressiva, ainda que tenha sido o longa mais assistido desde a reabertura do cinema após o período de isolamento¹⁶. Não tão bem cotado quanto seu antecessor, e acumulando uma série de críticas negativas¹⁷, o longa foi indicado a dois “prêmios” do Framboesa de Ouro - os piores do cinema

¹⁵ https://www.nytimes.com/2017/05/31/movies/wonder-woman-review-gal-gadot.html?_r=0

¹⁶ <https://www.legiaodosherois.com.br/2020/mulher-maravilha-1984-filme-bilheteria-pandemia.html>

¹⁷ CNN (<https://edition.cnn.com/2020/12/23/entertainment/wonder-woman-1984-review/index.html>); TIME (<https://time.com/5921769/wonder-woman-1984-review/>); Vulture (<https://www.vulture.com/article/wonder-woman-1984-review-an-empty-spectacle.html>).

-, nas categorias “pior atriz coadjuvante” e “pior remake ou sequência”¹⁸. Em *Mulher Maravilha 1984*, ambientado no período da Guerra Fria, Diana Prince luta contra dois novos vilões, o megalomaníaco Maxwell Lord (Pedro Pascal) e sua aliada, Mulher Leopardo (Kristen Wiig). Dividida entre a volta de seu grande amor, Steve Trevor, e a salvação do planeta, a heroína enfrenta uma conspiração mundial cujo desfecho artificial leva todos os povos da Terra a abandonarem suas pretensões egoístas e mesquinhas em prol da paz mundial.

Reiterando o velho antagonismo do universo dos super-heróis, *Mulher Maravilha 1984* traz uma estrutura que beira o óbvio, com vilões caricatos e um amor impossível. Enquanto a heroína “gasta” seu tempo com a volta do amado, Steve Trevor, o mundo beira o caos quando Max se torna, ele mesmo, a pedra dos desejos e, na ânsia pelo poder, atende às mais diferentes e inusitadas solicitações. Como uma clara referência a governantes narcisistas de nações hegemônicas, Maxwell Lord se apresenta como uma figura egoísta e autocentrada, fruto de uma sociedade individualista e uma ode ao capitalismo. Sem ponderar as graves consequências de seus atos – ainda que se mostre um homem acovardado, já que em nenhum momento enfrenta a heroína diretamente -, o vilão passa por um processo de “redenção” ao final do longa, quando demonstra que o amor por seu filho, um sentimento altruísta, está acima de suas pretensões expansionistas, o que soa utópico já que o filme estabelece um paralelo com o mundo capitalista onde os desejos e aspirações individuais são a regra, e não exceção.

Ainda transitando pelo cosmo comumente maniqueísta dos super-heróis, o segundo longa traz também a figura de uma vilã, Mulher Leopardo, importante antagonista da Mulher Maravilha nos quadrinhos. E, neste ponto, é importante ressaltar que a construção de uma personagem feminina, para representar a oponente da heroína, é um dos aspectos que mais interessa ao presente estudo que, em primeiro plano, aborda a questão do feminismo e o modo como Diana Prince representa – ou deixa de representar – o anseio das mulheres por equidade no século XXI. E, ao invés de levar o espectador a acreditar que está assistindo a um embate entre duas mulheres igualmente fortes e brilhantes, o longa acaba por construir uma vilã frágil – não no sentido físico -, ao trazer a Mulher Leopardo almejando o posto da Mulher Maravilha, evidenciando a perversa competição que ainda impera no universo feminino.

Competição essa que se constitui como uma das premissas do sistema capitalista, cuja base se assenta na desigualdade e na livre concorrência, o que acaba por colocar as mulheres em patamares desiguais, gerando pontes intransponíveis entre as mais diversas integrantes do universo feminino. Esse cenário promove uma dicotomia entre mulheres brancas e mulheres

¹⁸ <https://legadodadc.com.br/mulher-maravilha-1984-recebe-duas-indicacoes-ao-framboesa-de-ouro/>

negras, entre ricas e pobres, entre mães e solteiras, entre mulheres heterossexuais e mulheres homossexuais. Tentando esvaziar a luta feminista, que há algumas décadas enfrenta uma árdua empreitada para se libertar de seus mais antigos grilhões, como a obrigatoriedade do casamento e a identificação com a maternidade, o modelo neoliberal impôs novas prisões à figura feminina, fazendo com que mulheres disputem os mesmos espaços, em uma competição que não favorece a luta feminista.

A esse respeito, Angela Davis (2017) exemplifica a condição das mulheres afro-americanas que, divergindo das mulheres brancas do século XIX, não reivindicavam apenas o direito ao voto, mas também encampavam a luta por melhores salários e condições de trabalho, além de poder ir e vir sem que sofressem represálias ou riscos de linchamento. Por este viés, a luta de uma mulher se converte na luta de todas, seja ela, preta, branca ou parda. Da mesma forma, a luta pela equidade de salários, está conectada à luta de mulheres pelo direito de estudar, ou então à luta de mulheres que criam seus filhos sozinhas, ganhando baixos salários. O lema “erguer-nos enquanto subimos” é a síntese de como o movimento feminista deve estar conectado a todas as mazelas sofridas pelas mulheres ao redor do mundo, sem que haja distinção de raça e classe e, acima de tudo, sem que haja uma competição entre mulheres que deveriam se apoiar mutuamente.

Hoje, quando refletimos sobre o processo de empoderamento das mulheres afro-americanas, nossas estratégias mais eficazes continuam sendo aquelas guiadas pelo princípio adotado pelas mulheres negras do movimento associativo. Precisamos nos esforçar para “erguer-nos enquanto subimos”. Em outras palavras, devemos subir de modo a garantir que todas as nossas irmãs, independente da classe social, assim como todos os nossos irmãos, subam conosco. Essa deve ser a dinâmica essencial da nossa busca por poder – um princípio que não deve apenas determinar nossas lutas enquanto mulheres afro-americanas, mas também governar todas as lutas autênticas das pessoas despossuídas. Na verdade, a batalha geral por igualdade pode ser profundamente intensificada pela adoção desse princípio. As afro-americanas trazem ao movimento de mulheres uma forte tradição de luta em torno de questões que as vinculam politicamente às causas progressistas mais cruciais. Esse é o sentido do lema “erguer-nos enquanto subimos”. Tal abordagem reflete as aspirações e os interesses frequentemente desarticulados de massas de mulheres de todas as origens raciais. Milhões de mulheres estão hoje preocupadas com empregos, condições de trabalho, salários mais altos e violência racista. Elas estão preocupadas com o fechamento de fábricas, com a falta de moradia e com a legislação migratória repressiva. Estão preocupadas com a homofobia, o idadismo e a discriminação contra pessoas com deficiências físicas. Estamos preocupadas com a Nicarágua e a África do Sul. E compartilhamos com nossas crianças o sonho de que o mundo de amanhã esteja livre da ameaça de onicídio nuclear. Essas são algumas das questões que devem ser incluídas na luta geral pelos direitos das mulheres, caso exista um compromisso sério com o empoderamento daquelas mulheres que têm sido historicamente submetidas à invisibilidade. Essas são algumas das questões que devemos considerar se queremos erguer-nos enquanto subimos (DAVIS, 2017, p. 17).

Retornando às telas depois da nostálgica série da década de 1970, protagonizada por Linda Carter – que a propósito aparece na última cena do primeiro longa -, Mulher Maravilha protagonizou dois filmes que, somados, arrecadaram quase um bilhão de dólares, dando um novo fôlego ao universo DC. A volta da heroína reacendeu o debate sobre o papel da mulher na sociedade contemporânea, trazendo à tona conceitos como feminismo e empoderamento feminino, ao mesmo tempo em que projetou a imagem das mulheres no universo dos super-heróis, ainda predominantemente masculino. Protagonizado e dirigido por mulheres, Gal Gadot e Patty Jenkins, os filmes *Mulher Maravilha* e *Mulher Maravilha 1984* evidenciaram que, em uma sociedade marcadamente patriarcal e ainda transpassada por ideias retrógradas de machismo e misoginia, o feminino tem um longo caminho a percorrer.

Isso porque, apesar do sucesso nas telas de cinema, a personagem identificada à luta feminista, constituiu-se também como um símbolo dos ideais estadunidenses de “democracia” e “liberdade”, incrustados no modelo neoliberal, que prosperou na mesma época em que avançava a segunda onda do feminismo. “Olhando em retrospectiva, vemos que o surgimento da segunda onda do feminismo coincidiu com uma mudança histórica no caráter do capitalismo” (FRASER, 2019, p. 35-36), trazendo desdobramentos sobre o campo da cultura. Ou seja, “as mudanças culturais impulsionadas pela segunda onda, que eram em si saudáveis, serviram para legitimar uma transformação estrutural da sociedade capitalista que avança diretamente contra as visões feministas de uma sociedade justa” (FRASER, 2019, p. 27). Diante dessa perspectiva, Nancy Fraser lançou uma série de provocações que levaram à uma nova interpretação a respeito dos movimentos femininos: “Foi mera coincidência a segunda onda do feminismo e o neoliberalismo prosperarem em conjunto? Ou havia uma afinidade eletiva perversa e subterrânea entre eles? Essa segunda possibilidade pode ser uma heresia, mas seria perigoso não investigá-la” (2019, p. 36).

Mulher Maravilha, assim como grande parte da produção cultural estadunidense, traz em si essa marca da contradição, o que a torna tão interessante e multifacetada, quanto difícil de inserir nas atuais disputas pelo reconhecimento feminino. A mesma personagem criada sob a bandeira da libertação feminina, expressa também os valores de um modelo neoliberal, coincidentemente ou não, difundido na mesma época em que floresceu a segunda onda do movimento feminista. A esse respeito, Fraser (2019) explica que, conforme as reivindicações da segunda onda do feminismo centravam-se no reconhecimento da identidade e da diferença, deixavam de lado as questões políticas e econômicas, trocando um paradigma incompleto por outro. “As feministas tornaram absoluta a crítica da cultura justamente no momento que as circunstâncias requeriam atenção redobrada à crítica da economia política”, reitera Fraser

(2019, p. 37). E, conforme a crítica se fragmentava, “a tendência cultural se tornava separada não apenas da tendência econômica, mas também da crítica do capitalismo que integrara anteriormente”, se conectando, perigosamente, ao neoliberalismo.

Diante dessa perspectiva, a segunda onda do feminismo reforçava um padrão com o qual pretendia romper, como o faz a heroína da DC. Contraditório, mas não impossível. Em determinada cena do primeiro filme, quando Steve e Diana travam um diálogo dentro da embarcação que os levará até Londres, ele comenta sobre a necessidade de encontrar homens preparados para ajudá-los na missão e prontos a enfrentar uma batalha, ao que Diana responde: “eu sou o homem que pode” (4’10” – MM, 2017). Sob certa perspectiva, a fala de Steve coloca em dúvida a capacidade de Diana e, em uma observação que soa como misógina, expressa o modo de pensar do mundo no qual ele vive – e do mundo no qual vivemos –, propondo encontrar homens que possam lutar na guerra e excluindo a possibilidade de participação da heroína que, aqui, representa o gênero feminino.

De fato, poucas mulheres foram para o campo de batalha durante a Primeira Guerra Mundial. A maior parte delas esteve no confronto de maneira indireta, trabalhando nas fábricas de armamentos e aviões, servindo como enfermeiras nos hospitais de campanha ou mesmo engrossando a mão de obra na lavoura. Mas elas estiveram lá e, não fosse seu empenho nos bastidores do conflito, esta teria sido impraticável aos países participantes. A resposta de Diana demonstra a ideia de empoderamento do gênero feminino que, ao dizer “eu sou o homem que pode”, não a descaracteriza enquanto mulher, mas a coloca em pé de igualdade com o gênero masculino. Por meio da fala, Diana se assume enquanto mulher, capaz de realizar uma tarefa até então considerada estritamente masculina. E, ainda que ela represente uma minoria que de fato ingressou nos campos de batalha na Primeira Guerra, sua causa vem para somar à causa de todas as mulheres que buscam o empoderamento do gênero feminino. Sua luta é a luta de todas as mulheres. A esse respeito Berth afirma que:

O empoderamento individual e coletivo são duas faces indissociáveis do mesmo processo, pois o empoderamento individual está fadado ao empoderamento coletivo, uma vez que uma coletividade empoderada não pode ser formada por individualidades e subjetividades que não estejam conscientemente atuantes dentro de processos de empoderamento. É o empoderamento um fator resultante da junção de indivíduos que se reconstróem e desconstróem em um processo contínuo que culmina em empoderamento prático da coletividade, tendo como resposta as transformações sociais que serão desfrutadas por todos e todas. Em outras palavras, se o empoderamento, no seu sentido mais genuíno, visa à estrada para a contraposição fortalecida ao sistema dominante, a movimentação de indivíduos rumo ao empoderamento é bem-vinda, desde que não se desconecte de sua razão coletiva de ser (2019, p. 54).

Diante dessa perspectiva, o empoderamento da Mulher Maravilha representa o empoderamento de toda a categoria feminina que se reconhece na fala da heroína, estando o individual estreitamente relacionado ao coletivo. A história se passa no período da Primeira Guerra - quando era muito mais restrita a participação das mulheres -, mas é contada no ano de 2017 e, portanto, representa a luta pelo empoderamento feminino no século XXI. Criada em 1941 e inspirada nas lutas feministas das décadas anteriores, a personagem da Mulher Maravilha foi adaptada dos quadrinhos para as telas do cinema, tornando-se símbolo do feminismo quase 80 anos depois de sua criação e evidenciando que o simbolismo associado à sua imagem se tornou atemporal.

No entanto, ainda que tenha ultrapassado a barreira do tempo, trazendo à tona uma discussão que permaneceu atual ao longo de décadas, a personagem nascida na ilha de Themyscira e criada entre as Amazonas, reforçou o estereótipo da mulher que deve se enquadrar no padrão de um relacionamento heteronormativo e que, independentemente de sua criação – no caso da Mulher Maravilha, uma guerreira –, traz consigo um instinto maternal que, impreterivelmente a conduzirá ao seu chamado “natural”. Poucas cenas depois de se apresentar como “o homem que pode” dar um fim à guerra, Diana vê um bebê chorando e corre ao seu encontro. Steve tenta dissuadi-la ao dizer: “Não, nada de bebês. Não, por favor, nada de bebês” (48’13” – 48’19” – MM, 2017) e puxa a garota para longe da criança. Mesmo sendo originária de um “outro mundo” e se apresentando como uma mulher criada e formada para a guerra, Mulher Maravilha carrega em si um instinto maternal, como se este fosse nato em qualquer mulher o que, na atualidade, pode não condizer com a realidade visto que, cada vez mais, as mulheres optam por ter menos filhos, ou mesmo filho nenhum.

Guerreira ou mãe? Heroína ou símbolo sexual? Revolucionária ou reacionária? Mulher Maravilha pode ser ao mesmo tempo todas e nenhuma delas. Aliás, essa dualidade é estruturante na personagem que, há décadas, se tornou fonte de inspiração e alvo de críticas. Diante desse quadro, levanta-se um questionamento pertinente para a presente pesquisa: Mulher Maravilha representa, ou não, o movimento feminista? Segundo Sam Bourcier (2021) o atual desafio do feminismo é reduzir seus efeitos excludentes. Isso porque, desde o século XIX, quando o movimento entrou em curso, o feminismo passou por distintas fases e, em cada uma delas, apresentou múltiplas inquietações, abrindo espaço para que suas “verdades” fossem colocadas em suspenso. A partir desse diagnóstico a autora propõe “des-homogeneizar” o “nós” feminista, tomando como exemplo o que aconteceu na década de 1970, quando as feministas brancas ocidentais não incluíam negras e “chicanas” em suas pautas de reivindicação.

As feministas brancas ocidentais tiveram que escutar as feministas negras que se manifestaram nos anos setenta nos Estados Unidos. Sem falar das feministas chicanas e de muitas outras que bateram o punho mesa. Estes feminismos levaram em conta as especificidades de sua opressão. Elas assinalaram, assim, o fato de feministas brancas e classe média participarem ou mesmo reforçarem a opressão. Na verdade, as opressões ligadas à raça-etnia, à classe, à idade, à capacidade, ao gênero e à sexualidade estão imbricadas - chamamos isso de interseccionalidade. Logo é abusivo hierarquizar tais opressões com ênfase na maior opressão patriarcal como se ela fosse a matriz ou uma categoria trans-histórica. Como se as outras categorias opressivas viessem depois e fossem menos importantes (BOURCIER, 2021, p. 12-13).

Fica manifesto que, diante desse paradoxo, é quase uma tarefa irrealizável enquadrar a Mulher Maravilha, seja ela protagonista dos quadrinhos ou das telas de cinema, em um conceito pronto e acabado de feminismo. Até porque, é preciso levar em consideração o fato de que Gal Gadot representa uma pequena parcela do corpo feminino que compõe o mundo contemporâneo: ela é branca, bem-sucedida, heterossexual. A esse respeito, Bourcier (2021) pontua que, mesmo admitindo seu eurocentrismo e seu ponto de vista de classe, o feminismo tem dificuldade em romper com a visão heterocêntrica, um movimento que as feministas lésbicas têm encampado desde a década de 1970. Isso porque, “o feminismo pode desempenhar o papel de guardião da sexualidade”, considerando uma multiplicidade de gêneros e se beneficiando “das subculturas gay, lesbiana, trans, queer etc., visto que elas propõem gêneros e papéis sexuais diferentes que podem interessar a todas as que não queiram se conformar com as normas de gênero culturalmente impostas” (BOURCIER, 2021, p.16).

2.2 FEMINISMOS

O feminismo é plural. Abordá-lo em sua totalidade é tarefa suntuosa e, porque não dizer, quase irrealizável. À pesquisa que se propõe tal abordagem se impõe também a necessidade de estabelecer recortes, possíveis caminhos pelos quais o feminismo vem trilhando e, assim, encontrar um ponto de intersecção entre o presente estudo e um movimento que há décadas suscita lutas e desperta desafetos. Criada durante a “primeira onda”¹⁹ do feminismo, Mulher Maravilha foi frequentemente associada ao empoderamento das mulheres, ao mesmo tempo em que foi acusada de romper com os tradicionais padrões de comportamento feminino. Para seu criador, William Moulton Marston, a heroína representaria não só uma supermulher, mas todas as mulheres em sua jornada de insubmissão à figura masculina.

¹⁹ “Inicialmente, deve-se ressaltar que a divisão do movimento feminista em ondas é metodologicamente imperfeita e está sujeita a críticas, principalmente no tocante a recortes raciais e de classe” (MEDEIROS, 2017, p. 155).

Marston explicou que a Mulher-Maravilha foi pensada como alegoria. “Assim como seu protótipo masculino, Superman, a Mulher-Maravilha é dotada de enorme força física – mas ao contrário do herói ela pode ser ferida”. Marston prosseguia: “A Mulher-Maravilha tem braceletes soldados aos pulsos; ela pode usá-los para repelir balas. Porém, se deixar algum homem soldar correntes a estes braceletes, ela perde seu poder. Isso, segundo o Dr. Marston, é o que acontece a todas as mulheres que se submetem à dominação masculina”. Mulher-Maravilha era uma forma de propaganda feminista, insistia Marston: “A ‘Mulher-Maravilha foi concebida pelo Dr. Marston para estabelecer, entre as crianças e os jovens, um modelo de feminilidade forte, livre e corajosa; para combater a ideia de que as mulheres são inferiores aos homens, e para inspirar meninas à autoconfiança e às realizações no atletismo, nas ocupações e profissões monopolizadas pelos homens”. Ela não foi criada para ser uma supermulher; foi criada para ser todas as mulheres (LEPORE, 2017, p. 271-272).

No século XXI, tendo sido transmutada dos quadrinhos para as telas de cinema, a personagem deu uma guinada nas produções da DC, trazendo novamente para o enfoque questões relacionadas ao empoderamento feminino, o que gerou inúmeras controvérsias. Isso porque, a personagem interpretada pela israelense Gal Gadot, é um produto da mídia e, como tal, criado para a veiculação de determinadas ideias ou ideais de feminino que, em vários aspectos, se estabelecem em contraposição ao que fora defendido pelo movimento feminista até então. Ao colocar em funcionamento distintos significados, desde a mulher poderosa e insubmissa dos quadrinhos até a *sex appeal* hollywoodiana, a franquia da Mulher Maravilha pode ser também uma alegoria à trajetória dos Estados Unidos, representando assim seus valores de liberdade e individualismo associados ao modelo neoliberal, que ganhou fôlego a partir da década de 1970.

Diante desse quadro, a presente pesquisa propõe um recorte, justamente na intersecção entre o feminismo e o neoliberalismo, como apregoado por Nancy Fraser em uma série de publicações, como o ensaio produzido em 2013 para o jornal *The Guardian* (*Como o feminismo se tornou a empregada do capitalismo – e como recuperá-lo*²⁰), e o artigo publicado em uma coletânea sobre conceitos fundamentais do feminismo (*Feminismo, capitalismo e a astúcia da história*²¹). A respeito dessa temática, Medeiros (2017, p. 147) explica que “reconhecidamente, são muitas as autoras, das mais variadas áreas das Ciências Sociais e Humanas, que se voltaram às ramificações dessa relação próxima entre o feminismo atual – geracional e cronologicamente classificado como feminismo da 3ª onda – e o neoliberalismo”²². No entanto, por ser este

²⁰ Em 2013 a cientista política Nancy Fraser publicou o artigo *Como o Feminismo se tornou a empregada do Capitalismo – e como recuperá-lo*, no jornal *The Guardian*, criticando a aproximação do feminismo com os ideais do neoliberalismo. Disponível em: <https://iela.ufsc.br/como-o-feminismo-se-tornou-a-empregada-do-capitalismo-e-como-resgata-lo/>

²¹ Artigo publicado no livro “Pensamento feminista: conceitos fundamentais”, organizado por Heloísa Buarque de Hollanda.

²² cf Brady, 2016; Budgeon, 2015; McRobbie, 2015; Rottenberg, 2013.

apenas um recorte, a presente pesquisa segue o caminho apontado por Nancy Fraser (2013), segundo o qual o “neoliberalismo doura a pílula ao elaborar a narrativa do empoderamento feminino (...) [e assim] amarra o sonho da emancipação das mulheres na correia do motor da acumulação de capital”.

2.2.1 Feminismo e neoliberalismo, ou como o “feminismo se tornou a empregada do capitalismo”

No fim do século XIX o feminismo se constitui como uma mobilização coletiva (BOURCIER, 2021), levando as mulheres a se manifestarem publicamente, reivindicando o direito ao voto. Esse “feminismo de direitos” embasou a atuação de muitas mulheres que desejavam um acesso à esfera pública, abandonando o domínio exclusivo da esfera privada. No entanto, este passou a ser considerado um feminismo “reformista, frequentemente liberal e, algumas vezes, individualista” (BOURCIER, 2021, p. 22), já que suas demandas setoriais não desafiavam a sociedade de maneira sistêmica. “O casamento, o trabalho doméstico e a sexualidade não recaem somente na esfera privada. São partes relacionais das instituições e das formas de organização social que alimentam a opressão das mulheres: o Estado, a família, a divisão de trabalho, o controle da reprodução” (BOURCIER, 2021, p.23).

A história de William Moulton Marston, criador da Mulher Maravilha, se entrelaça com os movimentos que pululavam no início do século XX, confundindo-se com a trajetória de suas companheiras – Elizabeth Holloway e Olive Byrne –, que atuaram na luta em prol do sufrágio feminino, servindo como fonte de inspiração para a criação da heroína mais poderosa do Universo DC. A respeito dessa “primeira onda”²³, é possível conjecturar que, “apesar de não formarem um grupo homogêneo e defenderem diferentes opiniões políticas, milhares de mulheres, em diferentes países e momentos distintos, em um dado momento uniram-se em torno da luta pelo sufrágio” (ZIRBEL, 2021, p. 14). No entanto, esse movimento de mulheres era “contaminado pelo preconceito de classe” (DAVIS, 2017). “O fato de que as estratégias de luta se baseavam conceitualmente nas condições específicas das mulheres brancas das

²³ Segundo Zirbel (2021, p.10) o feminismo é dividido em “ondas”, configurando os momentos de grande mobilização. “No ano de 1968, a feminista Martha Weinman Lear escreveu um pequeno artigo em um famoso jornal dos Estados Unidos (New York Times) com o título ‘A segunda onda feminista’. No texto, Lear fazia referência à luta de milhares de mulheres pelo direito de votar, no final do século XIX e início do século XX, como uma espécie de onda de feminismo e anunciava que outra havia se formado ou estava em formação. Algumas décadas depois, Rebecca Walker (1992) publicou o ensaio ‘Tornando-se a terceira onda’, no qual defendia que as lutas feministas estavam longe de acabar e comprometia-se em seguir com elas. A metáfora das ondas consolidou-se, então, como forma de nomear momentos de grande mobilização feminista”

classes privilegiadas colocava tais estratégias em desacordo com as percepções de empoderamento das mulheres da classe trabalhadora (DAVIS, 2017, p.16).

Com a eclosão das duas Grandes Guerras e o ingresso maciço das mulheres no mercado de trabalho, surgiram novas inquietações que ganharam corpo e, entre as décadas de 1960 e 1980, impulsionaram a “segunda onda” do feminismo, cujas lutas remontam a busca pela origem da opressão feminina. “No plano da ação, a ideia geral passará a ser: libertar-se da opressão. No entanto, para as diferentes mulheres, em suas diferentes posições sociais e experiências de vida, a opressão era vivenciada de maneiras distintas” (ZIRBEL, 2021, p. 19). Segundo a autora, muitas mulheres buscavam a liberdade no âmbito sexual, reivindicando o direito de ter mais de um parceiro, por exemplo. Mas havia ainda aquelas para as quais a opressão estava associada ao casamento e ao trabalho doméstico, ou então, como aconteceria para milhares de trabalhadoras, para as quais a opressão tinha raiz no sistema econômico que as explorava, o capitalismo (ZIERBEL, 2021).

Não é à toa que neste período surgiram diversas segmentações dentro do movimento, como o feminismo radical, segundo o qual as raízes da opressão estavam no patriarcado; o feminismo socialista, para o qual o capitalismo seria responsável pela opressão e exploração das mulheres e, até mesmo, o feminismo liberal. Na América Latina que, durante as décadas de 1970 e 1980, passou pela trágica incidência de governos ditatoriais, a luta feminista se voltou contra o conservadorismo, a violência e a censura. “Reuniões públicas foram proibidas ou eram vigiadas, impedindo a organização de muitos grupos. Por conta disso, a luta contra a ditadura foi um dos elementos centrais dos feminismos latino-americanos, assim como a luta por melhoria das condições materiais da vida das mulheres”, reitera Zierbel (2021, p.17-18).

Em meados de 1990 surge a necessidade de um novo tipo de feminismo, fazendo emergir uma possível “terceira onda”²⁴. Isso porque, diferente das outras gerações, a terceira tem um especial interesse em “delimitar o movimento centenário das mulheres em ‘ondas’ e ‘gerações’ para, assim, serem capazes de diferenciarem-se das suas antecessoras e proclamarem um novo tipo de feminismo, um feminismo adverso daquele que não as representa” (ALMEIDA, 2018). No bojo das novas tecnologias, a terceira onda possibilitou

²⁴ “Nos EUA, durante a década de 1980, a mídia começou a rotular mulheres adolescentes e na casa dos vinte anos como uma geração ‘pós-feminista’, que desfrutava de certos ganhos sociais (acesso à educação, a diferentes tipos de emprego,...), dando a entender, igualmente, que os objetivos do feminismo haviam sido alcançados. Sob essa ótica, o feminismo deixava de ser algo necessário. O ensaio de Rebecca Walker (1992), no entanto, documentava o sexismo persistente no início dos anos 1990 e convocava as jovens a se unirem à luta feminista. Nesse sentido, ela invocava uma terceira onda, ao mesmo tempo que identificava-se com ela. A partir dali, feministas estadunidenses passaram a descrever as décadas seguintes como pertencentes a essa terceira onda” (ZIERBEL, 2021, p. 21).

maior visibilidade ao movimento, ultrapassando as barreiras da academia. Nesse contexto, “as ferramentas teóricas possibilitaram um aprofundamento da análise das variadas e simultâneas formas de opressão vivenciadas por uma mesma mulher, assim como da questão das diferenças e diversidades internas ao feminismo”, explica Zierbel (2021, p.22). Segundo a autora, as novas mídias “possibilitaram a disseminação dessas análises e ideias para além das fronteiras locais, de uma maneira acelerada”.

Feministas latinas, negras, revolucionárias, proletárias, lésbicas, pró-sexo, antipornografia (dentre outras) fomentaram o debate feminista por todo o século XX, evidenciando a grande diversidade do feminismo (de indivíduos, grupos, pautas, estratégias). É possível dizer que, com o avanço das novas tecnologias da comunicação, esses grupos conquistaram maior visibilidade no início da década de 1990, ao lado das feministas brancas e de classe média que as mídias tradicionais colocavam em evidência. Além disso, as ferramentas conceituais elaboradas na década anterior, como os conceitos de gênero, interseccionalidade, consubstancialidade do poder, conhecimento situado, e vários outros, ultrapassavam as barreiras da academia, onde haviam sido cunhados (ZIERBEL, 2021, p.22).

Em contrapartida, a terceira onda consolidou também o entrelaçamento entre feminismo e neoliberalismo (FRASER, 2013; 2017), modelo econômico que se desenvolveu a partir da década de 1970, mas atingiu seu ápice na década seguinte, com os governos de Ronald Reagan (1981-1989) e Margaret Thatcher (1979-1990). “Ainda que essa relação ambígua tenha atingido seu ápice no final da 2ª onda feminista, é na 3ª fase do movimento que ela resulta em uma relação mais complexa entre o feminismo e o neoliberalismo, indicando pontos em comum e pontos de conflito entre os dois”, explica Medeiros (2017, p. 146). Segundo Fraser (2017), foi nesse mesmo período que as reivindicações por redistribuição de renda foram substituídas pelas reivindicações por reconhecimento e, apesar da expansão do movimento, esse quadro favoreceu grandemente a perspectiva neoliberal do feminismo.

De um modo geral, então, o destino do feminismo na era neoliberal apresenta um paradoxo. Por um lado, o movimento contracultural relativamente pequeno do momento anterior se expandiu exponencialmente, disseminando com sucesso suas ideias pelo mundo. Por outro lado, as ideias feministas se submeteram a uma mudança sutil de validade no novo contexto econômico. Evidentemente emancipatórias no período do capitalismo organizado pelo Estado [pós-guerra], as críticas ao economicismo, ao androcentrismo, ao estatismo e ao westfalianismo aparecem agora cheias de ambiguidades, suscetíveis a serem transformadas em legitimação de uma nova forma de capitalismo. Afinal de contas, é mais interessante a esse capitalismo confrontar reivindicações por reconhecimento em vez de reivindicações por redistribuição, na medida em que constrói um novo regime de acumulação sobre a pedra angular do trabalho assalariado das mulheres e busca separar os mercados de uma regulamentação social, a fim de operar ainda mais livremente em escala global (FRASER, 2017, p. 41-42).

Nesse contexto, levantou-se a hipótese de que a crítica ao sexismo estivesse agora sendo usada como justificativa para novas formas de desigualdade e exploração (FRASER, 2013). “Numa virada cruel do destino, temo que o movimento pela libertação feminina tenha se enredado perigosamente com os esforços neoliberais de construir uma sociedade de livre mercado”. Segundo a autora, esse movimento estaria acontecendo pois o feminismo, que antes se expressava em termos radicais, passou a servir a propósitos individualistas. “Se antes feministas criticavam uma sociedade pró-carreirismo, agora aconselham as mulheres a se envolver mais nas carreiras. Um movimento que antes priorizava a solidariedade social e agora celebra empreendedores femininos” (FRASER, 2013). A esse respeito, Medeiros (2017), reitera que

O individualismo e o carreirismo são, de fato, efeitos que a lógica neoliberal produziu sobre o movimento feminista. Nesse caso, equaliza-se ‘empoderamento’ e ‘emancipação’ com sucesso profissional. Ainda que sucesso seja uma óbvia vitória do movimento de liberação das mulheres e deva ser observado e elogiado, é necessário reconhecer as problematizações inerentes à interpretação do feminismo como empoderamento profissional. Primeiro, tem-se um feminismo elitizado, voltado para as grandes executivas e mulheres com altos índices de escolaridade. Segundo, não há um recorte de raça, quando as maiores sociedades do mundo lidam com profundas clivagens criadas pela escravidão mercantilista que terminou apenas no século XIX. Por fim, exige-se que uma mulher encontre autoafirmação mediante o sucesso profissional, em uma perspectiva meritocrática (MEDEIROS, 2017, p. 157).

Visto pela perspectiva do neoliberalismo, o feminismo se converteu em uma via de reafirmação dos valores capitalistas, como o empoderamento associado às conquistas profissionais de mulheres executivas, ou de mulheres com um alto nível de escolaridade o que, segundo Medeiros (2017), não leva em consideração nem as diferenças de classe, nem as diferenças raciais, já que na América, cuja história está enraizada na escravidão negra, mulheres negras e pobres não teriam a mesma probabilidade de se enquadrar nessa categoria de mulheres empoderadas, já que raramente ocupam cargos de executivas, por exemplo. Além disso, “a busca acrítica por empoderamento pessoal e não coletivo também levou à criação de um ambiente ultracompetitivo entre as mulheres” (MEDEIROS, 2017, p. 157).

Como não remeter tais afirmações às cenas que trazem a jovem Diana sendo treinada como guerreira Amazona? No primeiro longa, *Mulher Maravilha*, a irmã da rainha e tia de Diana Prince, Antíope, se torna responsável pelo treinamento da garota, a fim de transformá-la em uma destemida guerreira. Diante da possibilidade do retorno de Ares, o deus da guerra, a rainha Hipólita autoriza a preparação da princesa e afirma: “treine-a mais forte do que qualquer amazona” (12’ 17”-12’ 21” – MM, 2017). Ela não será apenas uma guerreira, como

todas as outras, ela será “a” guerreira. Temos aqui a distinção de classe e raça descritas anteriormente. Diana é branca e, ainda que o filme traga amazonas negras, as mulheres que protagonizam as cenas são todas brancas. Ainda há o fato de que Diana Prince é a princesa da Ilha Paraíso o que, obviamente, a distingue das demais amazonas, colocando-a no topo da hierarquia social.

Desse exemplo depreende-se o fato de que a mídia, ainda que tente vender a ideia de equidade entre as mulheres, acaba por estimular um ambiente tóxico de competição entre as mesmas, o que se expressa de maneira visível no ambiente corporativo, onde para ser a melhor é preciso ser a mais capacitada, com maior nível de escolaridade, encontrando um meio de deixar a concorrência para traz. Geralmente isso se dá por meio de um discurso que promove a ideia da meritocracia, levando as mulheres a acreditarem que, se colocarem empenho em suas tarefas, dando a elas o máximo de si, terão carreiras bem-sucedidas. Por este viés, o sucesso profissional é associado à noção de empoderamento, ainda que esse sucesso seja individual e tenha estimulado a competição entre mulheres que poderiam, ao contrário, trilhar o caminho da sororidade ou, como diria Davis (2017), “erguer-nos enquanto subimos”.

É importante notar, porém, que ao incorporar as noções de competição, sucesso profissional como empoderamento e busca pela felicidade por meio da perfeição, o feminismo adaptou-se ao pensamento corrente e conseguiu propagar-se para o ambiente *mainstream* da mídia, cinema e academia (...) Atualmente, igualdade de gênero faz parte da agenda de inúmeros países como política de Estado e não apenas de governo; é uma prioridade do sistema das Nações Unidas, está presente no discurso de inúmeras celebridades, que ajudam, ainda que de maneira precária, a normatizar a ideia de que não há diferença de capacidade entre homens e mulheres. O individualismo e a equalização entre sucesso profissional e empoderamento, porém, criam um ambiente de falsa igualdade, em um processo complexo de construção social que exacerba as clivagens identitárias que existem mesmo entre mulheres. Isso ocorre porque a aceitação de que existe um ideal de feminismo e um tipo de mulher que representa a “mulher empoderada e livre” reproduz noções calcadas em privilégios de raça e classe, principalmente em países onde a população não é racialmente homogênea (MEDEIROS, 2017, p. 160).

É possível transportar esse conceito para os filmes da heroína. Em *Mulher Maravilha 1984*, assim como no primeiro longa, as cenas iniciais trazem Diana Prince ainda criança, sendo treinada por sua tia, Antíope. Aqui podemos assistir a uma sequência de golpes e acrobacias em uma competição realizada entre as amazonas, como uma espécie de ritual de passagem, para mostrar que são dignas de receberem a alcunha de guerreiras. Em uma arena, como uma espécie de coliseu, elas não precisam apenas completar a prova, mas também chegar em primeiro lugar. Não precisam apenas mostrar que estão prontas, mas que são mais rápidas e mais aptas que as demais. Como se não bastasse isso, a pequena Diana, ainda criança, é

colocada na competição com as guerreiras adultas que, por motivos óbvios, tem muito mais tempo de treinamento e preparo.

No decorrer da cena, durante a competição, a pequena Diana acaba perdendo seu cavalo, o que a leva a um atalho, usado para alcançar as demais guerreiras. Depois de algumas reviravoltas, a garota é a primeira a chegar no ponto de partida, mas antes que pudesse completar a prova e “cantar a vitória”, acaba sendo interceptada por Antíope. Diana chora, sente-se injustiçada. Quando a rainha Hipólita vai ao seu encontro tenta consolar a garota: “Sua vez vai chegar, Diana (...) Veja a Guerreira Dourada, Astéria. Ela não se tornou uma lenda sendo precipitada. Ela conseguiu isso através de atos de bravura, como paciência, dedicação e coragem para enfrentar a verdade. Um dia, você vai se tornar tudo aquilo que você sonha e mais, e tudo será diferente. Este mundo ainda não está preparado para tudo o que você fará” (10’13” – 10’57” – MM84, 2020). O discurso da rainha pode ser enquadrado naquilo que denominamos “meritocracia”. Ainda que Antíope tente dar à garota uma lição de moral, ensinando a importância de não trapacear, o sistema como um todo leva à competitividade entre as amazonas, assim como hoje há a competitividade no mundo corporativo.

Ainda sobre a cena, o discurso que Hipólita dirige à Diana, soa como uma promessa de que, se a garota se esforçar, alcançará o primeiro lugar. Essa promessa leva em consideração alguns fatores que favorecem a menina em detrimento das demais amazonas. Em primeiro lugar, Diana Prince é a filha da Rainha e, portanto, tem privilégios de nascimento. Em segundo lugar, a garota será treinada pela melhor guerreira dentre as amazonas, Antíope. A maneira como a rainha expõe o que aconteceu e como a menina alcançará o primeiro lugar (e, segundo a rainha, isso é apenas questão de tempo), remete a um dos conceitos basilares do capitalismo, ou seja, a meritocracia, que nos leva a acreditar que todas as pessoas têm as mesmas oportunidades quando, na verdade, os privilégios de raça e classe são obviamente molas propulsoras para determinados indivíduos, com os quais algumas pessoas jamais estarão em pé de igualdade. Tal conjectura se aproxima muito do que o mundo corporativo impõe às mulheres, estimulando a competição para o crescimento na carreira, sem levar em consideração questões de raça e classe.

Essa competitividade é o *modus operandi* do capitalismo que, sorrateiramente, foi incorporado ao pensamento feminista ao equiparar sucesso na carreira com empoderamento. Nessa lógica, Diana Prince é a melhor guerreira - ainda que tenha tido mais recursos que as demais para alcançar esse posto - e, por este motivo, é vista como uma mulher empoderada. O filme não foca no desenvolvimento das amazonas enquanto um grupo coeso, mas ressalta, a todo o tempo, a superioridade de Diana, ao ponto de que, ainda criança, a menina foi colocada

para competir de igual para igual com as amazonas adultas. O estímulo à competição, ao desenvolvimento pessoal e individual, são questões estreitamente relacionadas ao modelo neoliberal, ainda que Mulher Maravilha seja frequentemente associada ao movimento feminista. A respeito dessas questões, sobre a tentativa de entrelaçar o feminismo com ideais apregoados pelo neoliberalismo, Nancy Fraser (2013) explica:

Numa virada cruel do destino, temo que o movimento pela libertação feminina tenha se enredado perigosamente com os esforços neoliberais de construir uma sociedade de livre mercado. Isto explicaria como pode ser que as ideias feministas, antes parte de uma visão radical de mundo, cada vez mais têm sido expressas em termos individualistas. Se antes feministas criticavam uma sociedade pró-carreirismo, agora aconselham as mulheres a se envolver mais nas carreiras. Um movimento que antes priorizava a solidariedade social e agora celebra empreendedores femininos. Uma perspectiva que antes valorizava o “cuidado” e a interdependência e agora encoraja o crescimento individual e a meritocracia (FRASER, 2013)

Nas décadas de 1970 e 1980, feminismo e neoliberalismo compartilhavam da mesma perspectiva antiestatal, fazendo com que se desenvolvessem concomitantemente (MEDEIROS, 2017). A esse respeito Medeiros explica que “o homem econômico levou ao desenvolvimento da ‘mulher econômica’, em que a mulher livre abarca características individualistas, carreiristas e assume todas as responsabilidades sobre o próprio bem-estar, à revelia de dificuldades estruturais que existem em todas as sociedades” (2017, p. 164). Do mesmo modo, a ideia de competitividade passa a assumir papel central no movimento e, assim, “todas as mulheres são chamadas a se adequar a um ideal de perfeição para serem dignas da igualdade de gênero propagandeada por diferentes marcas e celebridades” (MEDEIROS, 2017, p. 164). Diante desse quadro, conceitos patriarcais ganham uma nova roupagem, travestidas de empoderamento, como é o caso da Mulher Maravilha.

2.3 “NUNCA BAIXE SUA GUARDA!”

“Nunca baixe sua guarda” (13’23” – MM, 2017), alerta Antíope segundos antes de Diana gerar um campo de força e, pela primeira vez, fazer uso dos poderes que nas cenas subsequentes a transformarão na Mulher Maravilha. Atônita, a heroína começa a se dar conta de suas habilidades e, como em um despertar, descobre-se uma mulher com força sobre-humana. Nada mais elucidativo. Qual teria sido o sentimento das mulheres que, diante das desigualdades de gênero perpetradas ao longo dos séculos, encamparam a luta feminista? A cena funciona como a metáfora do alvorecer de um movimento que começava a acontecer dentro das mulheres se externalizando numa série de manifestações vindouras, como se, aos

poucos, elas tomassem consciência de seu poder. Do mesmo modo, a fala da mentora antecipa os revezes da jornada visto que, para o gênero feminino, não haveria um momento de trégua ou descanso. Nascer mulher seria o equivalente a uma sequência de embates para a conquista de seu próprio espaço, o que diz muito sobre a função primeira da heroína, guerreira.

Remetendo aos rituais de passagem praticados nas mais diversas culturas ao redor do mundo²⁵, uma das cenas subsequentes mostra a transformação de Diana em Mulher Maravilha, oferecendo-lhe as ferramentas necessárias para a aventura que está por vir. “Em geral esse herói, ainda que em si seja considerado insubstituível, conta com algum auxiliar mágico, que pode ser desde um assistente, uma pistola especial ou até uma singular habilidade”, explica Flavio Kothe (1987, p. 71). Caminhando pela ilha, Diana chega até a torre onde ficam os objetos (armadura, espada, Laço de Héstia). Pega impulso, salta e se agarra à estrutura. Sorri, como se não acreditasse ter conseguido. Começa a escalar as pedras da construção. A música toca em um crescente, denotando o heroísmo da garota²⁶. A pedra que ela está segurando se rompe. Diana cai até conseguir quebrar a parede com as próprias mãos para se segurar. Nesse momento ela se dá conta da própria força. A heroína começa a escalar, chegando até a janela por onde entra e vê o Laço de Héstia²⁷ pendurado em uma estrutura de arcos. Agarra-o e, juntamente com o escudo, salta para o andar mais abaixo. Em uma estrutura metálica vê a espada. A música a acompanha em um crescente²⁸, atingido o ápice no momento em que Diana segura o cabo da espada. Caminha pela torre e, finalmente, vislumbra a silhueta de uma armadura (33’50” – 35’24” – MM, 2017). A menina se transformou em mulher.

Criada em 1941 por William Marston, a Mulher Maravilha foi um misto das experiências pessoais de seu criador com o espírito de sua época, quando reverberava as primeiras ondas do movimento feminista que, no final do século anterior, tinha tomado corpo com a atuação das sufragistas. A gênese do movimento suscitou diversas manifestações na luta pela igualdade entre homens e mulheres, bem como pela conquista de direitos, principalmente

²⁵ Um dos ritos de passagem praticados no Ocidente é o Baile de Debutante, realizado quando a garota completa 15 anos, evidenciando a transformação da menina em mulher. Esse ritual tem sua gênese na Europa do século XVI, quando as famílias promoviam bailes para apresentar suas filhas à sociedade, servindo, em muitas ocasiões, como um meio de angariar pretendentes para o futuro matrimônio.

²⁶ “O entrelaçamento de imagem e som estimula algo bem profundo na consciência humana (...) se um som e uma imagem ocorrem no mesmo instante, eles são percebidos como um acontecimento, não dois. Assim como nossas mentes buscam padrões em um plano ou padrões causais em uma narrativa, somos inclinados a buscar padrões que façam a fusão de movimentos de lábios e fala, e mesmo de ritmos musicais e ritmos visuais” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 410).

²⁷ Também conhecido como Laço da Verdade, trata-se de um artefato mágico forjado por Hefesto e entregue às Amazonas. Dentre as habilidades do Laço estão a capacidade de extrair a verdade e sua extensão infinita, que permite à Mulher Maravilha usá-lo durante a batalha.

²⁸ “O som muitas vezes é tratado como acompanhamento das imagens, mas precisamos reconhecer que ele pode moldar ativamente a maneira como as entendemos” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 410).

o acesso aos espaços de decisões políticas, predominantemente masculinos. Tendo como pano de fundo uma sociedade patriarcal e enraizada na desigualdade de gênero, a ideia de um lugar que viabilizasse o protagonismo feminino soava quase como uma utopia, a qual Marston deu vida ao criar a personagem da Mulher Maravilha e a paradisíaca ilha de Themyscira. A esse respeito, Jaqueline Cunha explica que

Marston criou a super-heroína usando como pano de fundo uma ficção de cunho feminista e utópica, muito popular no ano de 1910 – período auge das manifestações sufragistas. São histórias que surgiram amparadas por prováveis evidências encontradas por arqueólogos cujas interpretações direcionavam, tendenciosamente ou não, a possibilidade da existência de civilizações em que a participação feminina na esfera política, econômica e social era superior. Tratava-se, nesse sentido, de uma sociedade matriarcal que havia se extinguido ao ser tomada por homens, originando o patriarcado. Incorporando essa versão da história a elementos da mitologia clássica, Marston criou para a referida produção quadrinística uma ilha governada apenas por mulheres, Ilha Paraíso (Paradise Island em inglês), onde vive nossa super-heroína, que ainda é apenas uma princesa amazona, filha da rainha Hipólita (CUNHA, 2016, p. 112).

Na terceira sequência de *Mulher Maravilha* Diana Prince, ainda uma criança, aparece correndo. A imagem da câmera vai se abrindo e evidenciando a paradisíaca e ensolarada ilha de Themyscira. A utopia de Marston parece se concretizar na Ilha Paraíso materializada na tela, onde mulheres, brancas e negras, convivem de maneira harmoniosa sem a presença da figura masculina. Nada mais simbólico e elucidativo que esta sequência de tirar o fôlego, uma das mais belas fotografias de todo o filme. O lugar dos sonhos auxilia na construção de um imaginário em torno dessa sociedade matriarcal, oposta ao patriarcado que durante séculos se impôs na cultura ocidental. A constituição estética da cena, inevitavelmente leva o espectador a associar o belo ao bom, enquanto o feio representa o mau. E, em uma lógica característica do cinema hollywoodiano, faz com que o público logo se identifique com aquele mundo utópico e paradisíaco e, conseqüentemente, com suas ideias a respeito do feminino e de sua relação com o masculino. Sobre a disputa de gêneros e o surgimento da ilha, Jill Lepore (2017) explica que

a Mulher Maravilha não veio da ilha de Man, mas da ilha das mulheres. “Nos tempos da Grécia Antiga, muitos séculos atrás, nós amazonas éramos a nação à dianteira do mundo”, Hipólita explica à princesa Diana, sua filha, na primeira história da Mulher Maravilha que Marston escreveu. “Em Amazonia, as mulheres eram governantes e tudo ia bem”. Todavia isso não durou. Depois que Hipólita derrotou Hércules, o homem mais forte do mundo, ele roubou dela o cinturão mágico que havia ganho de Afrodite, a deusa do amor. Sem o cinturão, Hipólita perdeu todo o seu poder e as amazonas tornaram-se escravas dos homens, presas a correntes. Fugiram apenas depois de jurar que viveriam longe dos homens para sempre. Singraram o oceano até encontrar um local que não tinha sido mapeado, ao qual deram o nome de Ilha Paraíso. Lá viveram, abençoadas pela vida eterna... até que um dia, o avião do capitão

Steve Trevor, oficial do exército dos Estados Unidos, cai na ilha (LEPORE, 2017, p. 32-33).

De lá para cá é possível afirmar que, sob determinadas perspectivas, a heroína se constituiu como um símbolo do empoderamento feminino, atualmente reconhecida por meio dos *blockbusters*²⁹ que popularizaram sua imagem, amplamente difundida por um coeso material de publicidade impresso em cartazes, camisetas, chaveiros, e num infindável número de “cacarecos” vendidos ao redor de todo o mundo. A personagem estadunidense tornou-se uma metáfora do cinema hollywoodiano: ela é a porta de entrada para o universo das heroínas, do mesmo modo como a produção cinematográfica dos Estados Unidos é referência obrigatória (do que fazer, ou não fazer) para os amantes e pesquisadores do cinema.

Nesse contexto, é possível afirmar que o entrelaçamento entre a Mulher Maravilha e a causa feminista se tornou lugar comum. E, como não tentamos escrever mais do mesmo, o presente estudo tem como objetivo enunciar as contradições que se colocaram em funcionamento com as produções dos filmes *Mulher Maravilha* e *Mulher Maravilha 1984*. Qual o papel da heroína em uma estrutura cinematográfica geralmente centrada em heróis do sexo masculino? Mulher Maravilha rompe com essa estrutura ou reforça os velhos clichês dos filmes de super-heróis? De um lado temos o empoderamento feminino e, de outro, a exploração comercial desse empoderamento. Como Diana se insere nesse contexto? Ela representa, de fato, a causa feminista de emancipação e empoderamento das mulheres? Ou reverbera os valores conservadores defendidos por parcela da sociedade contemporânea e até mesmo por algumas vertentes do feminismo? São estes, e tantos outros de mesma linha, os questionamentos a nortear o presente estudo.

Por essa perspectiva, conceitos como feminismo e empoderamento feminino são colocados em suspenso, buscando evidenciá-los de maneira multidimensional. Ao mesmo tempo em que engendram a luta das mulheres por direitos iguais, tais conceitos podem reforçar padrões e tabus há muito contestados. Isso porque, para além dos movimentos sociais, a mídia se apropriou dessas palavras, associando-as à cultura de massa, assim como aconteceu com a personagem da Mulher Maravilha. Nesse contexto, o feminismo não se expressa de maneira homogênea e, da mesma forma que defende o fim da opressão contra as mulheres, pode

²⁹ Além de dar nome à maior rede locadora de filmes e videogames de todo o mundo, *blockbuster* também se refere a filmes de enorme sucesso e bilheteria, geralmente produzidos pelos Estados Unidos. Também se refere à qualquer produção de grande orçamento voltado para as massas. Em geral, os filmes de super-heróis se enquadram nessa terminologia.

engendrar essa mesma opressão ao colocar as lutas femininas a serviço do capital. A esse respeito, Fraser (2011, p. 630-631) explica que

insuficientemente atentos/as à ascensão do fundamentalismo de mercado, os/as feministas da corrente dominante terminaram por fornecer razões que justificam um novo modo de acumulação do capital, largamente dependente do trabalho remunerado das mulheres. Porque as mulheres de todas as classes, origens étnicas e nacionalidades afluíram para os mercados de trabalho de todo o planeta, a ideologia do "salário familiar" está dando lugar à norma mais recente e mais moderna do lar com duas pessoas remuneradas. Pouco importa que esse novo ideal se concretize por uma redução dos níveis salariais, uma precarização do emprego, um recuo do nível de vida, um aumento significativo no tempo gasto com o trabalho remunerado em relação ao gasto no lar, na multiplicação de postos duplos (e mesmo, com frequência, de postos triplos ou quádruplos) e de um aumento do número de lares dirigidos por uma mulher. A ideologia neoliberal conseguiu transformar uma mula em cavalo de corrida ao se apropriar da crítica feminista do "salário familiar".

Além disso, a heroína e destemida guerreira também aparece nos filmes como uma mulher sensível e inclinada às paixões mundanas, ora símbolo da luta feminista, ora *sex symbol*³⁰, inserindo-se tanto em padrões de dominação quanto em padrões de resistência. Entende-se assim que, “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).

Diante desse paradigma, Douglas Kellner (2001) explica que, para interrogar a cultura da mídia de maneira crítica, se faz necessário estudar o modo como a indústria cultural cria produtos que reproduzem os discursos enraizados nas lutas de sua época. O autor propõe ainda um estudo multicultural, feito a partir de diferentes perspectivas sendo, portanto, capaz de abarcar as contradições de cada um desses produtos.

Um estudo cultural crítico conceitua a sociedade como um terreno de dominação e resistência, fazendo uma crítica da dominação e dos modos como a cultura veiculada pela mídia se empenha em reiterar as relações de dominação e opressão. Está preocupado com os progressos do projeto democrático, examinando o modo como a cultura da mídia pode constituir um terrível empecilho para a democratização da sociedade, mas pode também ser uma aliada, propiciando o avanço da causa da liberdade e da democracia. A cultura da mídia pode constituir um entrave para a democracia quando reproduz discursos reacionários, promovendo o racismo, o preconceito de sexo, idade, classe e outros, mas também pode propiciar o avanço dos interesses dos grupos oprimidos quando ataca coisas como a forma de segregação racial ou sexual, ou quando, pelo menos, as enfraquece com representações mais positivas de raça e sexo (KELLNER, 2001, p. 12-13).

³⁰ Traduzido para o português, “símbolo sexual” é uma expressão usada para se referir a homens e mulheres que se enquadram no “padrão ideal” de beleza e sexualidade impostos pela cultura ocidental.

Partindo desse pressuposto, Kellner (2001, p. 13) afirma que a produção veiculada pela mídia não é apenas a expressão da ideologia dominante, nem tampouco entretenimento puro e inocente. “Ao contrário, são produções complexas que incorporam discursos sociais e políticos cuja análise e interpretação exigem métodos de leitura e crítica capazes de articular sua inserção na economia política, nas relações sociais e no meio político em que são criados, veiculados e recebidos”. Daí podermos afirmar que os filmes da Mulher Maravilha funcionam como entretenimento mas, ao mesmo tempo, se inserem nos atuais discursos perpetrados por movimentos sociais como o feminismo. Não só se inserem em meio a essas lutas, como também reforçam seus ideais. Ao mesmo tempo, impõem velhos padrões de comportamento associados à figura feminina, o que lhes dá um caráter multifacetado, fazendo do produto o mais vendável possível, uma vez que atinge os mais diversos públicos.

No primeiro longa, ao chegar no mundo dos homens, Diana se sente maravilhada com o novo à sua volta. Londres apresenta um cenário muito distinto de sua idílica terra natal, trazendo consigo também as exigências da mulher contemporânea. Presenciamos aqui a velha cena da transformação do visual só que, desta vez, pelo avesso. Ao levar Diana a uma luxuosa loja de departamentos, o objetivo de Steve Trevor é torná-la “menos atraente”. Quando entram no local, Steve e Diana encontram uma moça sentada que, depois de abraçá-lo, estende as mãos para a heroína e se apresenta como Etta Candy, a secretária. Prontamente Diana a indaga: “o que é uma secretária?”, ao que Candy responde: “bem, eu cuido de tudo. Vou onde ele me diz para ir e faço o que ele me mandar”. A heroína retruca: “de onde eu venho isso é chamado de escravidão”. Mais uma vez Etta responde: “gostei dela” (48’59” – 49’06” – MM, 2017).

Ainda que se apresente como o estereótipo da beleza ocidental, a Mulher Maravilha tem uma visão completamente distinta da mulher que constituía aquilo que era socialmente aceito no início do século XX. Enquanto as mulheres ficavam relegadas a trabalhos nos quais deveriam se submeter aos homens, assim como acontecia na esfera doméstica, Diana era uma mulher guerreira, quase um soldado. Vinha de um lugar onde as mulheres não precisavam dos homens para sentir prazer, nem sequer para ter filhos, lugar este que fugia aos padrões do amor e da moda, e que considerava a atitude de submissão ao homem como algo análogo à escravidão. A resposta da heroína à fala de Candy evidencia o modo como as próprias mulheres passaram a enxergar determinadas atribuições do gênero no decorrer dos anos, principalmente depois das ondas de feminismo que eclodiram no século XX. E, ainda que o filme se passe no período da Primeira Guerra (1914-1918), a visão de Diana expressa o modo como, hoje, muitas mulheres olham para as atribuições femininas desenvolvidas por gerações anteriores, dizendo

mais a respeito de nosso próprio tempo do que sobre o período histórico que serve como pano de fundo para a trama.

Isso explica também a expressiva bilheteria da franquia, principalmente do primeiro longa, lançado em 2017. A ânsia do público por um filme solo da Mulher Maravilha – a maior heroína dos quadrinhos –, depois de décadas assistindo a construção de um universo povoado por heróis do sexo masculino, demonstra que as pautas consideradas universais pelo feminismo, como a igualdade de gênero, estão em voga entre as novas gerações. Além disso, se considerarmos o contexto de produção e distribuição dos filmes, que engloba o mandato de Donald Trump e a postura conservadora³¹ em relação às pautas de costumes, é possível levantar a hipótese de que, apesar do contexto, havia uma perspectiva positiva em relação às lutas femininas.

Diante desse quadro, é possível afirmar que a personagem coloca em funcionamento distintos significados. Ao mesmo tempo que se apresenta como padrão de beleza e feminilidade, questiona o papel da mulher em uma sociedade que insiste em relegá-la a um plano inferior àquele ocupado pelos homens. A personagem reproduz as lutas sociais de seu tempo, mas também retoma velhos clichês constituídos a respeito da figura feminina, sendo mais comercial e consumível do que nunca. Neste ponto depreendemos que um mesmo texto, veiculado pela cultura da mídia, pode incorporar um amplo leque de proposições ideológicas reiterando a proposição de Kellner segundo a qual

os textos culturais não são intrinsecamente ‘conservadores’ ou ‘liberais’. Ao contrário, muitos textos tentam enveredar por ambas as vias para cativar o maior público possível, enquanto outros difundem posições ideológicas específicas que muitas vezes são esmaecidas por outros aspectos do texto. Os textos da cultura da

³¹ “O significado da eleição de Trump é o de que o nacional-conservadorismo cresceu e se tornou forte nos Estados Unidos. É um sinal também de divisão social, que vai se tornando cada vez mais polarizado. Essa polarização, por sua vez, é anunciadora de turbulências sociais e políticas, crises e outros processos. O nacional-conservadorismo pode avançar ou recuar, mas pelo visto será uma força política, sempre pronta para tentar o assalto ao poder, daqui para a frente, nos EUA, França, Brasil, Hungria e outros países, com suas diferenças e especificidades. E enquanto o neoliberalismo progressista insistir, ele será o seu opositor. O enfraquecimento do nacional-conservadorismo só pode ocorrer ou com a transformação dos neoliberais progressistas e semelhantes em outra coisa ou então o surgimento de uma alternativa. Essa alternativa pode emergir com um ressurgimento do movimento operário e a volta de uma política independente de classe em todos os países, saindo das políticas inclusivistas e neoliberais progressistas e semelhantes, e do nacional-conservadorismo. E para isso teria que colocar em alto e bom som a recusa das propostas políticas, econômicas e morais de ambas as posições, pois assim corroerá parte da base social de ambos os lados e os fará se voltar contra o marxismo, pois as oposições entre posições burguesas são abandonadas quando uma ameaça mais radical aparece e assim as falsas polarizações deixariam de existir em favor do antagonismo de classes. O movimento revolucionário está em frangalhos e os seus falsos representantes não ultrapassam o nível do neoliberalismo progressista e populismos e assim essa alternativa é difícil de surgir a partir daí. Um movimento espontâneo e radicalizado do movimento operário, que fortaleceria o movimento revolucionário, parece ser a única esperança para os tenebrosos dias de hoje, no qual a população escolhe entre formas de neoliberalismo e formas de nacionalismos conservadores” (CANARDI, 2018, p. 4).

mídia incorporam vários discursos, posições ideológicas, estratégias narrativas, construção de imagens e efeitos (por exemplo, cinematográficos, televisivos, musicais) que raramente se integram numa posição ideológica pura e coerente. Tentam oferecer algo a todos, atrair o maior público possível e, por isso, muitas vezes incorporam um amplo espectro de posições ideológicas. Além disso, como vimos, certos textos dessa cultura propõem pontos de vista ideológicos específicos que podemos verificar estabelecendo uma relação deles com os discursos e debates políticos de sua época, com outras produções culturais referentes a temas semelhantes e com motivos ideológicos que, presentes na cultura, estejam em ação em determinado texto (KELLNER, 2001, p. 123).

Nesse aspecto vale ressaltar que a cultura da mídia se reproduz de acordo com padrões industriais sendo, antes de tudo, um produto comercial (KELLNER, 2001). Assim, reitera códigos e normas adotados pelas massas, visando uma grande audiência e o lucro que desta advém. Não é de admirar que a cultura veiculada pela mídia tenha se transformado em uma forma dominante de socialização, onde imagens e celebridades substituem família, escola e igreja enquanto modelos de identificação. A Mulher Maravilha é a heroína destemida, mas também a mulher ideal que, mesmo sem a armadura, torna-se um padrão a ser seguido e reproduzido. “Eu sei o que eu desejo. Ser como Diana. Forte, sexy, descolada... Especial” (29’37” – 29’56” – MM84, 2020), afirma Bárbara em cena do segundo filme.

“O entretenimento oferecido por esses meios frequentemente é agradabilíssimo e utiliza instrumentos visuais e auditivos, usando o espetáculo para seduzir o público e levá-lo a identificar-se com certas opiniões, atitudes, sentimentos e disposições” (KELLNER, 2001, p. 11). Não por coincidência, as mulheres criam uma identidade com a heroína cujas características, comercialmente constituídas, tornam-se objeto de desejo. Que garota não gostaria de ver sua heroína detonando nas telas e fazendo os homens, literalmente, caírem de joelhos? A identificação com a personagem é imediata. E é provável que seja essa a sensação que os produtores dos *blockbusters* tentam incutir em seu público. “A estrela de cinema se torna assim alimento dos sonhos” (MORIN, 1989, p. 97).

2.4 DITADURA DA BELEZA

Mulher Maravilha é capaz de encarar sozinha a linha de frente de uma batalha, levantar um tanque de guerra e explodir uma torre com um único impulso. Mesmo assim, nunca a vemos tropeçando no salto ou com os cabelos desalinhados. “As zonas de fixação erótica do corpo humano, e particularmente o cabelo, dependem agora do charme da estrela” (MORIN, 1989, p. 99). Os padrões de beleza impostos pela indústria da moda e dos cosméticos, são reproduzidos pelas heroínas, que carregam em si os estereótipos da mulher bela, atraente, sempre pronta, forte e, ao mesmo tempo, sensível, inteligente e perspicaz. Ora, não é esta a

exigência que as mulheres, ainda hoje, carregam como um fardo sobre seus ombros? Fazer as unhas, pintar os cabelos, cozinhar, trabalhar, estudar, brincar com as crianças e, no final do dia, ser *sexy* e atraente o suficiente para manter os parceiros fiéis à relação. Podemos aqui fazer uma alusão à “mulher total” de Edgar Morin (1989, p. 155), àquela “que pode ao mesmo tempo ser amada como uma irmã ou uma mãe e desejada como uma amante ou uma prostituta”.

Em distintas cenas fica latente a preocupação em mostrar que Diana, além de heroína, é também uma mulher bela e sensual. Em uma das sequências do segundo filme, que começa em frente ao museu, um carro encosta e o chofer abre a porta de trás. Com um macacão branco e as pernas desnudas pela costura entreaberta, Diana Prince desce do veículo. O vento, que bate sobre a roupa, deixa suas pernas à mostra. Ela caminha e, sem olhar para os lados, recebe uma dezena de olhares ao entrar no salão, além de cantadas dos homens que a encaram (41’08” – 41’35” – MM84, 2020). Sua beleza, que segue os padrões impostos pela cultura ocidental - alta, magra, sorriso impecável -, torna-se sua prisão. Isso porque, mesmo livre das “amarras” do casamento e da maternidade, Diana ainda carrega a missão de ser bela, de ser o “padrão-modelo, que determina a aparência exterior (vestuário, maquiagem) e também serve de exemplo aos comportamentos da alma: a estrela de cinema, boa conselheira, torna-se anjo da guarda e chega a se confundir com a voz da consciência” (MORIN, 1989, p. 101): ‘O que faria Diana em meu lugar?’

A esse respeito Naomi Wolf (2020) explica que, apesar de não haver uma beleza universal e biologicamente constituída, o “mito da beleza” foi criado pela sociedade contemporânea como uma contraofensiva. Isso teria acontecido em decorrência do desenvolvimento de movimentos feministas e da “perigosa libertação” das mulheres de repressões que poderiam vir com o casamento e a maternidade.

Como o movimento das mulheres conseguira desfazer a maioria das ficções necessárias da feminilidade, a função de controle social, que antes se distribuía por toda a trama dessas lendas, precisou ser realocada para o único fio que permanecia intacto, o que o reforçou imensamente. Voltaram a ser impostos ao corpo e ao rosto das mulheres liberadas todas as limitações, os tabus e as penas das leis repressoras, das injunções religiosas e da escravidão reprodutiva que já não exerciam influência suficiente. A ocupação com a beleza, trabalho inesgotável porém efêmero, assumiu o lugar das tarefas domésticas, também inesgotáveis e efêmeras. Como a economia, a lei, a religião, os costumes sexuais, a educação e a cultura foram forçados a abrir um espaço mais justo para as mulheres, uma realidade de natureza pessoal veio colonizar a consciência feminina. Recorrendo a conceitos de “beleza”, ela construiu um mundo feminino alternativo, com as próprias leis, economia, religião, sexualidade, educação e cultura, sendo cada um desses elementos tão repressores quanto os de qualquer época passada (WOLF, 2020, p. 34).

Seu trunfo também veio a ser seu grilhão. A beleza que a faz amada e desejada, também a torna prisioneira. Não fosse assim, que importaria à personagem aparecer com os cabelos desarrumados durante a batalha? Em uma das sequências do primeiro longa, dentro de uma loja de departamentos, Diana repara as manequins vestidas com espartilhos e pergunta: “estas são as armaduras no seu país?”, ao que Candy responde: “‘armaduras’, essa é a moda. Prende sua barriga”. A heroína questiona: “porque eu deveria prender a barriga?”, e Etta rebate: “só uma mulher sem barriga faria uma pergunta dessas” (49’20” – 49’30” – MM, 2017). A cena coloca em funcionamento mais de um significado. Apesar de atender aos padrões de beleza impostos pela sociedade – esbelta, cabelos longos, pernas definidas, rosto harmônico –, a Mulher Maravilha questiona os padrões de beleza impostos às mulheres, parecendo mostrar-se completamente avessa a eles. É possível que, mesmo personificando a ideia de beleza projetada sobre as mulheres ocidentais, Diana Prince lute contra os padrões estipulados pela mesma? Aqui é interessante notar que, apesar de questionar o uso da peça, a roupa da Mulher Maravilha não passa de um espartilho em formato de armadura.

Na mesma cena, abre-se a cortina de um provador e Diana sai com um vestido roxo bufante, chapéu extravagante e saltos altos. Anda passo a passo, como se não soubesse se portar com a roupa. Em frente ao espelho levanta o vestido e uma das pernas, constrangendo Candy enquanto pergunta: “como é possível uma mulher lutar com isso?”, ao que a secretária responde: “lutar? Usamos nossos princípios. É como conseguimos o direito ao voto. Embora eu não seja contra usar meus punhos se a ocasião surgir” (50’ – 50’12” – MM, 2017). Além de romper com os padrões de comportamento esperados de uma mulher no início do século XX, a cena faz referência a uma das conquistas centrais da mulher contemporânea, o direito ao voto, alcançado por meio da “luta”, como explica Candy. Uma luta diferente da luta “corpo a corpo”, sugerida pela Mulher Maravilha.

O trocadilho com a palavra “luta” faz referência ao voto feminino. A esse respeito é possível afirmar que William Moulton Marston, criador da heroína, presenciou a contenda das mulheres pelo direito ao voto na cidade de Washington, no final de 1917. Nesta ocasião, algumas mulheres fizeram greve de fome, outras foram espancadas, outras ainda, presas. “Em janeiro de 1918, enquanto Marston estava em Washington, Wilson declarou que decidira apoiar uma emenda federal que garantia às mulheres o direito ao voto”, explica Jill Lepore (2017, p. 76). Foi também nesse período que se popularizou o uso da palavra “feminismo”, fazendo referência àquelas que “defendiam a participação total e igualitária das mulheres na política, no trabalho e nas artes, tendo por base que elas seriam iguais aos homens em tudo” (LEPORE, 2017, p. 39).

De volta à cena, Diana aparece em frente ao espelho. Prova uma saia longa de cintura alta, com uma camisa lilás de manga comprida. Close em seus pés, que levantam como num chute e acabam por rasgar a saia. Agora com uma camisa azul marinho de gola alta ela protesta: “está coçando e me sufocando” (50’9” – 50’20” – MM, 2017). Novamente a cena traz uma crítica aos padrões de beleza impostos pela moda que, em muitos casos, obrigam as mulheres a usarem roupas desconfortáveis e pouco anatômicas. Enquanto isso, Steve chega e pergunta à secretária onde está Diana, ao que ela responde: “está experimentando a roupa número 226” (50’26” – 50’27” – MM, 2017). Agora ela aparece caminhando com um sobretudo cinza - por cima de uma camisa branca - e um chapéu preto, sóbria mas elegante. Olha para Steve, esperando uma reação. Ele diz que a ideia era deixá-la menos chamativa e coloca em seu rosto um óculos de grau. Depois de observar a cena, Candy responde: “sério? Óculos? Assim vai deixar de ser a mulher mais bonita que já vi?” (50’50” – 50’55” – MM, 2017). Diana olha no espelho, olha para Steve. Ele parece desconcertado. Afinal de contas, mesmo com os óculos e uma roupa “discreta”, ela continua linda.

Há um lugar para o feminino e um lugar para o masculino naquilo que é socialmente constituído. Mulheres devem se comportar de uma maneira e homens de outra, segundo regras criadas pelo corpo social. Nesse sentido Juliana Joaquim e Cristiane Mesquita (2011, p. 646) afirmam que o masculino e o feminino "são construções culturais adquiridas pelo processo de socialização, que condiciona os sexos a cumprirem funções específicas e distintas. Cada cultura apropria-se de um fator natural que marca uma distinção biológica entre sexo masculino e sexo feminino, e os exacerba”. Assim, naturaliza funções que são produtos de uma determinada socialização. Inclui-se nesta naturalização o vestuário que, ao longo da história, ditou aquilo que era permitido e proibido às mulheres, principalmente para que se distinguissem dos homens, estabelecendo relações de poder entre eles. Nesse sentido, as autoras reiteram que

o vestuário, sendo uma das formas mais significantes inserida no sistema da moda, adquire fundamental importância na construção social do sujeito. A moda, como portadora de significados ideológicos, determina, em contextos históricos e culturais específicos, aspectos das relações sociais de poder e gênero (JOAQUIM; MESQUITA, 2011, p. 654).

Ainda a esse respeito, Jaqueline Cunha (2016, p. 58-59) explica que “os corpos das personagens das HQs também são retratados³² seguindo os estereótipos de gênero, ou seja, as

³² A palavra “retratar” suscita um problema quando relacionada ao estudo da imagem. Tal conceito sugere um espelhamento da realidade, ou seja, pressupõe uma cópia fiel da realidade quando, na verdade, isso é impossível de ser concretizado pelo universo cinematográfico.

personagens masculinas ou femininas são desenhadas de acordo com o papel social que ocupam”. Assim, os tipos passam a ser facilmente identificados, de modo que o tipo maternal jamais seja confundido com a *femme fatale*³³. “A preocupação dos artistas quanto ao corpo da mulher comum nas HQs reside principalmente na tentativa de retratar aquilo que é socialmente concebido como essência feminina através dos traços” o que, via de regra, se reproduz nas telas de cinema. Em raras ocasiões os filmes trazem protagonistas feias - segundo padrões socialmente estabelecidos -, ou acima do peso. Na atualidade, até mesmo as vilãs passaram a ser representadas por atrizes tidas como ideais de beleza, dentre elas Charlize Theron (*Branca de Neve e o caçador*, 2012, Rupert Sanders), Angelina Jolie (*Malévola*, 2014, Robert Stomberg) e Emma Stone (*Cruella*, 2021, Craig Gillespie).

Ao final de uma das sequências de maior ação do primeiro longa, quando Diana sai da trincheira entrando em território inimigo, é evidente sua transformação em Mulher Maravilha, desvelando as múltiplas facetas da heroína. Trevor tenta convencê-la de que é impossível passar para o lado alemão. A câmera dá um close em Diana. Em câmera lenta, a imagem traz uma panorâmica em torno da personagem, como se o restante da cena tivesse congelado. Ela solta os cabelos e coloca a tiara da Mulher Maravilha. Enquanto sobe as escadas da trincheira seu sobretudo cai e seu escudo começa a aparecer. Plano detalhe no escudo, bracelete, caneleiras e botas. A música, com seus tambores em um crescente, auxilia na construção da atmosfera que envolve a personagem, evidenciando sua primeira missão ao longo da projeção (1°13'48” – 1°14'32” – MM, 2017).

Símbolo do feminismo e fetiche do público masculino, ora amável, ora valente guerreira, a Mulher Maravilha, como grande parte dos ícones da cultura popular, se torna um misto de cada uma destas mulheres. Camaleônica, ela se adequa ao gosto do público, o que a faz não só consumível, mas também digna de amor. A esse respeito, Noah Berlatsky explica

Às vezes ela é uma guerreira durona; às vezes uma exaltação à paz. Às vezes ela é um ícone feminista (como quando apareceu na primeira capa da Ms. Magazine em 1972); às vezes ela é um símbolo de fetiche (como em junho de 2011 na Playboy México). Em geral, ela é o que a maioria dos ícones da cultura pop são – um espaço reservado para nostalgia e reconhecimento, cuja imagem provoca fortes emoções em algumas pessoas e diversão moderada em todas as outras (BERLATSKY, 2015, p.3)³⁴

³³ A *femme fatale* (Mulher Fatal) é o arquétipo feminino encontrado na literatura e no cinema policial. Geralmente, ela seduz os homens para obter aquilo que eles não dariam de livre e espontânea vontade. Apesar de serem tipicamente vilãs, podem acabar se convertendo em heroínas.

³⁴ sometimes she is a bad-ass warrior; sometimes she is an avatar of peace. Sometimes she is a feminist icon (as when she appeared on the first cover of Ms. Magazine in 1972); sometimes she is a fetish symbol (as in June 2011 spread for Playboy Mexico). In general, thought, she is what most pop-culture icons are – a placeholder for

2.5 SÍMBOLO DO CAPITAL

O capitalismo pressupõe “o lucro acima de todas as outras considerações, com todas as suas consequências perdulárias e destrutivas” (WOOD,2014, p. 24). Assim a autora Ellen Wood constrói a hipótese de que, em nome da expansão de um império capitalista não há fronteiras, introduzindo no xadrez geopolítico o conceito de “guerra sem limites”. Distanciando-se da tradicional ideia de imperialismo, que pressupunha expansão colonial e domínio de territórios, “o imperialismo capitalista exerce seu domínio por meios econômicos, pela manipulação das forças do mercado, inclusive da arma da dívida” (WOOD, 2014, p. 23), trazendo novas regras sob as quais os países “aliados” e os países inimigos devem se submeter, garantindo a hegemonia do império, aqui representado pela supremacia estadunidense.

Os Estados Unidos saíram da Segunda Guerra Mundial como a maior potência militar e econômica e assumiram o comando de um novo imperialismo governado por imperativos econômicos (...) Esse império econômico seria sustentado pela hegemonia política e militar sobre um complexo sistema de Estados, composto por inimigos que tinham de ser contidos, amigos que tinham de ser mantidos sob controle e um “terceiro mundo” que tinha de ser colocado à disposição do capital ocidental (WOOD, 2014, p. 100).

Para manter os demais Estados “na linha”, o governo estadunidense desenvolveu um suntuoso aparato militar e, ainda que a competição econômica superasse o conflito armado nas relações entre as principais potências, “os Estados Unidos lutaram para se tornar o poder militar mais esmagadoramente dominante que o mundo já viu” (WOOD, 2014, p. 109). Sem que necessariamente lançasse mão de um conflito direto, colocando em campo seu descomunal poder bélico, os governos estadunidenses conseguiram encontrar um meio de coagir as demais potências, inserindo-as no chamado processo de globalização que, segundo a autora, em nada se relaciona com a liberdade de comércio, mas sim com a subordinação e a vulnerabilidade das demais economias aos interesses do capital imperial.

Esse é o paradoxo do novo imperialismo. É o primeiro imperialismo em que o poder militar foi criado não para conquistar território nem para derrotar rivais. É um imperialismo que não busca expansão territorial nem dominação física de rotas territoriais. Ainda assim ele produziu essa enorme e desproporcional capacidade militar com alcance global sem precedentes. Talvez seja precisamente por não ter nenhum objetivo claro e finito que o novo imperialismo exija força militar tão pesada. A dominação ilimitada de uma economia global e dos múltiplos Estados que a administram exige ação militar sem fim, em propósito ou tempo (WOOD, 2014, p. 109).

nostalgia and recognizability, whose image provokes strong emotions in some people and moderate amusement in everybody else

Tal postura, de caráter imperialista, ficou ainda mais evidente depois do 11 de setembro, redefinindo os critérios de guerra até então adotados pelas potências. A chamada “guerra justa”, “notoriamente flexível e infinitamente capaz de se ajustar às variações de interesses das classes dominantes, absorvendo tudo, inclusive as aventuras imperiais mais agressivas e predatórias” (WOOD, 2014, p. 112) foi substituída por uma “guerra sem fim”, cujos atos não são necessariamente justificáveis já que se caracteriza como “uma guerra indefinida em termos de duração, objetivos, meios e alcance espacial” (WOOD, 2014, p.114). Segundo a autora, essa nova ideologia corresponde às necessidades particulares do novo imperialismo, que surgiu no século XX, estabelecendo um estreito vínculo com o mundo capitalista.

Numa nova política de ‘intervenção defensiva, que rompia com a longa tradição das doutrinas de contenção e dissuasão, os Estados Unidos afirmavam o direito de executar grandes ataques preventivos, sempre e onde quer que desejassem, sem nenhuma razão claramente definida, e não apenas diante de alguma ameaça militar específica, mas simplesmente em antecipação de algum perigo futuro ou mesmo de nenhuma ameaça. A administração Bush deixou evidente que a doutrina dos ataques preventivos inclui o uso de armas militares. Esse Estado de guerra sem fim também é apoiado por um novo clima político e ideológico, que vai da erosão das liberdades civis até o desencorajamento, ou mesmo a supressão das divergências (WOOD, 2014, p. 114).

Sem remover a necessidade da força militar, o imperialismo capitalista se tornou “uma questão de dominação econômica, em que os imperativos do mercado, manipulados pelas potências capitalistas dominantes, são levados a fazer o trabalho que já não é feito pelos Estados imperiais nem pelos colonizadores” (WOOD, 2014, p. 115), o que o diferencia nitidamente das formas de dominação anteriores. Nesse contexto, os Estados Unidos usam seu esmagador poder militar para manter um ambiente político no qual o “capital global” possa se movimentar livremente. Assim, a hegemonia imperial estadunidense controla as economias e os Estados rivais sem que, necessariamente, entre em conflito direto, mantendo o “equilíbrio” necessário para o bom funcionamento do mercado e a manutenção de sua economia global.

O objetivo dos Estados Unidos ao manter uma postura militarizada em outras regiões do mundo, como no Oriente Médio, tem mais a ver com o desencorajamento das nações industriais a desafiar sua liderança, do que com a exploração de recursos naturais como o petróleo. “Não chega a ser surpreendente que os Estados Unidos estejam cada vez mais se valendo da força militar para consolidar sua hegemonia e as vantagens econômicas que vêm com ela – por exemplo, o controle do petróleo” (WOOD, 2014, p. 121-122). O clima de medo, alimentado pelo governo Bush no pós 11 de setembro, serviu para justificar programas militares e a erosão das liberdades civis. Em nome do capital, todas as atrocidades tornaram-se

justificáveis, visto que o outro, o diferente, passou a representar a encarnação do mal a ser combatido, principalmente no que se refere aos países adeptos do islamismo, notadamente associados ao terrorismo.

Dias após o 11 de Setembro, os principais noticiários norte-americanos estamparam as expressões “guerra contra o terror” e “guerra contra o terrorismo”. Não tardou tampouco para se enfileirar uma frente internacional antiterror, aglutinando aliados a partir de um convite inflexível de Bush, imediatamente aceito pelo primeiro-ministro britânico Tony Blair: ou se está do nosso lado, ou do lado dos terroristas. Encolhendo-se a possibilidade de negociações internacionais e busca de acordos, discussões internacionais sobre o terrorismo acabaram pautadas pela construção de políticas de combate ao terrorismo, implicando a busca por um consenso conceitual do fenômeno. Assim, as pressões antiterroristas levaram a alargar a compreensão do terrorismo, que passou a abranger a ameaça e o financiamento de tais atos (SAYURI, 2020, p. 81).

Mais do que nunca, a bandeira dos Estados Unidos foi levantada em nome do combate ao “inimigo”, do combate àquele que ameaça a concretização do sistema democrático, supostamente representado pelos ideais estadunidenses. Aos poucos, a postura imperialista e propagandística do “país da liberdade” aproxima-se dos valores expressos pela conduta da personagem simbolizada por Diana Prince. Não por coincidência, a bandeira estadunidense compõe o uniforme da Mulher Maravilha. Trajada de “liberdade”, a heroína “encarna” os valores mais caros à nação norte-americana. Ao público, a personagem vende a imagem de defesa da liberdade e da justiça, mas está sempre pronta a entrar em um confronto quando o inimigo exige. A Mulher Maravilha, como quase todos os super-heróis, “filhos” da indústria cultural estadunidense, não usa armas de fogo, mas seus poderes são colocados em ação sempre que o diferente, o outro, entra em cena. Nada justifica a violência, “apenas” a ameaça aos seus valores. Assim como o Império do Capital impõe sua hegemonia sem o uso direto da violência, mas constituindo um dos maiores poderios bélicos de todo o mundo, a heroína não está munida com armas de fogo, mas usa seus poderes para subjugar e atemorizar seus inimigos.

Além disso, há que se considerar que, de certa maneira, a Mulher Maravilha reproduz um tipo de feminismo associado aos valores do capitalismo. Ela nos vende a ideia que mais convém de acordo com os padrões e conveniências de cada época. Assim, a personagem nos oferece a “mulher empoderada”, tão em voga nos dias atuais, mas também a mulher romântica e devotada ao seu homem, que custa a enxergar o alto preço a pagar quando decide permanecer ao lado do mesmo. Isso fica evidente no segundo longa que, magicamente, traz Steve Trevor de volta à vida. Em *Mulher Maravilha 1984* um misterioso artefato concede desejos aos seus portadores, tornando-se peça central para a compreensão da trama que se desenrola ao longo do filme. No primeiro contato com o objeto, enquanto Bárbara afirma que teria tantas coisas

para pedir e que, portanto, não saberia como escolher, Diana prontamente responde: “eu sei” (24’17s – MM84, 2020).

Ainda que, diretamente, a heroína não tenha desejado a volta de seu amado, a essa altura já estamos convictos de seus anseios. Isso porque, o cinema hollywoodiano segue um padrão de repetição, já que o público é amplo e as mensagens precisam ser claras. A esse respeito, David Bordwell (2005, p. 289) explica que “as narrativas hollywoodianas são fortemente redundantes” e que “as informações são reiteradas pelas falas ou pelo comportamento dos personagens”, o que promove uma espécie de pleonasma entre o comentário narrativo e a ação da história representada. Tal modelo pode ser claramente observado em uma das sequências do segundo filme, quando Diana sai para jantar sozinha. Ainda que a heroína não pronuncie o nome de Steve, sabemos que é nele que ela está a pensar.

A cena se passa em uma rua tranquila. Na calçada, mesinhas onde pessoas conversam descontraídas. Um casal apaixonado passa pela cena. Um rapaz atravessa a rua com uma rosa. Se estabelece um clima de romance. A câmera gira e agora vemos Diana sentada em uma das mesas do lado de fora de um restaurante, sozinha e pensativa. Muitos casais apaixonados a cercam e sua feição sugere melancolia. E ainda que a heroína não externalize seu sentimento, os elementos que compõem a sequência deixam claro que ela sente a falta de Steve Trevor. Para reforçar a mensagem sobre a solidão da protagonista – o que justificará atos subsequentes – o garçom pergunta a ela se está esperando alguém, ouvindo uma resposta negativa.

Seria possível que uma Amazona, filha de Zeus e, portanto, semideusa, estivesse há 70 anos sofrendo pelo mesmo amor que, teoricamente, jamais voltaria? Diana bebe um gole de vinho e olha o cardápio. Vê o lugar que ficou vazio na mesa e suspira. Mais uma vez, sem que diga uma só palavra, a protagonista sugere que a vida virou um tédio – ainda que ela seja frequentemente requisitada a “salvar o dia”, como é possível observar nas primeiras sequências do longa. Agora, enquanto espera um táxi, ouve o barulho de um avião e olha para o céu. Ao fundo, ouve-se uma música triste, de tons melancólicos. A heroína olha para os lados, olha para baixo. A essa altura já estamos fartos de saber qual mensagem a cena pretende transmitir (18’32” – 19’51” – MM84, 2020). Esse tipo de construção é um dos fatores que torna a narrativa atraente e vendável ao grande público. Independente do grau de escolaridade ou familiaridade com a história da personagem, o público consegue decodificar a mensagem.

Esse feminismo que, como tantas outras questões, submete-se ao capital, permeia toda a construção da personagem, tornando-se ainda mais latente no segundo filme. E, talvez esse movimento fique ainda mais evidente no segundo longa, *Mulher Maravilha 1984*, pois a antagonista é do sexo feminino, expondo não só as fragilidades e inseguranças das mulheres

no século XXI, mas também a competitividade entre elas – o desempenho no mercado de trabalho, a escolha tardia pelo casamento e a maternidade, a desigualdade de acesso aos cargos de maior projeção, não só entre homens e mulheres, mas entre mulheres brancas e mulheres negras, entre uma série de outros incômodos. Diante dessa premissa, o “empoderamento feminino” acaba por se inserir na lógica do capitalismo. Busca uma igualdade que não dá acesso à todas, o caminho de luta é individual e não, necessariamente, favorece o coletivo.

Questão fundamental é aprofundar essa análise, posto que atualmente passou-se a esvaziar essa perspectiva para um “empoderamento feminino”, que mais parece uma tautologia que se resume em não explicar a origem do conceito e nem a que se propõe, ou seja, promove a despolitização do conceito, reduzindo-o a mera expressão das liberdades individuais. Essa visão superficial, que se descola daquela proposta pelas feministas do Sul Global, levou a desentendimentos, ou melhor, ao entendimento de que empoderamento feminino é a superação individual de certas opressões, mas sem romper de fato com as estruturas opressoras. Explico: é julgar que se empoderar é transcender individualmente certas barreiras, mas seguir reproduzindo lógicas de opressões com outros grupos, em vez de pensar empoderamento como conjuntos de estratégias necessariamente antirracistas, antissexistas e anticapitalistas e as articulações políticas que essas condições representam (BERTH, 2019, p.51).

O empoderamento feminino, viés da luta feminista, deve trazer uma visão globalizante sobre o acesso e a igualdade entre homens e mulheres mas, principalmente, a igualdade entre mulheres e outras mulheres. “É o empoderamento um fator resultante da junção de indivíduos que se reconstroem e desconstroem em um processo contínuo que culmina em empoderamento prático da coletividade, tendo como resposta as transformações sociais que serão desfrutadas por todos e todas”, explica Joice Berth (2019, p. 54). Por esta perspectiva, é impossível propor uma luta justa sem que se considere as desigualdades raciais ou de classe, por exemplo. É como se existisse uma trama a interligar todos os lugares de fala e luta. Por consequência, o feminismo se articula com o antirracismo e o anticapitalismo, outras duas formas de opressão para que, assim, todas as mulheres, brancas e negras, pobres e ricas, letradas ou não, tenham acesso aos mesmos direitos.

E é neste ponto que o feminismo expresso pela Mulher Maravilha evidencia uma série de lacunas. Os Estados Unidos exploram a imagem da personagem oferecendo-a como modelo universal, modelo a ser seguido pelas mulheres de todo o mundo – talvez por acreditarem que tudo está à venda. Tal premissa suscita incômodos de diferentes ordens. Como Diana pode ser o modelo ideal para todas as mulheres se incorpora o ideal de beleza e feminilidade impostas pela cultura ocidental? As mulheres de todo o mundo, até mesmo aquelas que vivem em países do Médio Oriente, onde a mulher é tratada como inferior, podem almejar o status de Diana Prince, uma mulher branca, independente e letrada? Como pensar esse modelo de feminismo

sem marginalizar milhões de mulheres que nunca sequer entraram em uma sala de cinema ou que, pior, não nem tem condições de se alimentar? Isso sem contar a competição evidente entre as personagens centrais do filme, que destoa completamente da proposta de um feminismo plural, aproximando-se do feminismo submisso aos interesses do capital, que estimula a competição entre mulheres de diferentes raças e classes sociais.

Essa competitividade estimulada pela sociedade de consumo é facilmente detectada na relação entre Diana e Bárbara e, posteriormente, entre Mulher Maravilha e Mulher Leopardo, como é possível observarmos em uma das sequências do segundo longa. As personagens conversam na mesa de um restaurante. Diana ri e diz que há muito tempo não se diverte tanto, já que não costuma sair socialmente, para o espanto da colega, que a vê como alguém muito popular, alguém com quem as pessoas querem sair durante todo o tempo. Nesta cena é possível observar o desejo de Bárbara em ser como Diana o que, mais tarde, terá repercussões sobre a trama. A conversa entre elas demonstra mais uma vez a insegurança de Bárbara e o fato de que, no fundo, deseja ser como a colega. “Você me parece muito popular. Eu saberia, porque nunca fui popular”, afirma Bárbara. Diana responde: “Não? Você é tão pessoal, tão livre. Quero dizer, honestamente, devo dizer que invejo isso”. Bárbara: “O que? Você me inveja? Isso não faz sentido. Oh meu Deus! As pessoas acham que sou estranha. Elas me evitam e falam pelas minhas costas quando pensam que não estou escutando” (26’ – 26’25s – MM84, 2020). Depois de um certo constrangimento, Diana explica que sua vida não é fácil como Bárbara pensa, e que cada pessoa tem suas próprias lutas.

A contraposição entre as personagens também pode ser estabelecida por meio da análise de seus nomes, levantando a hipótese de que expressam a dualidade entre o bem e o mal, entre o civilizado e o bárbaro, entre o mundo ocidental capitalista e o Oriente. O nome da Mulher Maravilha, Diana, remete à mitologia romana. Deusa da caça, ela “representa um arquétipo feminino bem complexo e assinalado, representa a feminilidade pura e primitiva, que se contrapõe ao arquétipo da mulher esposa (...) que se torna um membro social por meio do homem” (GODOI, 2018, p. 2). Em contrapartida, o nome Bárbara remete aos povos que os romanos denominavam de bárbaros, ou seja, aqueles que moravam além da fronteira de Roma e não falavam o latim. Por este viés, o nome da antagonista faz referência a termos como “estrangeira”, “forasteira”, “estranha”.

Enquanto Diana Prince encarna estereótipo de uma deusa, associada à luz e à pureza (virgindade) – seu nome deriva do termo *diivus*, etimologicamente “céu luminoso” –, Bárbara se associa ao outro, ao diferente, retomando a dicotomia expressa no parágrafo anterior, que perpassa toda a trajetória da heroína e que, por consequência, remete também à trajetória dos

próprios Estados Unidos. No imaginário coletivo, que deu força a certos mitos, sobressaiu-se aquele segundo o qual a nação estadunidense “se constituiu graças a uma vontade divina, e que foi privilegiadamente eleita pela Providência para se expandir e seguir seu ‘Destino Manifesto’: a sagrada missão de civilizar”, explica Mariana Villaça (2010, p. 65). Os Estados Unidos, povo “moralmente virtuoso”, acreditavam que deveriam mostrar para os demais países como criar uma nação cujos valores éticos e morais ficassem evidentes, tornando-se uma espécie de “farol” para o mundo.

Diante dessas hipóteses, é possível afirmar que a relação entre Diana e Bárbara desconsidera uma premissa fundamental do feminismo contemporâneo. Angela Davis (2017, p. 17) explica que devemos “erguer-nos enquanto subimos” reiterando que “a batalha geral por igualdade pode ser profundamente intensificada pela adoção desse princípio”. Ao abordar a questão feminista a autora constrói uma concepção igualitária de luta, por meio da qual haja uma coesão do corpo feminino, não distinguindo brancas de negras, ricas de pobres. Partindo desse pressuposto, a ideia de solidariedade entre as mulheres, encampada pela luta feminista, é relegada a um segundo plano, abrindo espaço para uma competitividade tóxica que se reflete nos mais diferentes âmbitos, indo desde o conceito de beleza ideal até o status angariado no mercado de trabalho. A Mulher Maravilha se coloca mais uma vez à serviço do capital. Aliás, tal competição fica latente no uso de um adereço que, inicialmente, pode passar despercebido, o sapato de salto alto.

2.6 SALTO ALTO

Inequívoco o modo como o uso do salto alto associou-se à ideia de feminilidade e empoderamento feminino. Nos filmes hollywoodianos é habitual as cenas em que ocorre a transformação das personagens femininas. Depois de uma troca de roupas, uma mudança no cabelo e um par de saltos, elas passam a ser notadas por suas pares e, mais ainda, pelo universo masculino. Em *Mulher Maravilha 1984* repete-se a velha fórmula. Depois de realizar secretamente seu desejo – de ser como Diana –, Bárbara aparece provando uma sandália de salto alto, toda revestida com pedras prateadas, douradas e de pérola. Ao mesmo tempo, afirma para a vendedora que não está habituada com os saltos. No entanto, quando abre a porta do provador a personagem aparece completamente transformada, deslumbrante: está com um vestido tubinho preto, os cabelos arrumados e sem os tradicionais óculos. Pela forma como anda, parece perfeitamente adaptada ao salto alto. A vendedora a encara desacreditada. Bárbara caminha até o espelho, diz que os sapatos se encaixaram bem e parece gostar do que está vendo:

uma “nova Bárbara”. Desarrumada, malvestida, insegura, Bárbara agora se assemelha a uma mulher forte e destemida, como Diana. Nota para os cabelos da personagem que, nesta cena, estão arrumados de maneira “selvagem”, dando indícios da transformação que começou a acontecer com a geóloga, que virá a ser a antagonista da trama, Mulher Leopardo.

A cena que vem a seguir é a prova de que a transformação foi eficaz, ou seja, de que Bárbara será agora objeto de desejo, deixando para trás a imagem da cientista desengonçada. Enquanto ouvimos a música “*Welcome to the pleasuredome*”, da banda britânica *Frank goes to Hollywood*, a câmera se dirige para entrada, onde Bárbara começa a subir as escadas no mesmo instante em que o trecho da música discorre sobre o “chamado da selva” - mais uma referência ao destino de Bárbara que, nas cenas subsequentes, vai se transformar na arqui-inimiga de Mulher Maravilha. Quando ela entra no recinto, um corredor se abre, atraindo para si muitos olhares. Ainda na mesma cena, quando Max percebe a chegada de Dra. Minerva, afirma entre galanteios: “Você está de tirar o fôlego!” (42’14” – MM84, 2020). Embaraçada ela gagueja e tenta parecer habituada aos elogios, justificando ao dizer que já usou aquele vestido um milhão de vezes. Nervosa, finalmente confessa que comprou a roupa para festa. Vale ressaltar que, neste ponto da cena, Bárbara tenta se explicar para Maxwell, dizendo que aquele não é seu estilo, que nunca foi esse “tipo de mulher”. Que tipo de mulher? Por meio da fala, a personagem reforça uma visão sexista da figura feminina, como se mulheres sensuais fossem vulgares.

De volta ao salto alto, uma retrospectiva das cenas anteriores evidencia como esse pequeno objeto de desejo assume um papel central na construção de um suposto empoderamento feminino. Em uma das sequências do segundo longa, vemos Bárbara pela primeira vez. Desengonçada, ela caminha em direção ao museu – mochila, óculos, roupa folgada – que não deixa transparecer as curvas de seu corpo. Já dentro do museu, a câmera dá um close no salto da personagem, que tropeça e esboça um “sorriso sem graça”. Continua a caminhar e quando tira uma pasta da mochila os papéis caem todos no chão. Olha para os lados, constrangida, pede ajuda a dois rapazes que estão passando, sendo completamente ignorada. Enquanto ela recolhe o que derrubou, em um plano detalhe que evidencia apenas os pés, vemos uma mulher se aproximar com um sapato de salto alto. A câmera sobe revelando Diana. O sapato traz uma estampa de onça – mais uma vez, a brincadeira antevê que Bárbara se tornará a Mulher Leopardo³⁵, uma das principais inimigas de Mulher Maravilha nos quadrinhos.

³⁵ Criada por Len Wein e Geroge Pérez em 1987, Bárbara Minerva era representada como uma mulher egoísta e extremamente ambiciosa. A respeito de sua origem é preciso ressaltar que a personagem parte para uma expedição

Na sequência, Diana ajuda Bárbara e se apresenta como antropóloga cultural e arqueóloga. “Bárbara Minerva. Geologia, gemologia, litologia e criptozoologia em tempo parcial”, responde a personagem que logo trata de se justificar, dizendo que a culpa de toda a confusão é dos saltos altos e que não sabe o motivo de continuar usando os mesmos, já que cientistas não o fazem. Mais uma problemática emerge da cena. Mulheres cientistas são descabeladas, usam óculos e nunca saltos altos? Diana diz que cientistas usam salto sim e Bárbara complementa: “Eu gostei (dos saltos). Estampa animal (rosna)” (9’4” – 9’7” – MM84, 2020). Aqui, ao mesmo tempo em que a Mulher Maravilha reafirma o estereótipo da mulher empoderada, que por meio dos saltos demonstra sua desenvoltura e autoconfiança, quebra o paradigma da mulher intelectual que, envolta em seus estudos e pesquisas, se esquece de cuidar da própria aparência.

Aos poucos, constrói-se um imaginário em torno dos saltos altos, associando o calçado à obtenção de poder. Não é à toa que mulheres que ocupam altos cargos nos mais diversos segmentos, optam – ou são obrigadas a optar –, pelo uso do tortuoso adereço. Atribui-se a ele uma simbologia, já que seu uso ajuda a ressaltar as curvas femininas, fazendo com que sua portadora se torne objeto de desejo, tanto de homens quanto de mulheres, como é possível observar na relação entre Diana Prince e Bárbara Minerva. Os saltos colocam em funcionamento uma diversidade de significados e, a Mulher Maravilha, que anda e até luta com esses desconfortáveis calçados, é o estereótipo desses múltiplos significados: ao mesmo tempo em que os saltos lhe conferem poder e sensação de invencibilidade, lhe tornam refém do clichê da mulher bela, da “mulher ideal”.

Além disso, é preciso considerar a que tipo de público tal construção do feminino se dirige. Se considerarmos que a maioria das mulheres não têm acesso ao mundo cinematográfico e está concentrada na camada mais empobrecida da população, podemos levantar os seguintes questionamentos: a quem serve a ideia da mulher empoderada? A quem se dirige o conceito de que, mulheres que usam salto alto são dignas de amor e objeto de desejo? Se levarmos em consideração que grande parte das mulheres são empregadas em postos que exigem um trabalho exclusivamente braçal, tal conceito de empoderamento compõe uma espécie de feminismo liberal, que faz distinção de classe, tirando das mulheres mais pobres o direito de serem também mulheres empoderadas, apesar de dedicarem boa parte de sua vida ao trabalho

na África, onde visita um vilarejo protegido por um guardião que assume a forma de um guepardo – originalmente a vilã se chama *Cheetah*, palavra erroneamente traduzida para Leopardo. Lá, com a ajuda de um xamã, toma uma poção de sangue humano e frutas silvestres, transformando-se na Mulher Leopardo (www.legiaodosherois.com.br).

e aos cuidados domésticos que, ingratamente, não lhes oferece remuneração – tal problemática será discorrida com maior profundidade em capítulo posterior, que estabelecerá uma relação entre a personagem da Mulher Maravilha e o mundo capitalista neoliberal.

Avançando nas cenas, Bárbara aparece agora com um novo visual. Em uma das sequências, num plano detalhe, a câmera dá um close nos pés da vilã, com botas de cano longo até as coxas. Em seguida, num *take* aberto, Bárbara aparece vestida com um casaco de pele, evidenciando seu novo estilo “selvagem” (1°29’11’ – MM84, 2020). A fórmula se repete. Como em tantas outras cenas, quando o salto alto de Diana também evidencia seu poder, agora é sua inimiga que incorpora a mesma lógica, tornando-se páreo para a Mulher Maravilha. E essa equivalência se dá não apenas no quesito força bruta, mas também na feminilidade e projeção da personagem. Sim, Bárbara agora é notada, transformada em objeto de desejo. No entanto, para que isso aconteça, precisa demonstrar não apenas suas habilidades, mas também ser capaz de lutar em cima de um salto alto, para se equiparar à sua rival nos quesitos beleza ideal e *sex symbol*.

2.7 MULHER SELVAGEM

Ainda em referência às cenas descritas anteriormente, Bárbara Minerva, agora Mulher Leopardo, reaparece como uma mulher “selvagem”. Sua transformação passou, necessariamente, pela fetichização da personagem. E aqui, abre-se a possibilidade de um paralelo. O conceito de selvagem remete a um comportamento animalesco o que, obviamente, se dá pela metamorfose da personagem em um animal. No entanto, o comportamento animal, que remete a um comportamento não racional – já que os animais agem por instinto –, pode levantar a hipótese de que a vilã tenha regredido na escala da evolução. Apresenta-se assim uma problemática de ordem moral. A “Bárbara selvagem” corresponde a uma mulher “não civilizada”? Suas atitudes instintivas lhe tiram o caráter de mulher admirável? Enquanto Bárbara seria a representação da selvageria, em seu comportamento sexualizado e violento, Diana se configuraria como seu extremo oposto, a mulher “pudica”?

Em uma das sequências do segundo filme (sequência 11), aquela que se passa durante a festa no museu, Maxwell volta a elogiar Bárbara, chamando-a para um lugar mais reservado e sugerindo que se encontrem no escritório da geóloga. Dra. Minerva e Sr. Lord abrem a porta e acendem a luz. Quando entram no escritório a porta se fecha e os dois começam a se agarrar, como se não pudessem esperar nem mais um minuto. A câmera se aproxima e, enquanto se beijam, Max olha para o lado, procurando a pedra dos desejos – claramente não está interessado

na moça. Em contrapartida, Bárbara “parte pra cima” de Max e, como em uma espécie de instinto selvagem, parece querer “comê-lo”. E aqui, a expressão “comê-lo” assume um sentido literal, de devorá-lo – já que a Mulher Leopardo é a representação de um animal selvagem –, e um sentido figurado, onde a palavra se associa ao ato sexual (43’18” – 44’25” – MM84, 2020).

A contraposição entre selvagem e civilizado é um jogo muito comum no universo cinematográfico, ainda mais se tratando de cinema hollywoodiano. A visão maniqueísta na relação entre o Ocidente e o Oriente, entre os Estados Unidos e os demais países, quase sempre se dá nesse âmbito. Em distintos momentos é possível perceber esse dualismo na franquia da Mulher Maravilha como se, a todo o tempo, as imagens tentassem reafirmar a ideia de que existem dois lados, o bem e o mal, e que é preciso escolher entre eles – ou está comigo, ou contra mim. A certa altura do primeiro longa, depois de cair na paradisíaca ilha de Themyscira e ser salvo por Diana Prince, Steve Trevor deixa evidente o que mais tarde é reforçado pelas sequências de luta: “eu sou um dos mocinhos, e aqueles são os vilões” (18’39” – 18’41” – MM, 2017). Existem dois lados, é preciso escolher.

O que vem a seguir é uma cena de ação com cortes rápidos e muita violência. Acompanhados de uma música em tons sombrios, os barcos inimigos começam a se aproximar da margem. Enquanto as amazonas aparecem munidas com arco e flecha, os soldados alemães empunham seus fuzis. Diana respira fundo, tentando encorajar-se. A batalha começa a se desenrolar e, ainda que possuam uma tecnologia de guerra inferior, as Amazonas parecem destemidas, imponentes, poderosas, dando a impressão de não se importarem com a suposta inferioridade bélica em relação aos homens que adentraram a ilha. Reforça essa imagem o fato de que, no decorrer cena, a diretora frequentemente se utiliza da câmera lenta, ressaltando a força física e as habilidades marciais das amazonas. Por meio desse recurso, as garotas parecem ainda mais fortes e poderosas, fazendo com que os soldados, ou seja, os homens, estejam constantemente vulneráveis às técnicas utilizadas por elas.

Um tiro em câmera lenta atinge uma das amazonas. Diana, com desespero no olhar, vê a garota pendurada, morta. Em um crescente, os tambores da trilha sonora fazem um prenúncio da catástrofe que está por vir. As amazonas continuam lutando enquanto os soldados alemães disparam tiros de rifles - algumas das garotas caem mortas. Lideradas por Antíope, entra uma nova leva de amazonas montadas a cavalo. Os golpes certos são frequentemente exaltados pela câmera lenta, que também ressalta seus corpos saudáveis e atléticos. Tanto Diana quanto Hipólita entram na disputa. A cena se desenrola em uma sequência de saltos, acrobacias e golpes. A certa altura, Antíope percebe que um dos soldados mira sua arma para Diana, saltando na frente do disparo e caindo no chão. Diana grita e corre ao seu encontro. Passa a

mão sobre o peito baleado de Antíope que, antes de morrer em seus braços alerta: “a hora chegou. Você deve... A Matadora de deuses” (22’04” – 22’20” – MM, 2017).

Ainda que à primeira vista não haja uma conexão da cena com a ideia de selvageria – ideia esta que comecei a desenvolver em parágrafo anterior –, é possível afirmar que a Mulher Maravilha, assim como a Mulher Leopardo, também é selvagem. A personagem usa a violência para combater aqueles que são considerados inimigos. E, mesmo que os filmes coloquem em funcionamento o conceito de uma heroína pacífica, que não usa armas e não dispara um tiro sequer, o que presenciamos é uma série de ações em que a violência se justifica pela ação do outro, do mau, daquele que incita o confronto. Aliás, essa é uma postura comumente adotada pelos Estados Unidos nas telas do cinema e, também, na vida real. A postura belicista se justifica como resposta às afrontas e à violência dirigida ao país, o que pode ser observado na cena a seguir.

Na sequência da morte de Antíope, Hipólita se aproxima da irmã. A rainha, em fúria, caminha na direção de Steve, como se o culpasse pelo que acabou de acontecer. Diana interfere, levantando o punho em forma de defesa e explicando para sua mãe que Trevor lutou ao seu lado, contra os invasores. Ela rebate: “que homem luta contra o próprio povo?”, ao que Steve responde: “eles não são o meu povo” (22’49” – 22’55” – MM, 2017). Pode soar estranho, mas a fala de Steve expressa, em partes, o atual posicionamento dos Estados Unidos, e de alguns outros países, perante a questão imigratória. Os alemães, iguais (em espécie), mas diferentes (em cultura), são tratados como um outro povo, uma outra raça e, portanto, um povo indefensável, que merece morrer, ou ao menos, que não há importância em sua morte.

Diante desse quadro é possível afirmar que Diana é uma mulher selvagem, que age por instinto, matando aqueles que se colocam em seu caminho, assim como o faz a Mulher Leopardo. A diferença entre elas é que a Mulher Maravilha vem travestida de uma áurea de bondade e justiça, o que leva o público a crer que a causa pela qual ela está lutando é a expressão da verdade. Diante dessa premissa fica o questionamento: a personagem representa as mulheres e a luta feminista ou o direito incontestável de destruir aqueles que são “maus”? Quem é bom e quem é mau? Em seu jogo maniqueísta o cinema hollywoodiano convence o espectador de que existem dois lados, o bem e o mal, e que é preciso escolher o lado “certo” do tabuleiro.

2.8 REPRODUÇÃO X PRAZER

Em *Mulher Maravilha*, depois de uma discussão sobre a guerra e o modo como ela corrompe o coração dos homens, Diana decide acompanhar Steve e enfrentar aquele que

considera a origem de toda a maldade, Ares, o deus da guerra. No barco que os levará da ilha de Themyscira até o mundo dos homens, Trevor e Prince travam uma discussão a respeito de sexo, prazer e reprodução, que muito se relaciona ao comportamento sexual estabelecido entre homens e mulheres no presente século. Enquanto Steve prepara um espaço no barco para poder descansar, Diana pergunta para Trevor se ele não dorme com mulheres – tentando entender por que não se junta à ela –, ao que Steve responde: “eu durmo com mulheres. Sim, eu durmo. Mas fora dos limites do casamento é grosseiro, sabe?”. Curiosa, Diana o questiona: “casamento?”, ao que ele retruca: “casamento. Não existe em sua... Você e seu par vão a um juiz, os dois juram se amar e respeitar até a sua morte.” Diana: “e cumprem a promessa? Amam-se até a morte?”. Steve: “em muitos casos, não”. Diana: “então, para que se casam?”, ao que ele responde: “eu não faço ideia”. Diana conclui: “então não pode dormir comigo sem se casar?”. Steve: “se quiser posso dormir”. Diana: “tem muito espaço”. Steve: “se não incomodar...”. Diana: “não, o que quiser”. Steve: “eu sei, eu decido. Vou dormir com você” (40’ 59” – 41’ 51” – MM, 2017).

Um tanto sem jeito, deitam-se juntos. Steve pergunta para Diana se ela conheceu algum homem – ainda que fosse seu próprio pai. Depois de afirmar que não tem pai, ela explica que sua mãe a fez do barro para que depois Zeus lhe soprasse a vida. O diálogo entre Diana e Steve revela uma crítica ao casamento que, ao longo da história, se tornou uma sólida instituição. Diante da afirmativa de Steve Trevor, a garota questiona que, se o juramento não se mantém até a morte, qual a necessidade do casamento? Atualmente, muitos casais optam por morar juntos ao invés de se unirem legalmente. Além disso, o número de divórcios tem aumentado a cada ano, o que demonstra uma desintegração da instituição familiar aos moldes tradicionais (pai, mãe, filhos)³⁶. Diante desse quadro é possível afirmar que, em primeiro lugar, o tradicional modelo de casamento passa por uma crise, crise essa evidenciada pela fala de Diana. Em segundo lugar, a postura da garota ao questionar se Steve não se deitaria com ela mostra que, em oposição aos séculos anteriores, quando uma sociedade profundamente enraizada no

³⁶ Dados do IBGE revelam que os brasileiros estão se casando menos. Em 2018, foram registrados 1.053.467 casamentos civis, contra 1.070.376 de 2017 – uma redução de 1,6%. No Brasil, para cada 1.000 habitantes em idade de casar-se, em média, 6,4 pessoas se uniram por meio do casamento legal no ano de 2018. Por outro lado, o número de divórcios concedidos em 1ª instância ou por escrituras judiciais aumentou 3,2% entre 2017 e 2018, passando de 373.216 para 385.246. Assim, a taxa geral de divórcios aumentou de 2,5‰ (2017) para 2,6‰ (2018). Ainda há que se lembrar que houve uma diminuição no tempo de duração dos casamentos: em 2008, os casamentos duravam, em média, 17 anos, passando para 14 anos em 2018 (<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/26195-registro-civil-2018-casamentos-entre-pessoas-do-mesmo-sexo-aumentam-61-7-em-um-ano>). Já nos Estados Unidos, em 1960, 72% dos adultos americanos eram casados; em 2010 o número era de apenas 51%, de acordo com uma pesquisa realizada pelo Centro Pew - O **Pew Research Center** (PRC) é um *think tank* localizado em Washington DC que fornece informações sobre questões, atitudes e tendências que estão moldando os EUA e o mundo.

patriarcalismo não dava à mulher o direito de iniciativa em relação aos seus parceiros, no século XXI as mulheres tendem a tratar com maior naturalidade o fato de que homens e mulheres podem estabelecer uma igualdade de iniciativa tanto no sexo quanto no amor. Depois da explicação de Diana sobre sua origem, Steve diz a ela que, do lugar de onde ele vem, os bebês são feitos de outra maneira. Como resposta, Diana afirma que estudou tudo sobre reprodução biológica, além de ter lido os 12 volumes do *Tratado dos Prazeres*, chegando à conclusão de que os homens são necessários para a procriação mas, quando o assunto é prazer, tornam-se desnecessários.

O diálogo remete à uma queixa recorrente entre as mulheres: os homens pouco conhecem sobre o corpo e o desejo femininos, estando o prazer muito mais associado à experiência sexual do homem do que à experiência sexual da mulher. Segundo Margareth Rago (1996, p. 107), “algumas mulheres esclarecidas (...) tematizaram a questão sexual na perspectiva feminista, lançando críticas contundentes aos saberes científicos relativos ao ‘sexo frágil’, tanto quanto ao machismo e à ignorância dos homens em relação ao desejo e ao corpo femininos”. O prazer feminino ainda é um dos principais desafios da sexualidade contemporânea³⁷, levando em consideração que “fatores históricos e sociais como papel passivo no momento do sexo, expectativas não condizentes com a realidade e educação sexual insuficiente foram apontados como relevantes para a incidência e a prevalência de disfunções” (PEREIRA; DE SOUZA, 2019, p. 35). Ou seja, muitas mulheres não sentem prazer durante o ato sexual, nem sempre atingindo o orgasmo. A esse respeito os autores ainda afirmam que

a mulher tem mais pontos físicos de prazer que o homem, bem como órgãos exclusivamente destinados ao prazer, o que deveria levar ao alcance da plenitude sexual e desfrute do próprio corpo com mais facilidade; porém atravessamentos históricos e culturais ainda influenciam negativamente a funcionalidade sexual e a valorização do autoconhecimento corporal feminino, resultando por vezes em disfunções sexuais (PEREIRA; DE SOUZA, 2019, p. 32-33)

³⁷ “De acordo com estudos epidemiológicos realizado em diversos países, a dificuldade de atingir orgasmo é a segunda condição mais prevalente dentre as mulheres, atrás apenas das disfunções do desejo sexual (ARCOS-ROMERO; SIERRA, 2018). Laumann e colaboradores (2005) obtiveram dados de sete regiões diferentes do mundo, das quais o Norte da Europa teve o menor índice de dificuldades do orgasmo feminino (17,7%), seguido da América do Sul/Central (22,4%). As regiões com maiores dificuldades foram o Sudeste Asiático (41,2%), em sequência a Ásia do Leste (32,3%). De fato, a prevalência das disfunções sexuais femininas varia tanto pela localidade, quanto pela forma de investigação, além das variáveis sociais, culturais e educacionais. Peixoto e Nobre (2015) apontaram entre 26% e 49% a prevalência média de disfunção sexual ao redor do mundo, sinalizando um problema de saúde comunitária, com impactos negativos para a saúde e satisfação da mulher, bem como de seu/sua companheiro(a). Especificamente no Brasil, há uma falta de consenso sobre os dados de prevalência, sendo encontrada variação entre 13% e 79% por Wolpe e outros (2017). Abdo e colaboradores (2002), visando conhecer os dados de prevalência de transtornos sexuais em amostras não clínicas de brasileiros, pesquisaram 2.835 indivíduos, dentre os quais 1.474 eram mulheres. Seus resultados apontaram que a falta de desejo sexual e a dificuldade de atingir o orgasmo atingiam 34,6% e 29,3% das mulheres, respectivamente, indicando possíveis disfunções” (PEREIRA; DE SOUZA, 2019, p.34-35)

De volta à cena do filme, quando Diana afirma que na reprodução biológica os homens são necessários, mas no que diz respeito à obtenção de prazer são dispensáveis, ela assume o lugar de fala de uma parcela significativa de mulheres que não sentem prazer ou não atingem o orgasmo em uma relação sexual heteroafetiva, o que denota uma desigualdade entre o sexo masculino e o sexo feminino. Nesse sentido, a naturalidade com a qual a heroína aborda uma questão ainda pouco discutida pela sociedade (tabu), denota a importância da personagem ao abordar assuntos relacionados ao sexo e ao prazer femininos e, mais do que isso, estabelecer uma posição de igualdade na relação sexual a fim de que as mulheres, munidas que estão de zonas erógenas e órgãos exclusivamente voltados à obtenção do prazer, como o clitóris, atinjam o orgasmo com a mesma facilidade ou frequência que os homens, sem que isso desperte na mulher um sentimento de culpa ou inadequação. O problema é que, “a experiência orgástica, única ou múltipla, é afetada por diversas variáveis e perspectivas, destacando-se fatores biológicos, pessoais, psicoemocionais, interpessoais, comportamentais e socioculturais” (PEREIRA; DE SOUZA, 2019, p. 33).

2.9 REVOLUÇÃO SEXUAL OU FETICHIZAÇÃO?

Antes de se tornar a mais afamada heroína das telas do cinema, Gal Gadot foi modelo, cursou direito e serviu o exército de Israel. A escolha da atriz para interpretar uma das personagens mais bem quistas das histórias em quadrinhos não foi ao acaso, como tudo em Hollywood. Ex-modelo, Gadot tinha o estereótipo perfeito para dar vida à personagem: alta, magra, branca, rosto simétrico, olhar sedutor. Mais do que interpretar a heroína e usar sua experiência no exército para compor a figura de uma amazona que, em sua essência, é uma guerreira, Gal Gadot tinha as características ideais para transformar a Mulher Maravilha em um símbolo do *sex appeal*, mexendo com o imaginário do espectador. “A estrela do cinema é uma deusa. O público a torna assim, mas quem a prepara, apronta, modela, propõe e fabrica é o *star system* (...) sem ele, essa necessidade não encontraria as suas formas, seus suportes e seus afrodisíacos”, reitera Edgar Morin (1989, p. 74). A esse respeito, Lauretis (2019) afirma:

A sexualização do corpo feminino tem sido, com efeito, uma das figuras ou objetos de conhecimento favoritos nos discursos da ciência médica, da religião, arte, literatura, cultura popular e assim por diante. A partir de Foucault surgiram vários estudos abordando o tópico, com maior ou menor explicitação, em seu arcabouço metodológico histórico; mas a conexão entre a mulher e a sexualidade, e a identificação sexual com o corpo feminino, tão difundidas na cultura ocidental, já há muito vem sendo uma das preocupações centrais da crítica feminista e do movimento de mulheres independentemente, é lógico, de Foucault [...] Algum tempo antes da

publicação do volume I da *História da Sexualidade* na França (*La volonté de savoir*, 1976), teóricas feministas na área do cinema vinham escrevendo sobre a sexualização das estrelas do cinema em filmes narrativos e analisando as técnicas cinematográficas (iluminação, enquadramento, edição etc.) e os códigos cinemáticos específicos (por exemplo, a maneira de olhar) que constroem a mulher como imagem, como objeto do olhar voyeurista do espectador; vinham desenvolvendo não somente uma descrição, mas também uma crítica dos discursos psicossocial, estético e filosófico subjacentes à representação do corpo feminino como lócus primário da sexualidade e prazer visual. A compreensão do cinema como uma tecnologia social, como “aparelho cinemático”, desenvolveu-se na teoria do filme paralela a – mas independentemente – de Foucault (LAURETIS, 2019, p. 135).

Em distintas cenas, tanto no primeiro quanto no segundo filme, Diana Prince aparece na tela em ângulos que favorecem sua silhueta e mostram partes desnudas de seu corpo, denotando um movimento comum no cinema hollywoodiano: a sexualização e fetichização de suas estrelas. “O resgate do erotismo desempenha um papel fundamental: o renascimento do *star system* é marcado pelo renascimento mamário”, vocifera Morin (1989, p. 17). A escolha de Gal Gadot para interpretar a Mulher Maravilha passa, necessariamente, pela aprovação de sua aparência que, proporcional e concatenada aos contemporâneos padrões de beleza, leva o espectador a construir a imagem da mulher desejável que, além de salvar o mundo, ainda é objeto de desejo, digna de amor e afeto.

3 TUDO COM O QUE SEMPRE SONHAMOS ESTÁ AO NOSSO ALCANCE

“Bem-vindos ao futuro! A vida é boa mas pode ser melhor. E por que não deveria ser? Tudo com o que sempre sonhamos está ao nosso alcance” (11’22” – 11’37” – MM84, 2020). Assim tem início uma das primeiras sequências de *Mulher Maravilha 1984*, que se passa durante a espalhafatosa década de 1980. O modelo neoliberal já estava consolidado em um mundo agora marcado pela desintegração do Bloco Socialista e o desenvolvimento de uma economia global. Dos Estados Unidos de Ronald Reagan à China de Deng Xiaoping, acontecia uma liberalização da economia que despontava no seio de uma sociedade marcada pelo consumo e pela infausta ideia de que tudo é descartável. Nesse contexto, “o neoliberalismo se tornou hegemônico como modalidade de discurso e passou a afetar tão amplamente os modos de pensamento que se incorporou às maneiras cotidianas de muitas pessoas interpretarem, viverem e compreenderem o mundo” (HARVEY, 2008, p. 4).

O “sonho capitalista”, com sua promessa de liberdade e sucesso ilimitados, galgou espaço nos recônditos do planeta, fazendo seguidores em todos os continentes. “Quase todos os Estados, dos recém-criados após o colapso da União Soviética às socialdemocracias e Estados de bem-estar social ao velho estilo, como Nova Zelândia e Suécia, adotaram (...) alguma versão da teoria neoliberal”, explica David Harvey (2008, p. 3-4). Fincando suas raízes no ideal de liberdade, conceito com apelo e adesão quase imediatos, o modelo neoliberal atraiu inúmeros adeptos, encontrando nos Estados Unidos terreno fértil para sua consolidação. Enraizado na tradição estadunidense, o suposto ideal de liberdade pautou boa parte da política no país – e fora dele –, desde o século XIX. O Destino Manifesto e a crença de que Deus os havia escolhido para levar civilização e progresso a todo o mundo justificou não só a ocupação do oeste, mas também o genocídio dos povos nativos e de todos aqueles considerados “inferiores” ou “bárbaros”.

A empática acolhida ao neoliberalismo cobrou seu preço. Desregulação, privatização e retirada do Estado das áreas de bem-estar social criaram, nas últimas décadas, um abismo social entre ricos e pobres, agravando a situação de miséria e fazendo surgir, nos quatro cantos do planeta, os “perdedores da globalização”: fome, desemprego, recessão econômica. Sob a fachada da liberdade e das infinitas possibilidades criadas pelo capital, o modelo neoliberal foi disseminado na América Latina por iniciativa dos “Chicago Boys”, grupo de economistas que aderiram à teoria neoliberal de Milton Friedman e “reverteram as nacionalizações; privatizaram os ativos públicos, liberaram recursos naturais à exploração privada e não-regulada, privatizaram a seguridade social e facilitaram os investimentos estrangeiros diretos e o comércio mais livre” (HARVEY, 2008, p. 9).

A estratégia para a implantação do neoliberalismo trouxe consigo aquilo que Klein (2017) denominou como a “grande mentira”, a ideia de que o triunfo do capitalismo desregulado caminha lado a lado com a democracia. Junto com o novo modelo econômico vieram também os regimes ditatoriais. “Na América Latina, muitos enxergaram uma conexão entre os choques econômicos que empobreceram milhões e a epidemia de tortura que flagelou centenas de milhares de pessoas que acreditavam num tipo diferente de sociedade”, explica Naomi Klein (2017, p. 14-15). A contrarrevolução da Escola de Chicago acompanhou a ascensão de ditaduras militares de direita ao poder, mostrando-se eficaz em ambientes de medo e desordem. Salvo algumas exceções, o capitalismo desregulado abriu espaço de atuação em contextos de crise. Quase sempre seus articuladores tinham como meta “aproveitar momentos de trauma coletivo e implementar uma engenharia social e econômica radical” (KLEIN, 2017, p. 16).

A maior parte das pessoas que sobrevivem a desastres devastadores não deseja a área limpa – elas querem salvar tudo que puderem e começar a reparação do que foi destruído; buscam reafirmar a sua ligação com os lugares que as formaram (...) Os capitalistas de desastre, no entanto, não tem nenhum interesse em consertar o que existiu um dia. No Iraque, no Sri Lanka e em Nova Orleans, o processo enganosamente chamado de ‘reconstrução’ começou concluindo a obra do desastre original, ao eliminar o que restou da esfera pública e das comunidades ali enraizadas – e depois tratou de substituí-las rapidamente por um tipo de Nova Jerusalém corporativa, tudo antes que as vítimas da guerra pudessem se reagrupar e reivindicar os direitos sobre o que era seu (KLEIN, 2017, p. 16).

Segundo Klein (2017), o “capitalismo do desastre” ou “doutrina de choque” segue, via de regra, o mesmo princípio, ou seja, aproveita-se da tragédia da maioria para abrir espaço a alguns poucos oportunistas. O caminho é quase sempre o mesmo. Primeiro vem a grave crise, fruto de uma catástrofe natural (furacões, terremotos, pandemias) ou um arranjo artificial; depois, enquanto os cidadãos se recuperam do choque, partes do Estado são vendidas para investidores privados; por fim, as ‘reformas’ são transformadas em mudanças permanentes. Há nesse processo uma interseção entre mega desastres e superlucros, o que favorece o comércio de armas, os exércitos privados, a reconstrução com fins lucrativos e a indústria da segurança nacional, como aconteceu nos Estados Unidos pós 11 de setembro. A “terapia de choque” construída na Era Bush “agora existe independentemente de qualquer governo e vai continuar entrincheirada até que a ideologia hegemônica das corporações que lhe dá suporte seja identificada, isolada e questionada” (KLEIN, 2017, p. 22).

[Depois da doutrina de choque] vem a ajuda humanitária e a reconstrução. Testadas pela primeira vez no Iraque, a ajuda e a reconstrução com fins lucrativos já se transformaram num novo paradigma global (...) Com um aumento considerável da onda de novos desastres, em parte por causa da escassez de recursos e das mudanças

climáticas, o enfrentamento das situações de emergência é um mercado ascendente bastante aquecido para ser deixado nas mãos de organizações sem fins lucrativos – Por que a UNICEF deveria reconstruir escolas, quando a Bechtel, uma das firmas de engenharia mais poderosas dos Estados Unidos, pode fazê-lo? Porque colocar desabrigados do Mississippi em apartamentos vazios subsidiados, quando eles podem habitar os navios de cruzeiros da Carnival? Para que enviar as forças de paz da ONU para Darfur, quando companhias militares privadas, como a Blackwater, estão procurando novos clientes? E é essa a diferença posterior ao 11 de setembro: antes guerras e desastres ofereciam oportunidades a um pequeno setor da economia – os construtores de aviões de combate, por exemplo, ou as empreiteiras que reconstruíam pontes bombardeadas. O papel primordial das guerras, portanto, era o de abrir os mercados que estavam fechados e de gerar novos surtos de crescimento no pós-guerra. Agora, as guerras e o enfrentamento dos desastres estão de tal maneira privatizados que se tornaram, eles próprios, os novos mercados; não há mais necessidade de esperar o fim da guerra para obter crescimento – o meio é a mensagem (KLEIN, 2017, p. 21-22).

Depois do 11 de setembro e da chamada “guerra ao terror”, os conflitos passaram a gerar lucros nunca antes imaginados, dando à iniciativa privada a oportunidade de ampliar enormemente seu capital às custas de uma população acuada. O capitalismo desregulado encontrou na tragédia sua via de crescimento. Os Estados Unidos, mais que qualquer outro país, tornaram-se empreiteiros do desastre, levando consigo não só a ajuda humanitária capitaneada por grandes conglomerados privados, mas também as franquias de sucesso que se tornaram modelo de capitalismo para todo o mundo, pautado na ideia do consumo como necessidade básica. Assim, “graças ao modelo de guerra com fins lucrativos, o Exército dos Estados Unidos vai guerrear levando a reboque *Burger King* e *Pizza Hut*, contratando-os para abrirem franquias militares no Iraque” (KLEIN, 2017, p. 21). O “*American way of life*”, nascido nos “loucos anos” do período pós-guerra, ganhou uma nova roupagem e vendeu ao mundo a ideia de que se enquadra em qualquer realidade, atendendo a qualquer desejo já que, “tudo o que sempre sonhamos está ao nosso alcance”.

E o que tudo isso tem a nos dizer sobre os filmes da Mulher Maravilha? A frase com a qual Maxwell dá início à sua participação no longa *Mulher Maravilha 1984* nada mais é do que a expressão da ideologia estadunidense que, sob o discurso da defesa da liberdade e da democracia, esconde o princípio segundo o qual o capital se coloca acima de qualquer entendimento. A fala do personagem na abertura de sua primeira cena dá o tom do filme e deixa, ao expectador mais atento, os indícios de que a heroína, que logo aparecerá na tela, traz arraigados os valores perpetrados por seu país de origem. Prova de sua fidelidade aos ideais capitalistas estadunidenses, a Mulher Maravilha carrega em seu corpo o uniforme que representa as cores da bandeira e as proporções da mulher consumível e desejável que toda mulher gostaria de ser e todo homem gostaria de ter. Assim, ainda que de maneira descontraída,

somos o tempo todo lembrados de que, se seguirmos as regras do capital, podemos ter tudo aquilo com o que sempre sonhamos.

3.1 O CINEMA E O CAPITAL

“O capitalismo produz o cinema, o cinema reproduz o capitalismo” (VIANA, 2013). O universo cinematográfico, desde sua gênese, esteve sob a égide do capital, criando uma indústria multimilionária. Inserido no contexto de constituição dos meios de comunicação de massa, o cinema hollywoodiano se tornou “um dos elementos mais importantes na produção da subjetividade capitalística, propondo-se a gerar uma cultura com vocação universal e desempenhando papéis fundamentais na confecção das forças coletivas de trabalho e de controle social” (BUTCHER, 2004). Criado no final do século XIX, ápice da Segunda Revolução Industrial, “o cinema nasceu sob signos ambíguos, na fissura entre a arte e a indústria; entre a imagem que perde sua aura sagrada e a que cria novos mitos (“star system”); entre a possibilidade de invenção e a reafirmação do clichê” (BUTCHER, 2004, p. 15). Nesse aspecto o cinema estadunidense foi excepcional. É sabido que a bilionária indústria cinematográfica não é exclusividade dos Estados Unidos, países como China e Índia tem produção extensa e consolidada. No entanto, foi em território estadunidense que o cinema se tornou mundialmente consumível, alcançando as maiores bilheterias de toda a história.

Sob essa perspectiva, a produção cinematográfica passou a funcionar de acordo com as normas impostas pelo capital, constituindo-se como um produto mercadológico. A esse respeito, Janet Wolff explica que os artistas estão sujeitos aos gostos, preferências e ideias daqueles que influem no mercado, tornando-se “alienados” como os demais trabalhadores. “O trabalho artístico e outros trabalhos práticos são atividades semelhantes. Todos eles, a longo prazo, foram afetados pelo modo capitalista de produção e por suas relações sociais e econômicas” (WOLFF, 1982, p. 31). Em Hollywood não foi diferente. “Assim que o cinema deixou de ser visto como mero registro e inscreveu-se na narrativa ficcional, percebeu-se o imenso potencial do filme como produto” (BUTCHER, 2004, p. 16). Os *blockbusters* fizeram do cinema hollywoodiano uma fonte inesgotável de lucro. A esse respeito Fernando Mascarello (2006, p. 335) explica que “o predomínio avassalador de Hollywood na contemporaneidade decorre, fundamentalmente, da reconfiguração estética e mercadológica do *blockbuster* a partir de 1975, no contexto da integração horizontal dos grandes estúdios aos demais segmentos da indústria midiática e de entretenimento”.

O chamado “*star system*” tem sua gênese na década de 1920, durante os “loucos anos”, fazendo emergir a potência econômica e propagandística que se tornaria o cinema estadunidense. Em meio a um *boom* de produção e ao estímulo do consumo desenfreado, Hollywood viria a se tornar “fábrica de sonhos”, uma indústria que se desenvolveu com propósitos universais, fazendo com que as companhias cinematográficas se constituíssem como “as primeiras corporações transnacionais a se estabelecerem fora dos Estados Unidos depois das agências de notícias” (BUTCHER, 2004, p. 16). Desde então, os filmes estadunidenses têm conseguido manter uma parcela massiva de seu próprio mercado e, mais do que isso, tem ocupado uma grande porcentagem do mercado mundial, principalmente entre os países ocidentais onde essa ocupação oscila entre 40% e 70%.

A hegemonia estadunidense, que começa a se delinear depois da Segunda Guerra Mundial, fazendo emergir uma potência econômica e industrial, tem seu ápice na produção cinematográfica, capaz de pulverizar a ideologia encampada pelos Estados Unidos nas mais diferentes regiões do planeta. “O cinema americano (*sic*), como experiência coletiva com elementos catárticos, passou a ser uma das mais fortes expressões culturais na nação” (BUTCHER, 2004, p. 18). De certa maneira, os filmes corroboraram com a teoria surgida ainda no século XIX de que os Estados Unidos teriam a “missão” de levar ao mundo seus ideais de progresso e civilização, expressos no chamado Destino Manifesto. A esse respeito, Fabio Nigra (2012, p. 26) explica que “essa visão de mundo supõe que Deus determinou que os Estados Unidos da América é a nação eleita para a realização do ideal democrático e capitalista, fato pelo qual as decisões de sua política exterior se justificam por meio de uma concepção religiosa”³⁸

À “fábrica de sonhos”, representada pelo cinema Hollywoodiano, passou a ser atribuída a tarefa de internalizar conceitos e ideias basilares da hegemonia estadunidense nos mais diferentes recantos do mundo. O filme, como produto mercadológico, auxiliou na constituição do estilo estadunidense de vida – *American way of life* –, reforçando as imagens de verdade e justiça associadas aos Estados Unidos e levando consigo os propósitos capitalistas de progresso e suposta liberdade. “Hollywood seria, portanto, um dos setores de ponta de uma indústria ligada à economia coletiva do desejo, que tem a produção da subjetividade como matéria prima da evolução das forças produtivas em suas formas mais desenvolvidas” (BUTCHER, 2004, p.

³⁸ “esta mirada del mundo supone que Dios ha determinado que Estados Unidos de América es el pueblo elegido para la realización del ideal democrático y capitalista, por lo que las decisiones de su política exterior se han de justificar con una concepción religiosa”.

19). Produção da subjetividade que criou uma série de mitos associados à nação estadunidense, vista como a “terra das oportunidades” desde a expansão para o oeste no século XIX.

Os mitos americanos do “*self made man*”, da liberdade de expressão e da América como terra das oportunidades, por exemplo, são constantemente representados e reafirmados, num processo de fabricação e venda de estilos de vida e modos de comportamento. Firmam-se, também, alianças com outros setores da indústria. O filme americano passa a ser um veículo de difusão, sutil ou não, de produtos como, por exemplo, o cigarro e o automóvel (BUTCHER, 2004, p. 19).

O cinema, aqui entendido como meio eficaz para a propagação do ideário estadunidense, assume um papel de protagonismo na produção e irradiação de ideias que se tornaram basilares para a nação, reproduzindo também o modo de produção capitalista, base da bilionária indústria Hollywoodiana. Nesse contexto, o artista se converteu em um “agente da ideologia, através do qual as opiniões e convicções de um grupo encontram expressão” (WOLFF, 1982, p. 74). Esse processo não se dá de maneira automática, sem que haja a interferência de uma série de fatores que, na indústria cinematográfica poderia ser, por exemplo, a montagem do filme ou a inserção de efeitos visuais. Wolff (1982, p. 74) enfatiza que isso não ocorre “numa simples transposição de ideias políticas, sociais e outras num veículo estético. As condições materiais concretas da produção artística, tecnológicas e institucionais, medeiam essa expressão e determinam sua forma específica no produto cultural”.

Salvo as devidas proporções, isso não impede que a ideologia³⁹ capitalista seja reproduzida no universo cinematográfico. A esse respeito, Nildo Viana (2013, p. 66) explica que “a reprodução fílmica do capitalismo é algo natural, pois aqueles que produzem os filmes vivem nesta sociedade e tematizam questões e fenômenos dessa sociedade e, mesmo quando pensam outras sociedades, historicamente anteriores ao capitalismo, o fazem a partir da percepção produzida nesta sociedade”. Ainda que os códigos estéticos operem como mediadores entre a ideologia e uma determinada produção artística-cultural (WOLFF, 1982), não sendo esta uma transmissão imediata ou mesmo propositalmente consciente, os modos de produção capitalista acabam por se tornar a base da indústria cinematográfica, aparecendo

³⁹ “Essa definição ampla de ideologia inclui, evidentemente, as artes e a cultura. Na medida em que a cultura também é produzida por pessoas, ou por grupos de pessoas, em situações sociais e históricas específicas, como todos os aspectos da ‘consciência’ também é afetada pelas condições materiais. Já vimos que a questão é complicada (à parte o problema de como as condições econômicas podem informar alguma coisa, como um quadro ou uma sinfonia). O produtor cultural tem sua própria localização na estrutura social, que gera potencialmente sua própria forma ideológica. A mesmo tempo, porém, a sociedade como um todo será caracterizada pelas formas ideológicas gerais que nascem das condições econômicas gerais e do modo de produção dessa sociedade. Como sempre, é um problema histórico descobrir a superposição, a independência ou oposição entre essas ‘ideologias’. Em ambos os casos, a arte é, evidentemente, uma atividade ideológica e um produto ideológico” (WOLFF, 1982, p. 67).

mesmo quando o universo representado é de um período histórico anterior ou mesmo ficcional, como é o caso da Mulher Maravilha e da paradisíaca ilha onde a heroína foi criada.

Na primeira cena de *Mulher Maravilha 1984*, somos conduzidos ao universo das amazonas, a ilha de Themyscira. Ao longo da sequência, acompanhamos a pequena Diana Prince (Lilly Aspell) que, ao lado de outras amazonas – já adultas –, compete em uma espécie de jogo, em que demonstra as habilidades desenvolvidas no decorrer de sua formação como guerreira. A cena, uma das mais belas fotografias do filme, expressa em uma paleta viva de cores – bem distinta da monocromática paleta adotada no restante do longa – evidencia a responsabilidade daquela que viria a ser a Mulher Maravilha. Antes que a competição comece, Antíope, tia e mentora da menina, se posiciona ao lado da pequena Diana, completando a fila de guerreiras. Ela alerta: “Eu vi até as guerreiras mais experientes dessa raça quebrar seu orgulho Diana”, ao que a menina responde confiante: “Eu posso fazer isso”. Antíope: “Apenas faça o seu melhor e lembre, grandeza não é o que você pensa. Controle-se e observe” (2’52” – 3’8” – MM84, 2020).

Em ambos os longas, Antíope assume o papel de transformação da pequena Diana em uma destemida guerreira. Tanto no primeiro quanto no segundo filme, a mentora tenta passar para a garota a ideia de que, para assumir o posto de guerreira amazona, é preciso um árduo treinamento. Por si só, o estímulo à competição já se configura como uma referência quase grotesca ao capitalismo. Ao invés de suscitar o espírito de solidariedade – ainda mais em se tratando de uma criança –, a mentora de Diana reforça sempre o viés competitivo, o que surpreende no resultado, já que a garota acaba se transformando em uma heroína justa e empática, ao invés de uma guerreira implacável e justiceira, como era de se esperar.

É possível observar o mesmo movimento em uma das primeiras sequências de *Mulher Maravilha*. Diana, ainda adolescente, luta com Antíope. Quando a tia dá um golpe, a menina cai no chão e é repreendida: “Diana, você duvida de si mesma”. A cena se repete: “Você é mais forte do que pensa” (10’32” – 10’48” – MM, 2017). Nesse instante, a rainha Hipólita, seguida por outras amazonas, chega a cavalo. Diana e Antíope são censuradas pelo treinamento. E ainda que tenha solicitado às amazonas para levarem a menina até o palácio, a rainha acaba cedendo depois de conversar com a irmã sobre a possibilidade do retorno de Ares. Chegam à conclusão de que Diana deve estar preparada para este momento, sendo esta a única maneira de protegê-la. A resposta de Hipólita só reforça o conceito de competição arraigado no universo capitalista: “Treine-a mais forte do que qualquer amazona” (12’17” – 12’21” – MM, 2017).

É evidente que as narrativas hollywoodianas são fortemente redundantes. Tal efeito é obtido principalmente por modelos que podem ser imputados ao mundo da história (...) Em sua maior parte, as informações são reiteradas pelas falas ou pelo comportamento dos personagens. Reconhecidamente existe certa redundância entre o comentário narrativo e a ação da fábula representada, como no caso dos intertítulos do filme mudo, que transmitem ações cruciais, ou da música não diegética que é pleonástica com relação à ação (BORDWELL, 2005, p. 289).

No cinema clássico hollywoodiano, que abarca a maior parte dos filmes produzidos e veiculados no Ocidente, uma mesma mensagem é constantemente reforçada ao longo da projeção. Não apenas os personagens tendem a defender ou deixar evidente os mesmos ideais, como também os demais elementos que compõem o longa corroboram com tais premissas. Assim, a música, o roteiro, a edição, a fotografia, além da ação e fala dos personagens, estão sempre em concordância com o ideário proposto pela produção. Nem sempre isso acontece de maneira consciente ou proposital, da mesma forma que nem todo o espectador consegue captar a mensagem de imediato. A esse respeito Wolff (1982, p. 76) explica que “os primeiros teóricos da arte como ideologia foram um pouco ingênuos em sua interpretação do modo de operação do estético. Cometeram o erro de tomar ‘sistemas significantes’ e códigos estéticos como ‘transparentes’ e, portanto, o erro de ver, equivocadamente, a relação entre a ideologia e a arte como uma réplica exata”.

No entanto, ainda que de maneira lúdica, a mensagem chega ao receptor e, no caso de *Mulher Maravilha*, ao sair do cinema o espectador, inebriado pela possibilidade de alcançar todos os seus desejos, sente-se compelido a crer na ideia de que “tudo o que sempre sonhou está ao seu alcance”, como se as oportunidades fossem as mesmas para todos os indivíduos, independentemente de seu status social, sua classe econômica, sua raça ou gênero. Neste ponto, voltamos à cena inicial do segundo filme que, já em suas primeiras sequências, dá o tom de todo o longa. Em um tipo de abordagem muito comum ao cinema hollywoodiano, que repete a mesma mensagem uma dezena de vezes a fim de internalizá-la no público, aquilo que fora dito ainda nas cenas iniciais será corroborado pela existência de uma “pedra dos desejos”, que dará ao seu portador a possibilidade de pedir qualquer coisa com o que sempre sonhou.

Voltamos então ao discurso de Maxwell que, de certa forma, dá corpo e voz ao ideal capitalista: “Bem-vindos ao futuro. A vida é boa mas pode ser melhor. E por que não deveria ser? Tudo com o que sempre sonhamos está ao nosso alcance. Mas você está colhendo as recompensas? Você tem tudo?” (11’22” – 11’37” – MM84, 2020). Nesse aspecto, é importante levantar hipóteses a respeito dos sentidos que a fala do personagem coloca em funcionamento. Na sociedade capitalista existe uma ode ao progresso. Futuro se associa à tecnologia, que remete à evolução que, por sua vez, se converte em dinheiro e em tudo aquilo que ele é capaz

de comprar. Por meio dessa lógica, ser alguém significa ter algo. Maxwell seria então a representação da máxima do capitalismo e, por consequência, de seu país símbolo, os Estados Unidos.

Tais premissas levantam uma série de contradições. Os filmes da Mulher Maravilha foram produzidos e veiculados entre os anos de 2015 e 2020, tendo estreado respectivamente em 2017 e 2020. O segundo longa, que deixa mais latente sua referência ao capitalismo, foi lançado em dezembro de 2020, contrariando as expectativas de estrear no dia 5 de junho do mesmo ano. Isso porque, ainda no auge da pandemia de COVID 19, as salas de cinemas estavam vetadas e impedidas de serem frequentadas. A lógica desenvolvida pelo próprio filme não se sustentaria com o avanço do vírus, que provocou um colapso mundial, não somente na área da saúde, mas também nos sistemas econômicos dos mais diversos países, levando a milhões de mortos pela doença e outros tantos milhões afetados pela falta de emprego, por exemplo. O vírus, até pouco tempo sem imunizantes adequados – como a vacina –, assolou tanto países pobres quanto países ricos, demonstrando que a lógica do capital, de que tudo está à venda ou se pode comprar, não se aplica a todos os contextos.

Se a máxima do capital fosse verdadeira, os Estados Unidos não teriam hoje o maior número de mortos e infectados pela COVID-19⁴⁰, apesar de um amplo acesso ao esquema de vacinação. O país tinha recurso suficiente para vacinar toda população, no entanto, os grupos anti-vacina se articularam e obtiveram o apoio de ampla parcela da sociedade estadunidense. A ideia de que o dinheiro tudo pode comprar não impediu que o país símbolo do capitalismo se tornasse o primeiro no ranking de mortos e infectados pela pandemia, o que nos leva ao seguinte questionamento: se o dinheiro realmente pudesse comprar todas as coisas, os Estados Unidos não estariam à frente dessa corrida contra o vírus? É possível afirmar que este quadro se agravou devido à postura negligente do então presidente dos Estados Unidos, Donald Trump⁴¹? A insistência do governante em aparecer sem máscara, amenizando a gravidade da doença, estimulou esse amplo grupo de pessoas que simplesmente se recusou a receber a vacina?

⁴⁰ No dia 21 de maio de 2022, quando o texto foi escrito, os Estados Unidos já somavam mais de 1 milhão de mortes e 83 milhões de infectados com o vírus.

⁴¹ Em diversos discursos pronunciados ao longo da pandemia – em nenhum deles Trump usava máscara –, o presidente dos Estados Unidos minimizou os efeitos da doença adotando, em muitos momentos, uma postura negacionista. Por exemplo, no dia 30 de setembro de 2020, em período de campanha eleitoral, quando esteve em um debate com seu oponente, Joe Biden, Trump fez a seguinte afirmação: “Eu não uso máscaras como ele [Biden]. Toda vez que você o vê, ele está usando máscara. Ele pode estar falando a 60 metros de distância e ele aparece com a maior máscara que eu já vi”.

Além disso, é preciso lembrar que o filme se passa no ano de 1984, período final da Guerra Fria, quando a antiga União Soviética já apresentava sinais de colapso, abrindo espaço para a hegemonia estadunidense. Diante desse contexto é possível afirmar que o bloco ocidental, liderado pelos Estados Unidos, representava o capitalismo e sua lógica, oferecendo ao mundo vislumbres do que seria o estilo “ideal” de vida, ligado ao progresso, à tecnologia e, conseqüentemente, ao acúmulo de capital. Chegamos no mesmo ponto, como em um círculo vicioso. A cena se desenvolve paralela à fala de Maxwell. Enquanto o discurso continua a rolar em *off*, um carro esportivo e desgovernado, aparece na tela, nos apresentando a dois jovens que parecem se divertir com a velocidade e o perigo. Qualquer semelhança com a imagem representada pelos Estados Unidos descritos anteriormente – um carro descontrolado, pilotado por um motorista insano – não é mera coincidência.

Na seqüência, enquanto a narração em *off* se desenrola, a cena mostra o interior de um *shopping center* – nada mais elucidativo à sociedade de consumo. Mulheres fazendo ginástica, adolescentes jogando vídeo game. Maxwell aparece agora em um iate: óculos de sol, rodeado por mulheres de biquínis. As imagens do empresário sugerem não somente o sucesso financeiro, mas também a “bonificação” que vem com ele, como a atenção do sexo feminino, levando o espectador a acreditar que as mulheres costumam se interessar por homens que tenham dinheiro.

Contrapondo a imagem de Diana, que trabalhou arduamente pra ascender ao *status* de guerreira – ainda que tivesse superpoderes –, as figuras femininas que rodeiam Max são mulheres aparentemente fúteis, que bebem champanhe e jogam cartas, aproveitando a vida às custas alheias. Assim, aos poucos, o filme vai demonstrando pequenas contradições a respeito da figura feminina e, ao mesmo tempo em que coloca na tela uma mulher empoderada e independente da figura masculina, também nos oferece imagens estereotipadas de mulheres que se interessam apenas por dinheiro e, além de não serem capazes de prover o próprio sustento, se relacionam com base em um sistema de troca, numa espécie de relação capitalista na qual afeto tem valor de moeda.

Em seqüência posterior, quando vemos Maxwell entrar em sua empresa, é possível perceber que, na realidade, nem mesmo ele é capaz de sustentar seu discurso de progresso associado ao capital. Dentro do elevador, com um semblante aborrecido, o personagem olha as correspondências onde se lê “vencido” e “solicitação final”, levando o espectador a deduzir que o empresário está falido, o que é confirmado em seguida, quando Max entra em uma longa sala com diversas mesas vazias, corroborando com a ideia de fracasso. A secretária vem correndo atrás de Maxwell para avisá-lo sobre a presença de seu filho e, antes que ela termine

de falar, Alistair aparece correndo e dá um abraço em seu pai, que finge estar feliz ao encontrá-lo – já que não lembrava que era o seu final de semana de ficar com a criança –, sugerindo que os pais são divorciados. O menino pergunta ao pai onde está a piscina, provavelmente remetendo a uma promessa feita por Max, ao que ele responde dizendo que ainda não está pronta. Mesmo diante do visível fracasso de sua empresa, Maxwell pede paciência a Alistair e diz que ele logo terá a piscina e o helicóptero, terminando a sequência com a seguinte afirmação: “Mas lembre-se, Roma não foi construída em um dia, foi?” (36min 47s – 36min e 51s – MM84, 2020). Interessante notar que, apesar de estar em uma clara situação de dificuldade financeira, Maxwell não abandona seus planos de grandeza, chegando a comparar-se ao Império Romano.

Logo depois, Maxwell conversa com um de seus investidores. Ao dizer que em breve chegará o ponto de virada, Sr. Lord tenta convencer Simon a respeito das vantagens do investimento. Aqui, pela fala do investidor, descobrimos que nunca houve petróleo, pressupondo que Max enganou seus apoiadores com a falsa promessa de enriquecimento, revelada como esquema Ponzi⁴². Ainda assim, Maxwell reafirma que o negócio está em pleno andamento com a posse de milhões de hectares de terras potencialmente ricas em petróleo.

Em resposta, o Simon afirma que investigou a vida de Max e que essas supostas terras já teriam sido exploradas, chamando-o de vigarista. Energicamente Sr. Lord responde: “Eu não sou um vigarista! Sou uma personalidade da televisão... E um empresário respeitado com um plano. Com... Com... Um ótimo plano”. Investidor: “Oh! ‘Se você pode sonhar, você pode ter’. Algo parecido?” (38’4” – 38’ 22” – MM84, 2020). A fala de Simon reforça o que fora exposto anteriormente, ou seja, a falsa promessa da meritocracia. Soando como uma frase “barata”, tirada de um livro de autoajuda, o lema de Max reflete a superficialidade com que o atual sistema trata as questões existenciais dos indivíduos, em um mundo onde aproximadamente 2 mil bilionários detêm mais riqueza que 60% da população mundial⁴³

⁴² Esquema Ponzi é uma operação fraudulenta de investimento do tipo esquema em pirâmide, que envolve a promessa de pagamento de rendimentos muito altos à custa do dinheiro pago pelos investidores que chegarem posteriormente em vez da receita gerada por qualquer esquema real. O nome do esquema se refere ao criminoso ítalo-americano Charles Ponzi.

⁴³ <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-01/bilionarios-do-mundo-tem-mais-riqueza-do-que-46-bilhoes-de-pessoas#:~:text=Os%202.153%20bilion%C3%A1rios%20do%20mundo,de%2060%25%20da%20popula%C3%A7%C3%A3o%20mundial.>

3.2 BLOCKBUSTER

A década de 1980 marca uma guinada na indústria cinematográfica, resultado das mudanças econômicas que, na virada da década de 1970, promoveram a transnacionalização e a fusão de capitais provenientes de diferentes setores. “A incorporação da indústria cinematográfica em um mercado mais amplo, composto por corporações multinacionais, passa a ser uma saída bastante lucrativa para os grandes estúdios de Hollywood e acelera o processo de integração do cinema com outras mídias” (DA SILVA, 2017, p. 41). As políticas liberalizantes de Ronald Reagan, permitiram a concentração de capital no ramo do entretenimento, abrindo espaço para uma indústria multimilionária. “O governo Reagan realizou um grande corte de impostos, beneficiando os estúdios e outros ramos de entretenimento (...) essas medidas geraram maior reserva financeira para os conglomerados multinacionais (...) permitindo a eles realizarem investimentos no cinema” (DA SILVA, 2017, p. 42).

Os estúdios cinematográficos passaram a ser comandados por “homens de negócios”, já que a entrada de capital proveniente de bancos e do mercado financeiro permitiu a incorporação dos estúdios em conglomerados que envolviam diferentes setores, como foi o caso da fusão da *Columbia Pictures* com a *Coca-Cola*, no ano de 1981. “Esse tipo de administração conduzia os estúdios para um enfoque diferente, no que diz respeito aos custos de produção, pois estes optavam pela realização de uma quantidade menor de filmes a serem produzidos, no entanto, utilizavam um montante financeiro muito maior para se produzir um mesmo filme” (DA SILVA, 2017, p. 43).

Nesse contexto surgiu o conceito de *blockbuster* que, associado à ideia de um produto de consumo, angariou ampla popularidade e impulsionou bilheterias milionárias. “Essa produção pós-1975 se define pelo abandono progressivo da pujança narrativa típica do filme hollywoodiano até meados de 1960, e também por assumir uma posição de carro-chefe absoluto de uma indústria fortemente integrada (...) à cadeia maior da produção e do consumo midiáticos” (MASCARELLO, 2006, p. 336). Essa reviravolta na produção cinematográfica trouxe uma série de mudanças não só na reestruturação financeira da indústria do cinema, mas também na estética cinematográfica, o que garantiu – e ainda garante –, a hegemonia dos filmes hollywoodianos, inclusive no Brasil.

Depois da pior crise de sua história ao final dos anos 1960, o predomínio avassalador de Hollywood na contemporaneidade decorre, fundamentalmente, da reconfiguração

estética e mercadológica do blockbuster a partir de 1975, no contexto da integração horizontal dos grandes estúdios aos demais segmentos da indústria midiática e de entretenimento. O elemento apocalíptico e impressionista, no Brasil, diante da atual hegemonia hollywoodiana, costuma enfatizar, sobretudo, três aspectos dessa “Nova Hollywood” – não verificados antes da década de 1970 – vistos como sinais de decadência estética e sociocultural. São eles: (1) a debilitação narrativa dos filmes, privilegiando o espetáculo e a ação em detrimento do personagem e da dramaturgia; (2) a patente juvenilização-infantilização das audiências; e (3) o lançamento por saturação dos blockbusters, reduzindo os espaços de exibição para o cinema brasileiro e o cinema arte internacional (MASCARELLO, 2006, p. 335).

A ruptura com a “Velha Hollywood”, no pós-1975, “teria como motivação uma pressão inédita, tanto quantitativa quanto qualitativamente, do econômico sobre o estético – isto é, as modificações de estilo, narrativa e tratamento temático para atender às demandas das novas estratégias de marketing e venda ao longo da cadeia midiática”, como explica Fernando Mascarello (2006, p. 337). No entanto, apesar do forte viés comercial, o *blockbuster* continuaria a se ancorar em aspectos tradicionais do cinema clássico hollywoodiano, como narrativas emocionalmente descomplicadas e elementos visuais que visavam reforçar o argumento central do filme. O novo formato se tornou muito palatável, principalmente para a audiência infanto-juvenil. “O público juvenil passa a ser priorizado pelos estúdios e os adolescentes tornam-se uma faixa etária sagrada para Hollywood (...) possuindo narrativas transparentes, elementos visuais que chamam a atenção e trilhas sonoras regadas a rock e música pop” (DA SILVA, 2017, p. 44).

Característica comum aos filmes *blockbusters*, o enfoque nos atores gera um novo *star system* em que a identificação com o “astro” muitas vezes se sobrepõe ao próprio filme, tornando-se fundamental para atrair um público muito mais substancial. “A diferença do *Star System* após a década de 1980 está nas altas cifras pagas a essas estrelas, compondo uma parte significativa do orçamento de um filme”, complementa Da Silva (2017, p. 47). Essa prática também possibilitou o estabelecimento de contratos e projetos a longo prazo, prevendo a realização de sequências e continuações que deram origem a franquias multimilionárias como *Star Wars* ou *Harry Potter*. Os filmes de super-heróis não ficariam para trás, encontrando nesse segmento um novo filão para a arrecadação de bilheterias vultuosas.

Nas últimas décadas o Universo Marvel foi responsável por cifras bilionárias, além do recorde de público. Segundo a Revista *Forbes*, o filme *Vingadores* (Joss Whedon), lançado no ano de 2012, foi o primeiro filme a faturar mais de 200 milhões no final de semana de estreia, chegando a um montante total de 1,5 bilhões arrecadados em bilheteria. Seu sucessor, que encerrou uma série de aproximadamente duas dezenas de filmes produzidos pelos Estúdios Marvel, *Vingadores Ultimato* (Anthony Russo, Joe Russo, 2019), chegou a uma cifra de US\$

2.797.501.328⁴⁴, perdendo apenas para o épico de ficção científica de James Cameron, *Avatar*, que estreou no ano de 2009. E as cifras não param por aí. Na quinta posição do ranking, o filme *Vingadores: Guerra Infinita* (Anthony Russo, Joe Russo, 2018), arrecadou mais de 2 bilhões de dólares, sendo o filme mais lucrativo de 2018.

Apesar do estrondoso sucesso da Marvel, a DC Comics também se tornou responsável por uma expressiva fatia do mercado cinematográfico, principalmente após o lançamento do *reboot*⁴⁵ de Christopher Nolan para um dos heróis mais sombrios do Universo DC, Batman, o justiceiro milionário. No total, os três filmes – *Batman* (2005); *Batman: O Cavaleiro das Trevas* (2008); *Batman: o Cavaleiro das Trevas Ressurge* (2012) – arrecadaram US\$ 4.572.000.197⁴⁶, tendo sido aclamados pela crítica cinematográfica. No entanto, depois do estrondoso sucesso da trilogia do ‘Homem Morcego’, os estúdios DC caíram em uma espécie de marasmo, lançando os não tão bem quistos *Batman vs Superman* (Zack Snyder, 2016) e *Esquadrão Suicida* (David Ayer, 2016) que, além de bilheterias pouco expressivas, foram amplamente criticados não só por especialistas da área mas também pelos fãs das histórias em quadrinhos (*Rotten Tomatoes*).

Foi nesse contexto que o filme *Mulher Maravilha* veio para dar novo fôlego ao universo DC, tendo sido sucesso de bilheteria e crítica. Segundo dados publicados pela Revista Forbes, só nos Estados Unidos o longa arrecadou US\$ 411 milhões, atingindo um montante mundial de US\$ 819 milhões⁴⁷. Com essa marca, *Mulher Maravilha* se tornou o terceiro filme da DC Comics em arrecadação nos cinemas dos Estados Unidos, perdendo apenas para *Batman: o Cavaleiro das Trevas* (US\$ 533 milhões) e *Batman: o Cavaleiro das Trevas Ressurge* (US\$ 448 milhões). De acordo com a crítica escrita por Ann Hornaday e publicada pelo *Washington Post*, “Em vários sentidos, *Mulher Maravilha* chega bem a tempo de salvar o dia. Depois do inchado *Batman vs Superman* e do irremediavelmente confuso *Esquadrão Suicida*, a franquia da DC Comics recebeu uma dose revigorante com um belo bracelete de metal e uma ágil narrativa”⁴⁸.

⁴⁴ <https://forbes.com.br/forbeslife/2021/04/blockbuster-as-10-maiores-bilheterias-de-todos-os-tempos/#foto9>

⁴⁵ Nova versão de uma obra de ficção.

⁴⁶ <https://www.tecmundo.com.br/cultura-geek/127843-10-franquias-lucrativas-cinema.htm>

⁴⁷ <https://www.forbes.com/sites/scottmendelson/2017/09/19/box-office-wonder-woman-winds-down-with-411m-domestic-819m-worldwide/?sh=857701c3d0c4>

⁴⁸ “*Wonder Woman* arrives just in time to save the day on any number of fronts. After the talky and turgid *Batman vs Superman* and hopelessly muddled *Suicid Squad* a year, the DC Comics franchise received an invigorating shot in the metal-cuffed arm of handsome design and snappy storytelling” (https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/wonder-woman-saves-the-day-in-more-ways-than-one/2017/05/31/c20193c6-45ea-11e7-98cd-af64b4fe2dfc_story.html?utm_term=.63421cfe3c88)

Para tirar a DC da apatia em que se encontrava, o “homem certo” era uma mulher. Em um segmento predominantemente masculino, o lançamento de um longa sobre a Mulher Maravilha provocou inesperada reviravolta, suscitando a esperança de que finalmente as mulheres teriam um universo simbólico próprio. Como o mercado cinematográfico marginalizou a figura feminina, mulheres teriam maior probabilidade de fazer filmes poderosos e significativos se trabalhassem fora do circuito dos grandes estúdios. Contrariando as expectativas, a diretora Patty Jenkins não só trouxe uma mulher como protagonista, como também suscitou debates a respeito do papel social das mulheres, combatendo um sexismo profundamente enraizado no cinema hollywoodiano. Segundo crítica escrita por Richard Brody, publicada pela revista *The New Yorker*⁴⁹, no longa estrelado por Gal Gadot, Diana encampa importante luta em uma sociedade misógina que mantém as mulheres fora do poder e da autoridade cultural. Themyscira é uma utopia, uma sociedade matriarcal. A esse respeito Richard Brody (2017), reitera que

“Mulher Maravilha” é um conto de transmissão, de sabedoria passada de geração em geração, de mulher para mulher e de mulheres individuais para a sociedade em geral – para aqueles na sociedade que são capazes de ouvir e compreender. É um conto visual de uma história oral, uma alegoria que corta os dois lados: mesmo quando acontece a segregação das mulheres em Themyscira, enviando Diana ao mundo com uma visão estreita da humanidade, da sociedade humana dominada por homens, que mantém as mulheres em grande parte fora do poder e da autoridade cultural, um mundo que se mantém embrutecido, cego, ignorante, opressor, violento, belicista. Isso também faz parte do atual quadro do filme, tanto dramático, quanto ideológico. Diana não é uma guerreira que vai acabar com todas as guerras, ela é uma guerreira veio para se colocar contra as guerras – e contra as tradicionais e restritivas doutrinas da ilha que são empregadas para justificá-las. Em seu trabalho no Louvre, ela cultiva não apenas seu próprio jardim, mas um jardim para a humanidade (Tradução nossa).⁵⁰

Apesar das perspectivas otimistas, seguindo uma tendência do universo cinematográfico, onde as sequências geralmente não mantêm o mesmo desempenho dos primeiros filmes das franquias, o segundo longa da Mulher Maravilha deixou uma série de lacunas, não repetindo o sucesso de crítica e bilheteria do primeiro longa. Em texto escrito por

⁴⁹ <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-hard-won-wisdom-of-wonder-woman>

⁵⁰ ““Wonder Woman” is a tale of transmission, of wisdom passed down from generation to generation, from woman to woman, and from individual women to society at large—for those in society at large who are able to hear and heed it. It’s a visual tale of oral history, an allegory that cuts both ways: even as the segregation of women on Themyscira sends Diana into the world with a narrowed view of humankind, male-dominated human society at large, which keeps women largely out of power and cultural authority, keeps itself stultified, blinded, ignorant, oppressive, violent, warmongering. This, too, is part of the film’s exemplary present-day framework, both dramatic and ideological. Diana isn’t a warrior to end all wars, she’s a warrior to warn against wars—and against the parochial, self-enclosed island doctrines which are employed to justify them. In her work at the Louvre, she cultivates not just her own garden but a garden for humanity at large”. Acesso em: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-hard-won-wisdom-of-wonder-woman>

Brian Lowry e publicado no site da CNN⁵¹, ele explica que, enquanto o primeiro filme se tornou um “farol brilhante” no universo dos super-heróis, o segundo deixou os expectadores desapontados: “o primeiro longa da Mulher Maravilha continua sendo um farol brilhante na moderna era dos filmes de super-heróis da DC (...) [Já] *Mulher Maravilha 1984* é decepcionante”⁵².

Apesar de ter sido, até então, a maior bilheteria desde o início da pandemia, *Mulher Maravilha 1984*, que estreou simultaneamente nos cinemas e no *streaming* HBOMAX, angariou apenas US\$166 milhões, valor irrisório quando comparado ao primeiro longa da heroína e ainda mais insignificante no contexto dos filmes de super-heróis, alguns deles com recordes e bilheterias bilionárias. No entanto, não é apenas nos números – também decorrentes da crise mundial de saúde –, que o filme decepciona. Ao tentar repetir a receita de sucesso do primeiro longa, no qual Chris Pine e Gal Gadot exibiam grande química na tela, *Mulher Maravilha 1984*, dirigido por Jenkins e agora produzido por Gadot, apresenta um roteiro frágil e de resolução fácil, que em nada convence o espectador. A esse respeito, Stephanie Zacharek escreveu para a revista TIME⁵³ afirmando que, apesar da promessa do primeiro longa, a continuação reafirmou o discurso perpetrado pelo filmes estrelados por homens, encerrando a participação da heroína com um discurso maçante sobre a verdade.

Por que temos sempre que ser lembrados do propósito da Mulher Maravilha? Por que ela não pode simplesmente ser? A Mulher-Maravilha de 2017 trazia a promessa de que uma nova geração de filmes de super-heróis, dirigidos e estrelados por mulheres, poderia ser realmente menos estereotipado do que os filmes protagonizados por homens. Jenkins e Gadot tiveram uma sacada: Diana, tendo sido criada em uma sociedade de mulheres atletas e guerreiras ferozmente autossuficientes, nunca tinha visto um homem antes de Steve Trevor cair em sua mira, e ela se divertiu descobrindo os mistérios desta adorável criatura inferior. Agora, além de balançar seu laço mágico de vez em quando, ela está sobrecarregada com alguns discursos maçantes e grandiosos sobre a verdade. Esta, aparentemente, é a igualdade pela qual lutamos. Eu posso ouvir o clamor agora: “Mas minha filha ama a Mulher Maravilha! Ela se sente empoderada quando coloca sua fantasia de Mulher Maravilha!” Tudo bem, mas até onde isso vai: quem quer acabar com a diversão das meninas? No entanto, elas merecem filmes melhores, não apenas versões obedientes e hipócritas dos filmes carregados de testosterona. Como diversão, projetada para tirar o foco dos problemas por algumas horas, *Mulher Maravilha 1984* é perfeitamente adequado⁵⁴

⁵¹ <https://edition.cnn.com/2020/12/23/entertainment/wonder-woman-1984-review/index.html>

⁵² “The first *Wonder Woman* remains a shining beacon among the modern era of DC's superhero movies (...) *Wonder Woman 1984* feels disappointing”.

⁵³ <https://time.com/5921769/wonder-woman-1984-review/>

⁵⁴ Why do we always have to be reminded of Wonder Woman's purpose? Why can't she just be? The 2017 Wonder Woman held some promise that a new breed of superhero movies directed by women, and starring women, might actually be less formulaic than the guy-centric ones. Jenkins and Gadot built some wit into the thing: Diana, having been raised in a society of fiercely self-sufficient women athletes and warriors, had never seen a man before Steve Trevor dropped into her sights, and she had some fun figuring out the mysteries of this adorably inferior creature. Now, in addition to swinging her magic lasso around now and then, she's saddled

O segundo filme da franquia, estreou no dia 17 de dezembro de 2020, 6 meses depois do previsto. A pandemia não só atrasou a produção, como também a veiculação do material já que, em decorrência do confinamento, as salas de cinema permaneceram fechadas por longos meses. Diante desse quadro, cresceu a demanda pelos serviços de *streaming*, o que mudou completamente a estrutura do mercado cinematográfico. *Mulher Maravilha 1984* estreou nos cinemas e, simultaneamente, na plataforma HBOMAX, dando ao espectador a possibilidade de assistir ao filme sem sair de casa. O consumo se tornou mais cômodo e imediato. Tal conjuntura contribuiu para que o longa tivesse baixa adesão nas salas de cinema. Isso sem falar que, naquele momento, a maioria das pessoas ainda não estava imunizada contra a doença, o que, provavelmente, deixou o público receoso. Ainda assim, os resultados estavam aquém do esperado.

3.3 IDEOLOGIA, RAÇA E CLASSE

Compreender a cultura inserida no contexto do capitalismo e da produção industrial ajuda-nos a desmistificar o conceito de “obra de arte”. O cinema “é um produto cultural do tipo industrial” (LAGNY, 2009, p. 104) e, por este motivo, sofre interferência direta da economia, estando sujeito às articulações do mercado financeiro, como a formação de conglomerados, ou até mesmo às crises decorrentes de fatores externos e não previsíveis, como a crise econômica desencadeada em decorrência da pandemia de COVID-19. “Essas tendências são extremamente importantes porque começam a mostrar a verdadeira natureza da arte e a desmistificar as ideias da nossa época sobre a autonomia e a qualidade universal das obras de arte”, explica Janet Wolff (1982, p. 42). A autora ainda reitera que “a origem e a recepção das obras tornam-se com isso mais compreensíveis pela referência às divisões sociais e a suas bases econômicas”.

Por este viés, a produção cinematográfica só pode ser compreendida à luz do capital, ainda mais se considerarmos que o cinema floresceu em um período de intensa industrialização. É justamente nesse contexto que a cultura da mídia passa a funcionar como veículo ideológico e, ainda que despretensiosamente, reforçar a opressão de um grupo sobre outro. Nesse aspecto, Douglas Kellner explica que as forças dominantes não se restringem ao campo econômico “discernindo um espectro de formas de opressão de pessoas de diferentes raças, etnias, sexo e

with a few too many dull, lofty speeches about truth. This, apparently, is the equality we fought for. I can hear the outcry now: “But my daughter loves Wonder Woman! She feels empowered when she puts on her Wonder Woman costume!” All of that is fine, as far as it goes: Who wants to stomp on little girls’ fun? But little girls also deserve better movies, not just dutiful, sanctimonious versions of the testosterone-fueled ones. As an amusement designed to take the world’s mind off its problems for a few hours, Wonder Woman 1984 is perfectly suitable.

preferência sexual” (2001, p.79). Para o autor, uma crítica multicultural da ideologia “exige levar a sério as lutas entre homens e mulheres, feministas e antifeministas, racistas e antirracistas, gays e antigays, além de muitos outros conflitos que são considerados tão importantes e dignos de atenção quanto os conflitos de classe” (KELLNER, 2001, p. 79). Ainda a respeito do efeito ideológico criado pela cultura, Kellner explica que

as diversas formas de cultura veiculada pela mídia induzem os indivíduos a identificar-se com as ideologias, as posições e as representações sociais e políticas dominantes. Em geral, não é um sistema de doutrinação ideológica rígida que induz à concordância com as sociedades capitalistas existentes, mas sim os prazeres propiciados pela mídia e pelo consumo. O entretenimento oferecido por esses meios frequentemente é agradabilíssimo e utiliza instrumentos visuais e auditivos, usando o espetáculo para seduzir o público e levá-lo a identificar-se com certas opiniões, atitudes, sentimentos e disposições. A cultura de consumo oferece um deslumbrante conjunto de bens e serviços que induzem os indivíduos a participar de um sistema de gratificação comercial. A cultura da mídia e a de consumo atuam de mãos dadas no sentido de gerar pensamentos e comportamentos ajustados aos valores, às instituições, às crenças e às práticas vigentes (KELLNER, 2001, p. 11).

Capaz de (re)criar uma determinada realidade na tela e, ao mesmo tempo, promover a fuga do real, a produção cinematográfica galgou espaços cada vez mais amplos e consolidados, o que comprova o sucesso das franquias bilionárias cujas bilheterias ultrapassaram, e muito, os custos de produção. Isso não significa que na cultura da mídia não haja resistência à ideologia dominante ou às crenças e instituições perpetuadas pela indústria cultural – e até mesmo por grupos dominantes -, uma vez que a própria mídia oferece aos indivíduos ferramentas para acatar ou rejeitar tais premissas na formação de sua identidade. “Assim, a cultura veiculada pela mídia induz os indivíduos a conformar-se à organização vigente da sociedade, mas também lhes oferece recursos que podem fortalecê-los na oposição a essa mesma sociedade” (KELLNER, 2001, p. 11-12).

De qualquer modo, a natureza ideológica da cultura evidencia que ela não se encontra “acima” de determinantes históricos, econômicos ou sociais, e que as obras de arte “não são entidades fechadas, contidas em si mesmas e transcendentais, mas o produto de práticas históricas específicas de grupos sociais identificáveis atuando em determinadas condições e, portanto, trazem a marca das ideias, valores e condições de existência desse grupo e seus representantes”, como reitera Wolff (1982, p. 62). Por esse viés, a produção cinematográfica está intimamente relacionada ao contexto socioeconômico no qual foi produzida e veiculada, reforçando aquilo que Marc Ferro (2010) e Michèle Lagny (2009) já haviam proposto. A esse respeito, Alexandre Valim explica que, ao retomar algumas proposições de Ferro, Lagny

argumenta que todo processo de produção de sentido é uma prática social, e que o cinema não é apenas uma prática social, mas um gerador de práticas sociais, ou seja, o cinema, além de ser um testemunho das formas de agir, pensar e sentir de uma sociedade, é também um agente que suscita certas transformações, veicula representações ou propõe modelos (...) Como esses autores indicaram, é fundamental que a interpretação de um ou mais filmes seja feita observando-se o contexto de sua produção, para que possamos compreender como ele se relaciona com as estruturas de dominação e com as forças de resistência, bem como as posições ideológicas que propalam nos debates e nas lutas sociais em andamento. Ao interrogar um filme, vários filmes, ou parte de um ou mais filmes mediante determinada opção metodológica, deve-se tratar esse objeto de estudo como um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente ao período e à sociedade que o produziu. A análise das narrativas e do momento de produção dos filmes comprovam que estes sempre falam do presente, dizem algo a respeito do momento e do lugar que constituem o contexto de sua produção. (VALIM, 2012, p. 285).

Partindo dessa premissa, os filmes da Mulher Maravilha tem muito mais a dizer sobre o século XXI e as relações de dominação que o permeiam, do que sobre os contextos nos quais foram representados, a Primeira Guerra e a Guerra Fria. Lançados durante o mandato de Donald Trump, um presidente manifestamente racista e misógino, cujos atos ganharam maior visibilidade durante seu mandato e o uso deliberado do *Twitter* – sobretudo para atacar seus desafetos políticos –, os filmes expressam as relações de dominação e subserviência entre homens e mulheres, brancos e negros. A título de exemplificação, alguns desses ataques foram desferidos contra as deputadas federais do Partido Democrata Alexandria Ocasio-Cortez, Ayanna Pressley, Ilhan Omar e Rashida Tlaib, mulheres negras que condenaram a política migratória do então presidente, recebendo em troca a retaliação de Donald Trump que, em rede social, as mandou voltarem para seus países de origem⁵⁵.

Nesse ponto é pertinente ressaltar que, a questão racial, perpassa toda a trajetória da Mulher Maravilha no cinema, remetendo-nos a alguns questionamentos pertinentes tanto às questões de raça quanto questões de classe. Em uma das primeiras cenas de *Mulher Maravilha*, Diana Prince, ainda criança, aparece correndo em sua terra natal, Themyscira. A pequena é cumprimentada pelas demais amazonas até que uma mentora negra a chame pelo nome. Além de uma bela fotografia, a sequência intercala *flashes* entre Diana criança e Diana adulta, demonstrando o árduo treinamento pelo qual as mulheres da Ilha Paraíso passam para que recebam a alcunha de guerreiras. Nessa mesma sequência, uma amazona negra dá golpe em uma amazona branca. A garotinha simula golpes de luta enquanto assiste o treinamento. Sua mentora finalmente a encontra, ela corre novamente e pula do pico de uma montanha e, numa

⁵⁵ Sobre essa discussão, vide Lopes e Walthour (2020). Acesso em: https://www.researchgate.net/profile/Ivonete-Lopes/publication/347964972_27428-69777-1-PB/links/5fea83a292851c13fecfd316/27428-69777-1-PB.pdf

é possível inferir que, apesar da inserção de mulheres negras nas cenas que se passam na paradisíaca ilha de Themyscira, essa ainda é feita de maneira superficial, sem dar conta de colocar negras e brancas em “pé de igualdade”, principalmente no que diz respeito às questões de classe e hierarquia, segundo as quais mulheres brancas estão sempre no “topo”.

3.4 MERITOCRACIA

Aqueles que chegam ao topo passam a acreditar que merecem o sucesso. Em uma das sequências de *Mulher Maravilha*, Diana explica a Steve Trevor que as amazonas falam centenas de línguas, denotando certa erudição. Além de belas e exímias guerreiras, as amazonas são mulheres cultas, que tiveram acesso à educação e a um árduo treinamento, ou seja, em comparação com outras mulheres, elas estão no topo da pirâmide social. Quem hoje tem acesso a essa formação? Beleza, educação e erudição são atributos inatos? Nas amazonas parece que sim. No entanto, cabe uma comparação entre a ilha Paraíso e o mundo real. Segundo estudo produzido pelo *World Inequality Lab* (Laboratório das Desigualdades Mundiais), lançado em 2021, o Brasil é “um dos países mais desiguais do mundo”. De acordo com Lucas Chancel, principal autor do relatório e codiretor do Laboratório de Desigualdades Mundiais, “entre os mais de 100 países analisados no relatório, o Brasil é um dos mais desiguais. Após a África do Sul, é o segundo com maiores desigualdades entre os membros do G20”⁵⁷. Com base no relatório, a matéria publicada pela BBC Brasil chegou à conclusão de que, no Brasil, os 50% mais pobres ganham 29 vezes menos que os 10% mais ricos.

Como trabalhar com a recepção de filmes quando a luta por direitos está quase sempre respaldada por lugares privilegiados, onde os/as protagonistas são belos/as, saudáveis, fortes, inteligentes e tem acesso a recursos ilimitados e infalíveis para lutar pela justiça? Como as pessoas veem e muitas vezes se identificam com essas mensagens? Elas estão considerando esses aspectos, ou estão presas na glamourização de uma resistência ou de uma luta muito aquém de suas realidades? Quão estimulantes e eficazes, ou desestimulantes e ineficazes podem ser essas mensagens, tão carregadas de ambiguidade e contradição? Se por um lado o filme exalta a importância de as mulheres lutarem, serem educadas e cultas, por outro, devemos considerar que boa parte de seu público muitas vezes sequer tem condições de ir a um salão de beleza - pense na maquiagem e nos cabelos esvoaçantes da belíssima atriz. A maioria das mulheres não pode ter um plano de saúde, ou mesmo três boas refeições ao dia. Sem falar no acesso à educação e ao ensino superior. Sair do cinema com o desejo de luta e, no instante

⁵⁷ <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-59557761>

seguinte, voltar para a dura realidade onde viceja uma brutal desigualdade social e pulula a violência aberta contra as mulheres?

A pandemia de coronavírus deixou ainda mais evidente as desigualdades econômicas e sociais, tanto no Brasil, quanto nos Estados Unidos. Segundo Sandel (2020, p. 10), “além da falta de preparo logístico, o país não estava moralmente preparado para a pandemia. Os anos que antecederam a crise foram um tempo de profunda divisão – econômica, cultural, política”. Enquanto o Brasil sentia os efeitos de uma polarização político-ideológica, que teve desdobramentos práticos, como o atraso na compra de vacinas e até mesmo uma tentativa de recebimento de propina por parte do então presidente, Jair Bolsonaro⁵⁸, os Estados Unidos eram governados por Donald Trump que, como negacionista, tentou minimizar as perdas relativas à doença. “O presidente Donald Trump, ignorando os avisos de consultores da saúde pública, minimizou a crise por várias semanas cruciais, insistindo, no fim de fevereiro, ‘nós já controlamos isso muito bem (...) fizemos um trabalho incrível (...) vai desaparecer’” (SANDEL, 2020, p. 9).

Décadas de desigualdade crescente e indignação cultural tiveram uma repercussão populista furiosa em 2016, o que resultou na eleição de Trump, que pouco tempo depois de ter sofrido impeachment mas não ter sido retirado do cargo, viu-se presidindo durante a crise mais grave vista pelo país desde os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001. A divisão partidária persistia, enquanto a crise se desenrolava. Poucos republicanos (apenas 29%) confiavam nos veículos de comunicação para obter informação segura sobre o Coronavírus; poucos democratas (apenas 19%) confiavam na informação fornecida por Trump. Em meio a rancor e desconfiança partidários, veio uma praga que demandava um tipo de solidariedade que poucas sociedades conseguem evocar, a não ser em tempos de guerra. Implorou-se a pessoas por todo o mundo, e em muitos casos exigiu-se delas, que praticassem distanciamento social, abandonassem o trabalho e ficassem em casa. Aqueles impossibilitados de trabalhar remotamente encararam perda salarial e o desaparecimento do emprego (SANDEL, 2020, p. 10).

Nesse sentido, a pandemia agravou as desigualdades sociais, empobrecendo e precarizando a vida das classes mais baixas, ainda que o vírus não fizesse distinção de classe ou raça. Isso porque, “o mesmo projeto de globalização orientado pelo mercado que deixara os Estados Unidos sem acesso à produção nacional de máscaras cirúrgicas e de medicamentos, privara uma grande quantidade de trabalhadores de empregos com bons salários e de estima social”, explica Sandel (2020, p. 11). Diante desse quadro, os “vitoriosos” da globalização se distanciavam dos “derrotados”. Em um mundo perpassado pelo processo de globalização, o sucesso depende de “se equipar para competir e vencer em uma economia global. Isso significa

⁵⁸ <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-57666781>

que governos nacionais devem assegurar a todo mundo oportunidades iguais de receber a educação da qual depende o sucesso. Mas isso também significa que aqueles que chegam ao topo passam a acreditar que merecem o sucesso” (SANDEL, 2020, p. 11), ou seja, a meritocracia.

Se as oportunidades fossem verdadeiramente análogas, aqueles que foram “deixados para trás” seriam merecedores de seu destino (SANDEL, 2020) e, aqueles que estão no topo, “fizeram por merecer”, desfrutando das benesses de suas “conquistas”. Essa lógica capitalista leva uma parcela da população a acreditar que a superioridade econômica e social são fruto do “esforço” e merecimento, sem levar em consideração o contexto socioeconômico no qual diferentes grupos sociais estão inseridos. Assim, a meritocracia se converteu num meio de exclusão, disfarçando as desigualdades socioeconômicas. Desigualdades essas que foram transpostas para o universo cinematográfico e a representação da Mulher Maravilha. A heroína, que tem como pretensão expressar o empoderamento feminino, serve de modelo apenas para uma pequena parcela das mulheres que inserem no restrito grupo de mulheres privilegiadas por seus status social e econômico.

“Em uma sociedade desigual, aqueles que alcançam o topo querem acreditar que seu sucesso tem justificativa moral. Em uma sociedade de meritocracia, isso significa que os vencedores devem acreditar que conquistaram o sucesso através do próprio talento e empenho” (SANDEL, 2020, p. 22). Na primeira sequência de *Mulher Maravilha 1984*, a pequena Diana participa de uma competição entre as Amazonas, todas elas guerreiras adultas e, por consequência, com maior experiência na arte da guerra. Mesmo perdendo seu cavalo no percurso da prova, a princesa acaba pegando um atalho e chegando segundos antes das demais. No entanto, Antíope, sua treinadora, segura a menina a alguns metros da linha de chegada, permitindo que outra amazona a ultrapasse. Diana vê a vitória de outra amazona, questionando Antíope ao dizer que a mesma não é justa. Ela explica para a menina que a derrota se deu pelo fato de que a pequena escolheu o caminho mais curto, deixando de disparar no último alvo. “Você pegou o caminho mais curto. Você me traiu, Diana. Essa é a verdade. Essa é a única verdade e a verdade é tudo que existe”. Ou seja, a pequena princesa deveria ter vencido a competição por mérito, e não por tomar um atalho.

“Mas eu teria vencido se você não...”, esbraveja a garota. “Mas você não fez. Você não pode ser a vencedora, porque você não está pronta para ganhar e não há vergonha nisso. Somente saber a verdade em seu coração e não aceitar. Nenhum verdadeiro herói nasce de mentiras”, responde Antíope que sai, deixando a menina aos prantos. A rainha Hipólita se aproxima: “Sua hora chegará Diana”. Menina: “Quando?”. Rainha: “Quando você estiver

pronta. Olhe para a Guerreira Dourada Astéria. Ela não se tornou uma lenda por pressa. Ela fez o que pode por meio de verdadeiros atos de bravura, como paciência, diligência e coragem para enfrentar a verdade. Um dia você se tornará tudo o que mais sonhou e muito mais, e tudo será diferente. Este mundo ainda não está pronto para tudo o que você fará” (9’35” – 11’ – WW84, 2020).

A cena, acima descrita, reproduz a lógica do capitalismo e a falácia da meritocracia. Segundo suas mentoras, Diana será a melhor entre as amazonas mas, para isso, precisa se esforçar e percorrer um árduo caminho que a levará ao topo. No entanto, essas afirmativas que soam como estímulo, não levam em consideração alguns fatores que permitem à garota trilhar o caminho rumo ao topo da pirâmide social. Diana Prince é filha da rainha Hipólita, herdeira do trono de Themyscira. Além do “berço de ouro”, a garota é de uma linhagem muito superior às demais garotas que aparecerão em sua trajetória, já que nasceu em uma terra de amazonas, uma sociedade matriarcal que valoriza e enaltece a figura feminina. Uma adolescente de classe menos abastada, que mesmo diante das adversidades financeiras, tenha conseguido assistir o filme, terá as mesmas condições que a princesa da Ilha Paraíso de se destacar das demais e chegar ao topo da pirâmide? Possível, mas improvável. Sandel exemplifica a questão da meritocracia evocando a entrada nas mais renomadas universidades dos Estados Unidos.

Até mesmo uma meritocracia justa, uma em que não haja trapaça, ou suborno, ou privilégios especiais para os ricos, induz a uma impressão equivocada: de que chegamos lá por conta própria. Os anos de árduo esforço exigidos de candidatos a universidades de elite praticamente os obriga a acreditar que o sucesso deles é resultado das próprias ações, e, se fracassarem, não terão a quem culpar, a não ser a si mesmos. Esse é um fardo pesado para pessoas jovens carregarem. Além disso, corrói sensibilidades cívicas. Porque quanto mais pensarmos em nós como pessoas que vencem pelo próprio esforço e são autossuficientes, mais difícil será aprender a ter gratidão e humildade. E sem esses sentimentos é difícil se importar com o bem comum (SANDEL, 2020, p. 23).

Diante dessa perspectiva, o discurso encampado pela personagem da Mulher Maravilha é colocado em suspenso, já que sua dualidade impede que se dê credibilidade à ideia de uma heroína que luta pelo bem comum. Hipólita já havia recomendado que Diana fosse treinada mais do que qualquer outra. Então, para além do mérito de um trabalho árduo, a garota traria consigo o privilégio de nascimento e também o fato de ser uma semideusa. Por esse viés, a meritocracia enviesada pelo discurso da heroína, não passaria de uma falácia. “Numa época em que a raiva contra as elites levou a democracia ao limite, a questão do mérito assume uma urgência especial. Precisamos perguntar se a solução para nossa política conflituosa é viver

mais fielmente pelo princípio do mérito ou buscar um bem comum além da classificação e da luta” (SANDEL, 2020, p. 24).

4 AQUELES SÃO OS VILÕES

“Eu sou um dos mocinhos, e aqueles são os vilões” (18’39” - 18’41” – MM, 2017), exclama Steve Trevor depois de cair na paradisíaca ilha de Themyscira. Os vilões aos quais ele se refere são os alemães, em grande parte culpabilizados pelas duas Guerras Mundiais. Aqui vê-se o tradicional maniqueísmo entre bem e mal, frequentemente adotado nas produções Hollywoodianas. O outro, o diferente, é visto como o mal a ser combatido. Nas palavras de Kellner é possível afirmar que, a produção cinematográfica, incluindo aí os filmes da Mulher Maravilha, “opera num universo binário de luta entre bem e mal, na qual o inimigo é absolutamente mau e os americanos [e seus aliados] representam a personificação da ‘bondade’” (KELLNER, 2001, p. 105). Ainda a esse respeito, Eric J. Hobsbawm reitera que “os Estados Unidos são, em certa medida, uma potência ideológica que se originou, tanto quanto a União Soviética, de uma revolução. Por esse motivo, eles sentem a necessidade de impor ao mundo seus próprios princípios, como parte essencial de sua política externa” (2009, p. 22).

Na mesma sequência, quando a rainha Hipólita se aproxima de Steve com toda sua fúria, ela o indaga: “que homem luta contra o próprio povo?”, ao que Steve responde: “eles não são o meu povo” (22’49” – 22’55” – MM, 2017). Ainda que cause estranhamento, a fala de Steve Trevor pode remeter ao atual posicionamento dos Estados Unidos em relação aos povos islâmicos do Oriente Médio, ou até mesmo perante a questão imigratória. Os alemães, iguais - mesma espécie -, mas diferentes – em cultura -, são tratados como um outro povo, uma outra raça e, portanto, um povo indefensável, que merece morrer, ou ao menos, que não há importância em sua morte. Tal postura foi reafirmada com o 11 de setembro e o atentado às torres gêmeas, que deu embasamento a uma postura belicista adotada por parte do governo, contribuindo para a constituição de uma hegemonia estadunidense. A respeito desse episódio, Hobsbawm (2007) explica que esse permitiu aos Estados Unidos mobilizar os “verdadeiros americanos” contra uma suposta força do mal, corroborando o velho maniqueísmo e construindo a soberania do país

Francamente, não consigo entender como o que ocorreu a partir do Onze de Setembro nos Estados Unidos pôde permitir a um grupo de alucinados políticos pôr em execução planos há muito acalentados de uma atuação unilateral em busca de

supremacia mundial. Creio que isso indica uma crise crescente na sociedade americana, que encontra expressão na divisão política e cultural mais profunda ocorrida naquele país desde a guerra civil e numa aguda divisão geográfica entre a economia globalizada das duas costas marítimas e o interior, vasto e ressentido; entre as grandes cidades, culturalmente abertas, e o resto. Hoje, um regime de direita radical busca mobilizar os “verdadeiros americanos” contra uma força externa maléfica e contra um mundo que não reconhece a singularidade, a superioridade e o destino manifesto dos Estados Unidos. O que temos de compreender é que a política global americana não é voltada para fora, e sim para dentro, por mais que seu impacto sobre o resto do mundo tenha sido grande ou desastroso. Ela não foi concebida para produzir um império ou uma hegemonia efetiva. Tampouco a doutrina Donald Rumsfeld – guerras rápidas contra adversários fracos, seguidas por retiradas também rápidas – foi concebida para produzir uma conquista global efetiva. Isso não a faz menos perigosa. Ao contrário. Como já ficou evidente, ela destila instabilidade, imprevisibilidade e agressão e terá consequências não desejadas e quase certamente desastrosas. Com efeito, o perigo de guerra mais óbvio que existe hoje deriva das ambições globais do governo incontrolável e aparentemente irracional que está em Washington (HOBSBAWM, 2007, p. 52).

O autor ainda explica que “os Estados Unidos, cuja existência nunca foi ameaçada por nenhuma guerra além da civil, só tem inimigos que se definem ideologicamente: os que rejeitam o estilo de vida americano, quem quer que sejam eles” (HOBSBAWM, 2007, p. 68). Partindo dessa premissa, é possível afirmar que o maniqueísmo entre o bem e o mal, entre o bárbaro e o civilizado, se dá em vários aspectos. E, ainda que o cinema tente veicular uma mensagem contrária a essa, a constituição de seus personagens, as escolhas narrativas, a composição das cenas, evidenciam uma postura beligerante. Em uma das primeiras sequências de *Mulher Maravilha*, Hipólita conversa com a pequena Diana e afirma com veemência: “lutar não faz de você uma heroína” (5’40” – 5’42” – MM, 2017). Na sequência, a rainha fala sobre a liderança de uma revolta para livrar as amazonas da escravidão, o retorno de Ares e uma poderosa arma para derrotá-lo, a “Matadora de deuses”.

Assim, na mesma medida em que nega a guerra, incita a princesa a abraçar a causa das amazonas que, em sua essência, são mulheres criadas para a guerra. O que vem a seguir é uma sequência que evidencia a dualidade não só da fala de Hipólita, mas também de uma ampla indústria cinematográfica encampada pelos Estados Unidos. Quando Hipólita e Antíope conversam sobre a possibilidade da volta de Ares, a segunda ressalta que apenas Diana poderia salvá-las, ao que a rainha responde: “treine-a mais forte do que qualquer amazona”(12’17” - 12’21” – MM, 2017). Já adulta, Diana Prince aparece na tela com arco, flexa e escudo. Dá um giro no ar, desviando da flexa atirada por outra amazona. Depois da manobra, o close no rosto da atriz vai se abrindo, a música toca em um crescente. Ela usa o escudo, o chicote, a espada e, apesar de sofrer duros golpes, se mostra mais forte que as demais. Enquanto a música ajuda a construir uma atmosfera de heroísmo, Diana luta com Antíope que, depois de empurrá-la, alerta: “nunca baixe sua guarda!”(13’53” – 13’54” – MM, 2017). A princesa se defende com

os antebraços cruzados, causando um grande campo de força que leva a uma explosão, jogando Hipólita para longe. Definitivamente, Diana Prince é uma guerreira.

Seguindo essa mesma lógica, ainda no primeiro longa Diana e Steve iniciam uma empreitada com o objetivo de formar uma equipe, buscando reforços para a missão que vai levá-los até a grande guerra. O resultado é um grupo multiétnico formado por Sameer (Saïd Taghmaoui), Charlie (Ewen Bremner) e Chefe (Eugene Brave Rock), que evidenciam a tentativa de Hollywood em incluir os mais diversos tipos, demonstrando uma suposta democracia étnica. No entanto, logo na sequência, Diana Prince exclama: “um mentiroso, um assassino e, agora, um contrabandista” (1^o6’34” – MM, 2017), referindo-se ao trio que irá acompanhá-los. Nada mais elucidativo a respeito da dualidade que perpassa a produção cinematográfica estadunidense, sintoma de uma sociedade relutante em aceitar o grande fluxo de imigrantes que todos os anos atravessam suas fronteiras. E, no que diz respeito à imigração, esse fenômeno se explica, em parte, devido aos efeitos colaterais do processo de globalização, que se intensificou no final do século XIX e início do século XX, oferecendo um “quadro sombrio, para não dizer sinistro”, como explica Eric J. Hobsbawm (2007, p. 12).

O mercado livre global afetou a capacidade de seus países e sistemas de bem-estar para proteger seu estilo de vida. Em uma economia global, eles competem com homens e mulheres de outros países que têm as mesmas qualificações, mas recebem apenas uma fração dos salários vigentes no Ocidente e sofrem nos seus próprios países as pressões trazidas pela globalização do que Marx chamava “o exército de reserva dos trabalhadores”, representado pelos imigrantes que chegam das aldeias das grandes zonas globais de pobreza (...) Embora a escala real da globalização permaneça modesta, talvez com exceção de alguns países em geral pequenos e sobretudo na Europa, seu impacto político e cultural é desproporcionalmente grande. Assim, a imigração é um problema político substancial na maior parte das economias desenvolvidas do Ocidente (HOBSBAWM, 2007, p. 12).

Nesse contexto, a dura política imigratória se aplica a todos os povos que se configuram como ameaça aos Estados Unidos e hoje se dirige, principalmente, àqueles que tentam atravessar a fronteira do país. Essa política imigratória hostil ganhou força durante a campanha eleitoral de Donald Trump, que prometeu construir um muro⁵⁹ separando estadunidenses de mexicanos. “Comecei com a questão da imigração ilegal e propus a construção de um grande muro, muito alto e completamente impenetrável para o fluxo de imigrantes que não desejamos ou necessitamos que fiquem aqui ilegalmente” (TRUMP, 2016, p. 8). Em 2019 uma imagem

⁵⁹ “Sem guerra ou conflito violento declarado, os dois países guardam entre si uma relação próxima e de nuances econômicas e financeiras, afinal, os Estados Unidos são os maiores parceiros comerciais do México . A barreira física territorial entre eles, porém, não é mais uma excentricidade da era Trump. Sua existência data de 1991, no Governo de George Bush pai, mas foi intensificado em 1994 no governo de Bill Clinton e ano que entrou em vigor o NAFTA (Tratado Norte-Americano de Livre Comércio)” (COSTA, 2017, p. 6).

chocou o mundo: pai e filha salvadorenhos morreram tentando atravessar a fronteira México-Estados Unidos. Na época, Trump estava prestes a lançar sua campanha à reeleição, reafirmando que iria deportar milhões de imigrantes ilegais instalados em território estadunidense.

Ainda que a produção cinematográfica estadunidense tente vender a imagem de uma nação pacífica e comprometida com ideais democráticos, os resultados são preocupantes, para não dizer trágicos. Para Hobsbawm (2007), vivemos em uma era de conflitos armados “endêmicos de extensão mundial”, que são travados no interior de alguns países mas maximizados por intervenções estrangeiras. “A Guerra do Iraque confirma essa característica: guerras menores, nos padrões do século XX, provocam vastas catástrofes”, exemplifica o autor (2007, p. 45). O medo de uma guerra aos moldes tradicionais, vem sendo substituído pelo perigo de uma guerra global, “provavelmente decorrente da falta de vontade dos Estados Unidos de aceitar o surgimento da China⁶⁰ como superpotência rival” (HOBSBAWM, 2007, p. 45). O autor ainda explica que o problema desses embates não seria tanto sua dimensão militar, mas o dano causado à população civil, que hoje soma mais de 108 milhões de refugiados em todo o mundo, segundo dados da Agência da ONU para Refugiados⁶¹.

Embora a dimensão militar desses conflitos seja pequena, quando avaliada nos termos do século XX, eles causam um impacto relativamente enorme e duradouro sobre a população civil, que é, cada vez mais, sua maior vítima. Desde a queda do muro de Berlim, voltamos a viver em uma era de genocídio e de transferências compulsórias e mações de populações, como as que ocorreram em regiões da África, do sudeste da Europa e da Ásia. Estima-se que ao final de 2003 havia cerca de 38 milhões de refugiados, dentro e fora de seus próprios países, cifra que é comparável ao vasto número de pessoas deslocadas ao final da Segunda Guerra Mundial (HOBSBAWM, 2007, p. 45).

Em *Mulher Maravilha 1984*, depois que Maxwell Lord faz uma transmissão via satélite, permitindo a cada pessoa no mundo a realização de um desejo, as cenas subsequentes expressam a imagem do caos. Enquanto Diana tenta dissuadi-lo, aparecem cenas em diferentes lugares do mundo, evidenciando a diversidade povos e etnias que precisam se deslocar em meio a confusão, assim como os refugiados em todo o planeta. Ao mesmo tempo, em *off*, o

⁶⁰ O que soa como presságio na análise de Eric Hobsbawm, tornou-se ameaça concreta no século XXI. Em dezembro de 2020, o chefe de inteligência do governo Donald Trump, John Ratcliffe, emitiu um alerta dizendo que a China estava se preparando para um “período aberto de confronto com os Estados Unidos”. O documento pedia uma ação para enfrentar “a maior ameaça aos Estados Unidos hoje” e também à “democracia em todo o mundo desde a Segunda Guerra Mundial” (artigo publicado pela CNN Brasil).

⁶¹ <https://www.acnur.org/portugues/dados-sobre-refugio/#:~:text=108%2C4%20milh%C3%B5es%20de%20pessoas,perturbaram%20gravemente%20a%20ordem%20p%C3%ABlica>.

filme traz uma narração da Mulher Maravilha: “você não é o único que sofreu. Quem quer mais; Quem os quer de volta; Quem não quer mais ter medo. Ou sozinho. Ou assustado. Ou impotente. Porque você não é o único que imaginou um mundo onde tudo era diferente. Melhor, finalmente. Um mundo onde eles eram amados, vistos e apreciados, finalmente. Mas o que isso está custando a você? Você vê a verdade?” (2°15’34” – 2°17’11” – MM84, 2020).

Eis que em meio à desordem e ao fim do mundo, os Estados Unidos, representados aqui pela figura da heroína, apresentam uma solução humanitária e pacífica para o problema, o que soa, no mínimo, artificial. Seria o equivalente a dizer que, o mesmo país que produz armas e as exporta para diversas parte do mundo, deseja promover a paz entre os povos. É aquilo que Klein (2017) denomina como “guerra com fins lucrativos”, na era do chamado “capitalismo de desastre”. “Graças a modelo de guerra com fins lucrativos, o exército dos Estados Unidos vai guerrear levando a reboque Burger King e Pizza Hut, contratando-os para abrir franquias militares no Iraque”, reitera Klein (2017, p. 21) que exemplifica com o ataque do 11 de setembro e a “Guerra ao Terror”.

A administração Bush se apropriou imediatamente do medo gerado pelos ataques [do 11 de setembro], não apenas para deslanchar a ‘Guerra ao Terror’, mas para garantir que ela fosse uma empreitada voltada quase completamente para o lucro, um estrepitosa e nova indústria que soprasse ventos frescos sobre a vacilante economia dos Estados Unidos (...) Trata-se de uma guerra global travada em todos os campos pelas empresas privadas, cuja participação é paga com dinheiro público, e que legitima indefinidamente pela necessidade de proteger o território dos Estados Unidos mediante a eliminação de todo o ‘mal’ existente no mundo exterior (KLEIN, 2017, p. 20).

A citação é sintomática da guerra influenciada e patrocinada pelos Estados Unidos, contra os próprios Estados Unidos. Ou seja, o país produz armas e alimenta uma indústria multimilionária, tornando-se o fornecedor de armamentos para países que, supostamente, ameaçam seu próprio sistema democrático. É como Donald Trump dizer que o muro construído para barrar a imigração mexicana seria patrocinado pelos próprios mexicanos. “O papel governamental nessa guerra sem fim não é o de um administrador que lida com uma rede de fornecedores, mas o de um capitalista aventureiro cujo bolso não tem fundo, que tanto oferece dinheiro para a criação do complexo quanto se transforma no maior cliente dos seus novos serviços”, reitera Klein (2017, p. 21). A cada um cabe a guerra que lhe convém.

4.1 CINEMA E IMPERIALISMO

A política pouco cordial em relação aos povos vizinhos é uma prática recorrente entre os governos americanos e teve início ainda no século XIX, depois da guerra civil, quando os Estados Unidos, agora unificados, começaram a angariar o *status* de potência mundial, pretendendo expandir seu modelo “civilizatório” para o mundo. Diferente das potências europeias, que adotavam uma postura de intervenção direta, os estadunidenses optaram por uma abordagem mais sutil. A esse respeito João Fábio Bertonha (2006, p. 55-56) explica que, no século XIX, “enquanto as grandes potências europeias procuravam criar Impérios no sentido direto da palavra (com ocupação de territórios, presença de tropas de ocupação e domínio total), os Estados Unidos, já uma superpotência econômica, preferiram exercer seu poder de forma mais discreta”. Na América Latina a ocupação se deu por meio do exercício da hegemonia, sustentada pela Doutrina Monroe cujo lema, “a América para os americanos”, justificaria o direito estadunidense de exercer sua hegemonia sobre o continente. “Os Estados Unidos, ao menos desde a doutrina Monroe (1823), demonstravam preocupação em relação ao controle do continente americano e, em especial, às interferências de potências europeias na região”, explica Munhoz (2009, p. 249).

Já no século XX, com o fim da Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos se tornaram os credores do mundo o que, além de dar enorme projeção ao país, lhe conferiu grande poder de barganha. “Agora os EUA já eram maiores de idade, uma grande força no mundo, iguais a todas essas esperanças, prontos para ser o administrador, o árbitro e o profeta da época. Sozinhos eles haviam galgado o Monte Sinai, falado com Deus e trazido de volta as Tábuas da Lei” (KIERNAN, 2009, p. 249-250). Na década de 1920 a economia estadunidense se fortaleceu e, até 1929, antes da quebra da Bolsa de Nova York e o período da Grande Depressão, a indústria havia crescido 45%. Nas décadas seguintes os Estados Unidos estenderiam seus tentáculos sobre a região latino-americana. “A penetração econômica dos Estados Unidos na América Latina, nos anos trinta e quarenta, impregnada de interesses políticos, se deu mascarada por uma aparência de reciprocidade, uma vez que o comércio sempre servira como mediação das relações intercontinentais”, explica Mariana Villaça (2010, p. 73).

O espírito panamericano foi insuflado pela chamada “política de boa vizinhança”, supostamente destinada à reconstrução da América no período posterior à crise de 29. Por meio de uma postura aliancista, “os EUA defenderam a questão da soberania nacional na América Latina, sustentando a posição – irônica – de que nenhum país tinha o direito de intervir em assuntos internos de outro, e que a defesa do hemisfério ocidental era de responsabilidade

coletiva” (VILLAÇA, 2010, p. 74). Indiretamente os Estados Unidos se utilizavam de diferentes meios de comunicação – como o rádio, a imprensa e o cinema – para efetivar sua propaganda política, por meio da qual promoviam seus interesses, além de robustecer o estereótipo dos demais integrantes do continente. Aliás, o cinema estadunidense tornou-se o veículo pelo qual o outro, o diferente, passou a ser representado, na melhor das hipóteses, como exótico ou extravagante.

Os ‘personagens brasileiros’ hollywoodianos Carmen Miranda e Zé Carioca (ou ‘Joe’ Carioca nos EUA) são bastante exemplares, por terem sido dotados de forte conteúdo ideológico. Em ambos exemplos reconhecemos ícones que remetem à nacionalidade (o verde-amarelo, o samba-exaltação, o orgulho das belezas naturais brasileiras, além de valores como simpatia, amabilidade, espontaneísmo) combinados à propaganda imperialista: Carmen expunha seu deslumbramento com o glamour de Hollywood; Zé Carioca era apresentado ao público como fã número um do Pato Donald. O pan-americanismo se travestia em esdrúxulas composições nesses personagens: o papagaio que fumava charuto cubano, sabia inglês e tinha as cores da bandeira estadunidense no rabo; a baiana rumbeira, muito branca, com sotaque hispânico, que se enfeitava com bananas e contracenava, sem muito critério, com capoeiristas, sapateadores e mariachis, em estilizados cenários tropicais (VILLAÇA, 2010, p. 75-76).

Cinema e ideologia entrelaçavam-se de forma estratégica, constituindo-se como uma das bases de sustentação para a propagação do “sonho americano”. A partir de então, os Estados Unidos entenderam que a produção hollywoodiana seria uma poderosa aliada em seu projeto expansionista que, em grande parte, não adotava formas diretas de intervenção. “O caminho entre as Américas deveria ser uma via de mão dupla” (VALIM, 2010b, p. 419), ou seja, enquanto os latino-americanos compravam a ideia de que o *American Way of Life* era o estilo de vida adequado e o modelo ideal de democracia, os estadunidenses consideravam os habitantes dos trópicos como exóticos consumidores de samba, rumba e carnaval, tipos ideais para os quais se pudesse vender o valor mais caro aos Estados Unidos, a “liberdade”.

Durante a Segunda Guerra Mundial a relação entre o Entretenimento, a Propaganda e a Política foi pensada com muito esmero por Washington e Hollywood. A sintonia permitiu a criação de dezenas de filmes, desenhos animados, cines-jornal etc. Muitas vezes contando com o apoio financeiro governamental, essas produções foram tanto veiculadas internamente, para o consumo doméstico, como o público externo, como parte de uma ampla política de convencimento em que se entrecruzavam interesses econômicos, diplomáticos, militares e culturais. Dentre essas produções encontram-se diversos desenhos animados voltados para a América Latina e a *Good Neighbor Policy* (VALIM, 2010b, p. 411).

Ao término da Segunda Guerra os Estados Unidos emergiram como potência capitalista, voltando seu discurso para a criação de um “mundo livre”, viabilizando sua

estratégia de liderança ao suscitar o combate à “ameaça soviética”. Comunistas, judeus, liberais progressistas se constituíram como alvo favorito da hostilidade estadunidense, no momento em que a propaganda se consolidava e ganhava corpo através do cinema. Os filmes passavam pelo crivo do Comitê de Atividades Antiamericanas (*House of Un-American Activities Committee* – HUAC) que, desde a sua fundação, demonstrou tendências conservadoras, auxiliando no estabelecimento de uma histeria anticomunista. “Em março de 1947, a HUAC anunciou a intenção de investigar o que afirmava ser uma infiltração comunista no cinema”. Segundo Valim, “diretores, roteiristas, atores e produtores foram intimados a comparecerem perante à HUAC de modo a ‘limparem’ seus nomes, presentes em listas de suspeitos de subversão” (VALIM, 2010a, p. 70). Já durante a Guerra Fria a conquista da autonomia pelos aliados, tanto dos Estados Unidos quanto da União Soviética, era muito frágil. A esse respeito, Sidnei Munhoz explica que,

nas respectivas esferas de influência, foram consolidadas as estruturas materiais e edificados os arcabouços ideológicos que alicerçavam o regime político instituído e forneciam os instrumentos de crítica e combate ao campo adversário. Regra geral, esse confronto era apresentado ao cidadão comum de forma maniqueísta, por intermédio da qual se delineava um combate entre o bem e o mal. Nesse embate, ocupavam papel privilegiado os confrontos entre capitalismo e comunismo, imperialismo e anti-imperialismo, comunismo e anticomunismo, e colonialismo e anticolonialismo (MUNHOZ, 2020, p. 194).

Nesse contexto, o cinema se tornou um veículo ideológico eficaz na divulgação dos esquemas maniqueístas que perpassavam toda a política perpetrada pelos blocos socialista e capitalista. A esse respeito, Alexandre Valim (2010, p. 64) reitera que “durante o período da Guerra Fria, EUA e URSS rivalizaram-se na busca da consolidação dos seus diferentes projetos políticos”. Diante desse quadro, a cultura veiculada pela mídia teria o poder de induzir os indivíduos a se identificarem com determinadas posições e representações sociais e políticas que circulavam tanto de um lado quanto do outro. A produção hollywoodiana, como não poderia deixar de ser, voltou-se para a consolidação do anticomunismo, fazendo-o através das imagens veiculadas nas telas de cinema.

Durante o período mais tenso da Guerra Fria, entre 1945 e fins da década de 1950, alguns estúdios estadunidenses diminuíram a produção de filmes considerados de ‘boa qualidade’ e de conteúdo social, olhados com suspeita por setores mais conservadores da sociedade. Dezenas de produções com propaganda anticomunista passaram a se disseminar no mercado, atendendo à sugestão ou mesmo imposição desses setores, e tinham os custos menores, incluindo-se no rol conhecido posteriormente como ‘filmes b’. Muitos filmes contribuíram para construir ou reforçar o estereótipo clássico do ‘comunista comedor de criancinhas’, e não apenas

nos Estados Unidos, já que a produção de Hollywood era dominante nas telas do mundo (VALIM, 2010, p. 89).

Ainda na Guerra Fria, durante a Era Reagan, o cinema passou a exaltar a figura de heróis individualistas que perpetravam valores conservadores, constituídos à imagem e semelhança do então presidente. A esse respeito Douglas Kellner (2001, p. 91) explica que o “reaganismo deve ser visto como um conservadorismo revolucionário com forte componente de populismo, individualismo e ativismo conservador radical, o que se ajusta perfeitamente com *Guerra nas Estrelas*, *Indiana Jones*, *Superman* e *Conan*”. Ainda segundo o autor, a indústria cinematográfica é responsável pela transmissão de determinada ideologia que se dá por meio de imagens, figuras, cenas, códigos genéricos, além da narrativa como um todo (KELLNER, 2001), o que pode ser observado em *Rambo*. “O foco em seus bíceps luzídios, no seu corpo escultural e no físico poderoso apresenta-o como símbolo sexual masculino, como um emblema da virilidade, que provoca a admiração das mulheres pela força masculina e talvez uma fascinação homoerótica pelo guerreiro masculino” (KELLNER, 2001, p. 93).

Nesse ponto é possível estabelecer uma intersecção entre *Rambo* (e tantos outros filmes) e *Mulher Maravilha*, ressaltando o movimento de exaltação do corpo e das atribuições físicas. Em dezenas de closes e movimentos de câmera nos deparamos com suas coxas, suas nádegas, e todo o tipo de enquadramento que realce seu porte atlético. E, assim como os espectadores passam a desejar ou se identificar com a figura de Rambo, símbolo sexual e de virilidade, também o público da Mulher Maravilha estabelece com a mesma uma relação de admiração e desejo, projetando na heroína suas mais íntimas fantasias e crenças. Por exemplo, em uma das sequências de *Mulher Maravilha 1984*, depois de lidar com alguns ladrões em uma cena de ação que realça seu porte físico e sua beleza harmoniosa, a heroína arranca suspiros da plateia: uma garotinha que observava a cena se aproxima da heroína, sem acreditar no que seus olhos estão vendo: “oh meu Deus!” (15’ 58” – MM84, 2020). Nesse momento, Mulher Maravilha segura a menina e, girando-a, a atira contra um enorme urso que amortece a queda. A garotinha, dando risada e completamente absorta pela cena, continua a observá-la, enquanto a heroína literalmente desliza em direção aos bandidos armados, segurando-os pelos braços, tirando as armas de suas mãos e destruindo-as.

O século XX marcou o alvorecer de um novo momento midiático, quando a atenção de todo o mundo se voltou para os Estados Unidos e os ataques do 11 de setembro. Com uma ampla cobertura da mídia, o episódio provocou uma guinada na geopolítica estadunidense, agora voltada para a “guerra ao terror”, que justificaria o uso indiscriminado do imponente

arsenal militar estadunidense. A esse respeito Juliana Sayuri explica que “autores diversos, de Chomsky a Said, já questionaram a legitimidade da ‘guerra contra o terror’, sublinhando que a oposição ao terrorismo não pode esquecer a violência sistêmica do imperialismo, cujas engrenagens continuam a todo vapor (...) no Oriente Médio” (SAYURI, 2020, p. 128). Tal imperialismo, agora camuflado pelas guerras contra o inimigo islâmico, teve repercussões diretas na indústria cinematográfica, levando grandes nomes de Hollywood a se reunirem com o objetivo de traçar novas diretrizes para o cinema e a televisão.

Pode-se concluir que um dos rumos a serem tomados seria o retorno da figura do árabe como vilão nas próximas produções cinematográficas, o que já havia ocorrido de certo modo nas duas últimas décadas. A queda das Torres representou o fechamento de um capítulo da complexa história de conflitos entre os Estados Unidos e o mundo árabe. O contexto político, social e econômico iria adequar-se ao novo paradigma da política interna e externa norte-americana. Desse encontro ficou resolvido que Hollywood daria prioridade a filmes com conteúdo nacionalista e patriótico (PAIVA, 2012, p. 20).

Que personagem mais adequada para expressar o nacionalismo e o patriotismo estadunidenses que Mulher Maravilha? Trajada com a bandeira dos Estados Unidos e carregando em seu uniforme a imagem da águia, símbolo do poder e encarnação do ideal de liberdade, a heroína expressa os valores mais caros à nação estadunidense. Aliás, a personagem não representa apenas os ideais de justiça e liberdade, mas também o imperialismo exercido não somente por meio da força (militarismo), mas pela propagação de seu ideário, que se faz com a produção e veiculação de filmes que, aparentemente produzidos para o rol do puro entretenimento, carregam em si a marca de uma nação que, ao longo da história, soube muito bem como manipular a cultura da mídia de modo a convencer aos seus e ao resto do mundo. A esse respeito Carolyn Cocca (2020) reitera que

as histórias da Mulher Maravilha e da Capitã Marvel não são “apenas quadrinhos” ou “apenas filmes”. Essas obras circulam globalmente gerando nos fãs intensa emoção e imensos lucros para suas empresas criadoras (...) Não muito diferente de outros populares personagens, proeminentes e lucrativos, elas são palco de luta a respeito de inúmeras preocupações culturais como gênero, sexualidade, raça, nação, violência, guerra, migração, imperialismo e capitalismo (COCCA, 2020).

A autora ainda explica que o uso de personagens femininas em cenas de violência e militarismo, torna a temática mais palatável, visto que as mulheres são representadas sob a perspectiva da vulnerabilidade. Ao mesmo tempo que suas histórias abordam a inclusão de minorias, como mulheres negras e homossexuais, Mulher Maravilha e Capitã Marvel são alvo da crítica feminista por encampar os ideais de uma nação injusta e altamente militarizada, que

usa a força e a intimidação contra uma multiplicidade de nações. Diante desse quadro é possível afirmar que os elementos propostos nos filmes das heroínas podem ser ao mesmo tempo progressistas e conservadores. Assim, na mesma medida em que abordam questões de gênero, raça e classe, se inserem na esfera de um pequeno número de super-heróis privilegiados, enquadrando-os na narrativa cultural dominante, sem romper com as estruturas tradicionais (COCCA, 2020). Desse modo, ainda que represente a branquitude com uma posição neutra, o cinema torna dominante o olhar do homem branco. A esse respeito, Natalia Prudencio pontua que

é necessário atentar para a tendência do cinema dominante a posicionar como universal e transcendente um sujeito-do-olhar masculino, branco e heterossexual. Assim, torna-se particularmente relevante examinar a construção do prazer visual em *Mulher-Maravilha*, observando o modo como convenções dominantes são negociadas em relação aos discursos contemporâneos de gênero, para compreender que tipo de posição de sujeito-do-olhar o filme constrói como preferencial e oferece para que as espectadoras e espectadores se identifiquem, desconstruindo essa posição de sujeito-do-olhar que se faz passar como neutra, transparente, universal (PRUDENCIO, 2022, p. 147).

Em *Mulher Maravilha*, quando a heroína entra pela primeira vez em campo de batalha, ao mesmo tempo que seu corpo funciona como a espetacularização da figura feminina, suas ações a colocam no lugar de fala daquela que veio para trazer a justiça, levando o espectador a se identificar com a personagem. “A construção de um prazer visual que combina no mesmo corpo o espetáculo e a ação, como ocorre com Diana ao longo do filme, é uma construção típica do cinema de ação, cujas convenções tornam mais complexa a articulação do prazer visual” (PRUDENCIO, 2022, p. 149). Soa como entretenimento, mas simboliza o domínio ideológico criado pelo cinema estadunidense, que nos últimos anos reafirmou seus ideais por meio dos filmes de super-heróis.

Diante dessa perspectiva, as heroínas – e os super-heróis de maneira geral – podem ser associadas à forma como os Estados Unidos se relacionam com o resto do mundo. No segundo longa (MM84, 2020), quando *Mulher Maravilha* impede que Maxwell Lord transforme o mundo em um lugar caótico e, acima de tudo, egoísta, ela não salva apenas sua nação, mas diferentes povos ao redor de todo o planeta. “O heroísmo é um fenômeno intensamente enraizado no imaginário e na moralidade popular. Os feitos de coragem e superação inspiram modelos e exemplos em diversos povos, em diferentes culturas” (GUERRA, 2011, p. 106), o que faz com que o cinema seja extremamente eficaz em seu viés político-ideológico. Compreender os séculos XX e XXI implica, também, em investigar o papel da produção cinematográfica na produção de “verdades” e “mentiras”, que implicam na organização do mundo real.

O cinema tem sido um termômetro extraordinário para a compreensão do século XX e XXI (...) O arsenal de representação filmográfica é enorme e extraordinariamente interessante para discutir questões como a “crise da civilização ocidental”, o declínio da modernidade e o aparecimento de uma pós-modernidade. O próprio cinema está na substância desse processo de “encerramento”, ou transição que pode não alcançar historicamente a outra margem desse oceano caudaloso que se interpõe entre a modernidade capitalista e a outra modernidade pós-capitalista (...) Suas películas alimentam o imaginário dominante de nossas formações sociais de verdades e mentiras sobre nosso tempo e espaço (FRESSATO; NÓVOA, 2009, p. 473).

Ao longo das últimas décadas o cinema produziu incontáveis fontes para a compreensão do tempo presente e, “como forma de expressão, artística ou documental, ele é insuperável (...) Em termos quantitativos, o século XX produziu um volume extraordinário de filmes que, simplesmente, encerra um verdadeiro e enorme arquivo de pesquisa sobre a subjetividade do mundo contemporâneo” (FRESSATO; NÓVOA, 2009, p. 476). Os filmes da Mulher Maravilha dizem mais a respeito do século XXI e das relações internacionais estadunidenses, do que sobre o período que procuram contextualizar (Primeira Guerra e Guerra Fria). E, mais do que isso, os longas que trazem a imagem da heroína mais aclamada do universo quadrinístico, auxiliam na construção do feminino “ideal” e levam à propagação de ideias e visões de mundo encampadas pelos Estados Unidos. Não é só cinema, é um forma de ver e interpretar o mundo no qual estamos inseridos.

4.2 CIVILIZAÇÃO X BARBÁRIE

A história é perpassada pela dicotomia entre o bem e o mal, entre a civilização e a barbárie. Ainda na Grécia Antiga, o termo “bárbaro” passou a designar os povos que habitavam além das fronteiras e não falavam a língua grega, suscitando também a ideia de uma oposição entre a virtude e o vício. Por este viés, a construção do outro passou a incorporar “um conjunto de estigmas de negatividade, como selvagens que praticam atos condenados pelos civilizados, que apelam para a violência e a guerra como formas de solução dos problemas, que não respeitam o outro, nem sua humanidade” (ALVES, 2015, p. 12). Essa perspectiva, adotada em diferentes momentos e por povos distintos, se transportou para a atualidade sendo reproduzida, principalmente, por veículos de comunicação como a televisão, as mídias sociais e o cinema. A esse respeito, Gracilda Alves (2015, p. 3) afirma que “continuamos a ser constantemente colocados de frente com esse antagonismo entre o civilizado, que luta pela democracia e os valores étnicos e civilizacionais, contra o bárbaro, que participa de regimes não democráticos e que se utiliza de métodos não éticos e não civilizacionais”.

O cinema estadunidense se encarregou de disseminar esse ideário, o que fez com grande maestria devido ao alcance de suas imagens. Ao estabelecer comparações entre a América Protestante e a América Espanhola, entre os Estados Unidos e a China, entre o negro e o branco, entre a democracia e o autoritarismo. O universo cinematográfico reforçou a oposição entre o bárbaro e o civilizado, que teve sua gênese na civilização grega, mas foi ampliada e incorporada pelo cristianismo que, pelo viés religioso, ofereceu as bases para a construção do conceito de ocidentalidade. Esse conceito, que justificou uma série de atrocidades como o genocídio dos povos nativos da América ou a escravidão dos negros africanos, passou a englobar predisposições como a prática do cristianismo, a ideia de civilização, os valores éticos e morais, a família heteronormativa, entre outros. “A grande marca que a ocidentalidade procura construir nos filmes é a de que o homem ocidental está lutando pelo que é certo, pelo bem de todos, pela paz e por levar a civilização aos mais longínquos lugares” (ALVES, 2015, p. 11).

Diante dessa perspectiva, o cinema se constitui como um veículo eficaz para a consolidação de determinados conceitos e ideias, como os de civilização e ocidentalidade. A esse respeito, Nigra (2012, p. 63) afirma que “a indústria cinematográfica estadunidense é um dos mais poderosos aparatos político-ideológicos do planeta, o que faz com que tenha uma forma própria de observar e contar seu passado”⁶². Partindo desse princípio, o universo cinematográfico assume o *status* de produtor de conteúdo ideológico, veiculando “verdades” inegociáveis a uma determinada nação, povo ou forma de poder. Ideologia aqui entendida não apenas como um equivalente à luta de classes, onde a classe economicamente dominante impõe suas normas e valores, mas também como um conjunto de “teorias, ideias, textos e representações que legitimem interesses de forças dominantes em termos de sexo e raça, bem como de classe” (KELLNER, 2001, p. 79).

A ideologia, portanto, faz parte de um sistema de dominação que serve para aumentar a opressão ao legitimar forças e instituições que reprimem e oprimem. Em si mesma, constitui um sistema de abstrações e distinções em campos como sexo, raça e classe, de tal modo que constrói divisões ideológicas entre homens e mulheres, entre as “classes melhores” e as “classes mais baixas”, entre brancos e negros, entre “nós” e “eles”, etc. Consegue em cada um desses domínios uma hierarquia que justifique a dominação de um sexo, uma raça e uma classe sobre os outros em virtude de sua alegada superioridade ou da ordem natural das coisas. Por exemplo, diz-se que as mulheres por natureza são passivas, domésticas, submissas, etc., e que seu domínio é a esfera privada, o lar, enquanto a esfera pública é reservada aos homens, supostamente mais ativos, racionais e dominadores. Diz-se com frequência que os negros são preguiçosos, irracionais e burros, portanto inferiores à raça branca dominante (KELLNER, 2001, p. 84).

⁶² “la industria cinematografica estadunidense es uno de los más poderosos aparatos político-ideológicos del planeta, por lo que tiene una forma propia de observar y contar su propio pasado”.

Douglas Kellner (2001, p. 84) afirma ainda que “esse modo de pensar sexista e racista baseia-se numa série de oposições binárias (...) [que] enraízam-se num sistema de antagonismos entre forças desiguais e servem para legitimar o privilégio e a dominação dos mais poderosos”. Essas oposições binárias, como bárbaro e civilizado, também se dão em uma série de outros conceitos que ecoam em determinadas hierarquias e reforçam a dominação de um grupo sobre outro, como é o caso da concepção de Ocidente e Oriente, reiterando a leitura “de que é o Ocidente a parte civilizada e que cabe a ele levar a civilização ao outro que, no caso, é o Oriente” (ALVES, 2015, p. 3). Assim como a oposição entre barbárie e civilização, a dicotomia geográfica também encontra sua gênese na antiguidade, sendo aprofundada pelo cristianismo que, já no século VIII, com o início da Guerra de Reconquista, propõe a retomada da Península Ibérica invadida pelos árabes muçulmanos. A literatura cristã da época “traz claramente a dicotomia cristão vs. muçulmano, fiel vs. infiel, ou seja, ela traz um discurso legitimador da Reconquista cristã e uma exortação do muçulmano como o outro, o estrangeiro, o forasteiro e de sua ilegitimidade” (ALVES, 2015, p. 6).

Partindo dessa perspectiva, o conceito de Ocidente se constrói sobre a ideia de que ele se configura como centro político, religioso e cultural do mundo. “Esta imagem fica atrelada a um determinado espaço geográfico bem definido e a certo conjunto de personagens delimitados por simbolismos e por intensas trocas culturais” (ALVES, 2015, p. 7), o que reforça a premissa de que o Ocidente é o representante máximo da “civilização” estando, portanto, encarregado da difusão desses valores. O cinema, com sua comprovada eficácia na disseminação de ideias, muitas vezes reitera essas oposições, ainda que o faça de maneira lúdica. A imagem “está por toda a parte, mestra dos costumes e das opiniões, quando não das ideias” (FERRO, 2010, p. 10) assumindo, no século XX, a dianteira na divulgação de valores caros a determinadas civilizações, se tornando “alvo de disputa cultural e, ao mesmo tempo, política” (FERRO, 2010, p. 10). Diante desse quadro,

podemos afirmar que a escrita da história se faz entre a dicotomia Ocidente-Oriente e as diversas leituras que são feitas e apropriadas por cada um destes blocos que não são homogêneos e, assim, o cinema, através da criação livre vai trabalhando estas significações e leituras diferentes e as trazendo de uma forma lúdica, e talvez pudéssemos dizer despreziosa, mas que carrega um cotidiano de repulsa e de construções de um ideal a ser alcançado. Nesta construção é utilizado um conjunto de imagens que possuem uma sequência e dinâmica que, aliadas à música e aos atores, criam uma realidade que é absorvida e muitas vezes reproduzida pelos expectadores que podem ser de estranhamento, repulsa ou de aproximação. O cinema é o veículo em simbiose com a civilização ocidental e carrega a linguagem, o pensamento, os objetivos, os símbolos a serem alcançados e busca demonstrar a discordância e discrepância do pensamento oriental com o da ocidentalidade (ALVES, 2015, p. 7).

Aliás, o cinema hollywoodiano encontrou um grande filão para explorar o maniqueísmo entre o bem e o mal, a dicotomia entre civilização e barbárie, entre Ocidente e Oriente: os filmes de super-heróis. Um dos primeiros grandes sucessos dos estúdios Marvel foi o longa do Homem de Ferro (2008), protagonizado por Robert Downey Jr. O *playboy* de armadura metálica, que virou um dos heróis mais cultuados de toda a saga, faturou US\$ 585 milhões⁶³, levando a Marvel e a Paramount a uma fusão que deu origem à *Marvel Cinematic Universe*, empresa inteiramente voltada para o universo dos quadrinhos no cinema. Neste filme, que começou a galgar espaço para os super-heróis no mundo dos *blockbusters*, Tony Stark – alter ego do Homem de Ferro – é levado para o Oriente Médio, onde pretende fazer uma demonstração de seu novo míssil, “Jericho”. Depois de apresentar seu poderio bélico no Afeganistão, Stark é sequestrado por um grupo de terroristas (Dez Anéis), que o mantém preso com o objetivo de que o bilionário desenvolva para eles um míssil de mesma magnitude.

O Oriente, como era de se esperar, foi representado a partir da figura de terroristas que, não por coincidência, encampavam a ideia do mal a ser combatido, símbolo do atraso e da barbárie. No entanto, há que se levar em consideração o fato de que o Homem de Ferro, claramente encarnando a nação estadunidense, era o herdeiro de um bilionário império bélico, cuja fortuna se multiplicou com a fabricação de armas, muitas delas vendidas para os povos do Oriente Médio. Alguma semelhança com a realidade? Isso sem contar na série de estereótipos construídos em torno desses personagens o que, em tempos de governo Bush e “Guerra ao Terror”, levavam o espectador a associar todo o islã ao terrorismo. A esse respeito, João Fábio Bertonha (2006, p. 66) reitera que “não há nada mais absurdo que imaginar que o fundamentalismo é uma exclusividade da religião islâmica ou que apenas os adeptos dessa religião possam cometer atos terroristas. Do mesmo modo, seria um equívoco grave tentar atribuir a todos os muçulmanos a alcunha de terroristas em potencial”. Para Munhoz e Mériti de Souza (2012, p. 602),

a associação do fundamentalismo a uma religião específica e a uma determinada cultura é uma tese que se incorporou aos discursos de pessoas vinculadas a diferentes espectros político-ideológicos no assim denominado Ocidente. Essa associação dissemina ideia de que o fundamentalismo islâmico é o grande responsável pelos recentes dissabores da ordem democrática e fundador de subjetividades violentas. A referência religiosa e nacional do crente islâmico é, ainda, exacerbada como marca identitária privilegiada na construção dessa modalidade subjetiva.

⁶³ <https://forbes.com.br/listas/2014/10/10-maiores-bilheterias-da-marvel/#foto4>

A persistente dicotomia entre bem e mal, entre civilizado e bárbaro, se faz evidente também nos longas da Mulher Maravilha. Aliás, é preciso ressaltar o fato de que, travestida com a bandeira estadunidense, a heroína representa os valores mais caros à nação, como a liberdade e a democracia, reiterados na última sequência do primeiro longa, quando a fala de Diana em *off* corrobora com a mensagem proferida ao longo de todo o filme, a de que os Estados Unidos tem uma função civilizadora e, porque não dizer, messiânica: “Eu já quis salvar o mundo, acabar com guerra e trazer a paz para a humanidade. Mas então tive um vislumbre da escuridão que vive em meio à luz”. Dentro do museu, sentada em sua sala ela continua: “e sei que dentro de cada pessoa sempre haverá ambos. É uma escolha que cada um deve fazer. Algo que nenhum herói poderá mudar. Agora eu sei que só o amor pode salvar o mundo. Então resolvi ficar, lutar e me doar por um mundo que está por vir. Essa é a minha missão, para sempre”. Do escritório a câmera passa para o telhado do museu, de onde emerge a figura da heroína. (2°9’26” – 2°0’23” – MM, 2017).

Mulher Maravilha não é uma personagem qualquer, ela é também a figura redentora que, com os braços abertos em forma de cruz – como na cena descrita anteriormente –, “dá a vida” para salvar a humanidade. Segundo Roth (2020), temas de caráter teológico permeiam todo o mundo a nossa volta e, com a cultura popular não poderia ser diferente. Ainda que de maneira não intencional, a ideia de salvação se associa a diversos heróis, como acontece com Diana Prince, que é parte amazona, parte deusa. Como em um quebra-cabeças, onde as peças se encaixam, a trajetória da Mulher Maravilha se funde com o próprio mito fundador dos Estados Unidos, que atribui à nação o “fardo” do projeto civilizatório, o desígnio de salvação. Ela nem sequer é humana e, ainda assim, se coloca à disposição da humanidade, o que dá ainda mais validade à sua atuação redentora. A esse respeito, Gonçalves explica que

Dentre os modelos de super-herói, o redentor é um ser extraordinário que, pela força de suas qualidades, impõe ordem a um mundo caótico, como uma espécie de deus *ex machina*. Este termo latino, tal como seu equivalente grego ἀπὸ μηχανῆς θεός (*apò mēkhanēs theós*), pode ser traduzido como “deus surgido da máquina”, uma definição que, no teatro clássico, designou a princípio um recurso cênico empregado para representar deuses no palco: o uso de guindastes primitivos que suspendiam os atores no ar. Tais personagens se materializavam de forma dramática para solucionar questões pendentes, de modo que, figurativamente, o termo passou a ser utilizado para descrever personagens ou ocorrências capazes de reverter o curso dos acontecimentos de uma narrativa em um piscar de olhos, não apenas no teatro, mas na ficção como um todo. A imagem pintada por narrativas deste modelo é a de um mundo flagelado por males que não podem ser solucionados senão pela intervenção quase messiânica de um indivíduo dotado de habilidades incríveis (GONÇALVES, 2020, p. 146-147).

Assim, quando na sequência final do primeiro longa (MM, 2017) *Mulher Maravilha* emerge do telhado com os braços abertos, sobrevoando a cidade, ela assume seu caráter redentor que vai ao encontro da trajetória estadunidense e de sua suposta missão civilizadora. A esse respeito, Kiernan (2009, p. 47) explica que já no século XIX “a América estava pronta para pretender, como a Europa, uma missão civilizadora, uma obrigação de levar esclarecimento para povos menos favorecidos”, o que vai ser reforçado pela produção cinematográfica que, com a nova leva de filmes de super-heróis, encontrou um filão para explorar questões político-ideológicas tão caras à nação, criando personagens que encarnam ideais a serem assimilados e, por que não, reproduzidos. Deste modo, a cultura da mídia “assume algumas funções tradicionalmente atribuídas ao mito e ao ritual, ou seja, integrar os indivíduos numa ordem social, celebrando valores dominantes, oferecendo modelos de pensamento, comportamento e sexo para imitação” (KELLNER, 2001, p. 304).

Em consequência, os personagens criados pela cultura da mídia “desempenham um papel fundamental na identidade contemporânea e na conformação de pensamentos e comportamentos” (KELLNER, 2001, p. 304). Esse processo tem como objetivo levar a uma identificação do público com os estereótipos apresentados na tela. E, ainda que as imagens sejam carregadas de realismo, costumam ser amplamente manipuladas pela indústria cinematográfica (NIGRA, 2012), levando o espectador a estabelecer juízos de valor em relação aos personagens, em grande parte expressos pela dicotomia entre o bem e o mal. “Os filmes têm um grande poder persuasivo, já que se amparam mais no sensitivo-sensorial do que na memória específica do espectador, deixando um forte senso do que é certo e do que é errado, ou de quem é bom e de quem é mal”, reitera Nigra (2012, p. 16).

Uma das últimas sequências de *Mulher Maravilha 1984* também reforça a velha dicotomia entre bem e mal, que se enquadra no projeto redentor perpetrado pelos Estados Unidos. O diálogo entre *Mulher Maravilha* e Maxwell Lord é muito elucidativo, evidenciando o caráter maniqueísta da produção. Quando a heroína tenta dissuadir o vilão de seus projetos megalomaniacos de dominação, Max responde: “Por que ser um herói? Você poderia ter mantido seu piloto e seus poderes se apenas se juntasse a mim. Quer reconsiderar? (rindo) Sou um homem que perdoa! Você o quer de volta? Basta dizer a palavra. Você pode ter tudo isso, você só tem que querer”. Encurralada na parede Diana, que começa a chorar, responde: “Nunca quis nada mais. Mas ele se foi e essa é a verdade. E tudo tem um preço, um que não estou disposta a pagar. Não mais. Esse mundo era um lugar lindo, assim como era, e você não pode ter tudo. Você só pode ter a verdade. E a verdade é suficiente. A verdade é linda. Então olhe para este mundo e veja quanto seu desejo está custando. Você deve ser o herói. Só você pode

salvar o dia. Renuncie ao seu desejo se quiser salvar este mundo” (2º 13’2” – 2º15’ – MM84, 2020).

O que é a verdade? Diana Prince, como toda heroína, renunciou seus desejos para salvar a humanidade e, acima de sua missão redentora, ela deixa claro ao público que é a portadora da “verdade” e que, esta verdade, é o suficiente. Mais uma vez é manifesta a ideia de que cinema não se trata apenas de entretenimento, mas de marcar uma posição político-ideológica. Aliás, esse viés político-ideológico está presente na personagem da Mulher Maravilha desde suas primeiras aparições nas histórias em quadrinhos, sendo posteriormente transposto para as telas de cinema. “Os desenhos das HQs revelam muito mais do que está explícito nas imagens, as características que são atribuídas às personagens femininas demonstram e interagem com o meio social (...) as HQs acabam se tornando objetos ideológicos a partir de suas construções estéticas e sociais”, explicam Santos e Vasconcelos (2017, p. 6).

E não é somente os super-heróis que assumem um caráter ideológico, mas também os vilões que, através de suas artimanhas, acabam por seduzir o bem e a virtude, tentando tirá-los do bom caminho. De volta ao maniqueísmo entre bem e mal, civilizado e bárbaro, o filme *Mulher Maravilha 1984* não só nos apresenta ao caricato vilão Maxwell Lord, mas também introduz uma nova personagem feminina, Bárbara Minerva que, em seu próprio nome, carrega o estigma da barbárie. Ela usa uma espécie de sensualidade do mal, a fim de atrair os que estão à sua volta, como na primeira cena em que aparece depois de seu desejo e o início da caminho para se tornar a Mulher Leopardo, inimiga e rival de Mulher Maravilha. A esse respeito Chacon (2010, p. 56) explica que a sensualidade das vilãs não se limita à aparência física, estendendo-se ao próprio mal, “pois se este não for suficientemente atraente, como poderá tentar e subverter os bons instintos? Claro que a aparência visual, tanto quanto a beleza para o bem e a virtude, farão parte das personagens maléficas, inclusive para seduzirem os heróis”.

Finalmente, é razoável ressaltar que “a definição de mal é relativa, pois toma como referência uma percepção de bem que é ditada por pressupostos morais” (GONÇALVES, 2020, p. 187) e, por essa perspectiva, Mulher Leopardo e Maxwell Lord não se enquadram nos padrões “civilizacionais” ou então no estereótipo daqueles que são classificados como pessoas de bem. Eles não são apenas antagonistas da Mulher Maravilha, são também a expressão daqueles que se colocam contra os ideais de liberdade e democracia, contra os pressupostos morais e éticos defendidos pelos Estados Unidos – ao menos em teoria. Somos constantemente “colocados de frente com esse antagonismo entre o civilizado, que luta pela democracia e pelos valores éticos e civilizacionais, contra o bárbaro, que participa de regimes não democráticos e que se utiliza de métodos não civilizacionais” (ALVES, 2015, p. 3). A autora ainda finaliza ao

dizer que, para os primeiros “a grande preocupação é estar defendendo não interesses próprios, locais e, sim, a civilização e a manutenção da ordem”.

4.3 IMIGRANTES ILEGAIS

A formação dos Estados Unidos se deu a partir do processo imigratório. Ainda no século XVII, fugindo da perseguição religiosa, puritanos calvinistas estabeleceram-se na costa estadunidense, região a partir da qual se formaram as 13 colônias. Os chamados “pais fundadores”⁶⁴ ou “pais peregrinos”, que vieram a bordo do navio *Mayflower*, julgavam-se predestinados por Deus a ocupar as terras do “Novo Mundo”, concepção sobre a qual pesava a doutrina protestante, reforçando a ideia de que eram homens e mulheres escolhidos para estabelecer nas terras desconhecidas uma Nova Inglaterra. A esse respeito, Victor Kiernan explica que “os Estados Unidos da América começaram como um país não muito grande ou importante, mas precocemente consciente de seu grande destino, por estar imbuído por um senso do novo, da sua diferença de tudo o que se experimentara antes” (2009, p. 24).

A entrada de imigrantes em território estadunidense se intensificou durante o século XIX, quando a Marcha para o Oeste e a possibilidade de enriquecer com o ouro encontrado na Califórnia, atraiu milhares de estrangeiros. “Independentemente dos vislumbres messiânicos que lhes passavam pela mente, os americanos estavam se preparando para a grandeza de uma maneira estritamente comercial: ficando ricos” (KIERNAN, 2009, p. 37). Em 1860 a população dos Estados Unidos já superava a marca dos 30 milhões de habitantes. Foi nesse contexto de inchaço demográfico que o Estado, imbuído pelo desejo de ocupar as terras a oeste, decidiu fazê-lo por meio da compra, guerra ou assinatura de acordos diplomáticos. “Da fundação da república, em 1776, ao fim da guerra com o México, em 1848, e da consequente anexação de mais de 40% das terras do país vizinho, a área territorial dos Estados Unidos foi multiplicada cerca de 11 vezes”, explica Munhoz (2009, p. 245). Além das guerras empreendidas contra outros países na luta pela posse de territórios, como foi o caso do conflito com o México, houve também a criação de uma lei que regulamentava a posse de terras, o *Homestead Act*. Por esta lei, imigrantes vindos para o oeste estadunidense teriam a possibilidade de ganhar terras do governo americano depois de torná-las produtivas durante um período de ao menos 5 anos.

A essa altura, a América estava pronta para pretender, como a Europa, uma missão civilizadora, uma obrigação de levar esclarecimento para povos menos favorecidos; de uma maneira mais inquestionável, uma vez que suas instituições eram mais

⁶⁴ Expressão cunhada pelo 29º presidente dos Estados Unidos, Warren Harding (1921-1923).

esclarecidas, e por sempre se ter por certo que elas seriam estendidas integralmente a habitantes de qualquer lugar que se encontrasse sob a bandeira americana. Europeus acreditavam sinceramente que seu domínio tornava asiáticos e africanos menos ruins do que quando eram deixados sozinhos; americanos tinham certeza de serem capazes de tornar todos muito melhores (exceto índios e negros, talvez). A liberdade civil e religiosa fazia maravilhas – a América era um Midas moral cujo toque transformaria o metal mais básico em ouro. Alguns de fato duvidaram da sabedoria de incorporar uma população tão grande e irregenerada como a do México. Retrucava-se que tudo seria assimilado na raça mais vital americana, deixando de ser uma entidade separada. Quanto a isso, havia uma fé inabalável na vitalidade dos genes americanos, assim como em suas instituições, mas o país já estava ocupado assimilando milhões de novas chegadas da Europa, que se encontrava nas trevas (KIERNAN, 2009, p. 47).

Partindo desse pressuposto, o tipo de relação que se estabeleceu entre estadunidenses e mexicanos já denotava um viés de hostilidade. No século XIX o México era um vasto território que englobava os estados americanos da Califórnia, Nevada, Arizona, Utah, Novo México e Texas. Este último, tomado pelos Estados Unidos após a Revolução do Texas (1836), foi anexado de maneira violenta, sendo os mexicanos definitivamente derrotados em San Jacinto. Impulsionados pelo Destino Manifesto e o suposto “fardo” do homem branco, de levar civilização e progresso a outros povos, os estadunidenses direcionaram seus esforços para a região da Califórnia, hoje um dos mais ricos estados que compõem os Estados Unidos. Com a recusa do governo mexicano em vender o território por 25 milhões de dólares, desencadeou-se a Guerra Mexicano-Americana, entre os anos de 1846 e 1848. Tais conflitos, que findaram com a anexação dos 6 estados ao território estadunidense, levaram a um clima de tensão entre os dois países, o que hoje surte efeitos na questão imigratória.

E se os territórios anexados pelos Estados Unidos ainda hoje compusessem o México? Seriam os mexicanos integrantes do ranking dos países mais ricos do mundo? As perguntas para as quais não temos respostas levam a uma série de conjecturas. Se somarmos o PIB do México com o PIB dos estados do Texas e da Califórnia, o México estaria hoje na terceira posição de país mais rico do mundo, perdendo apenas para China e Estados Unidos. Nesse ponto, vale ressaltar que a riqueza dos estados que hoje fazem fronteira com o México, em parte se assentou sobre a mão de obra imigrante, obedecendo às leis da oferta e da procura. “Estas surgem em países que compartilham uma proximidade geográfica e apresentam certas características: um país rico em capital e pobre em mão de obra e, o outro, o inverso; e porque entre os dois se estabelece uma dramática assimetria estrutural” (DURAND, 2016, p. 4)⁶⁵. À

⁶⁵ “Éstas surgen entre los países que comparten una amplísima vecindad geográfica y tienen ciertas características: un país es rico en capital y pobre en mano de obra y el otro a la inversa; y porque entre lo dos persiste una asimetría estructural dramática”.

desigualdade econômica e social corresponde o grande fluxo de imigração que acontece, desde então, entre México e Estados Unidos.

As causas que provocaram a saída de trabalhadores para os Estados Unidos se fundem no tempo, mas é possível dizer que são uma resposta às drásticas mudanças pelas quais o México passou ao longo do século XX: pobreza e violência rural, altas taxas de natalidade, deterioração das atividades no campo, desigualdade regional e desajuste entre as atividades do campo e da cidade. Também é preciso levar em conta o desemprego, as crises econômicas, a violência e a impunidade. Situações que remetem, no fim das contas, à permanente escassez de recursos entre as camadas populares e campestres, seja na forma de renda, salário digno, prestações mínimas ou acesso ao crédito e uma tradição centenária de ganhar novos recursos através da imigração (DURAND, 2016, p. 4)⁶⁶.

Diante desse quadro de intensa desigualdade entre países tão próximos, a imigração cresceu vertiginosamente e, como a América tornou-se a “terra das oportunidades”, a passagem ilegal de imigrantes pela fronteira México-Estados Unidos se intensificou, tornando-se um incômodo para os governos estadunidenses. Não é à toa que o cinema hollywoodiano vem há décadas representando os conflitos que envolvem regiões fronteiriças, principalmente no gênero de faroeste. “Até os dias atuais a fronteira é uma opção do *establishment* estadunidense, permitindo e ressignificando o conceito em mais de um filme referente ao passado. É a ideia de fronteira que pode estar presente em filmes como *O último dos moicanos* ou qualquer *western*”, reitera Nigra (2012, p. 39)⁶⁷.

Apesar das disputas nas regiões de fronteira serem recorrentes nos filmes de faroeste, não foi apenas neste gênero cinematográfico que a questão se tornou habitual. Uma diversidade de filmes, desde gêneros de guerra até comédias românticas, aborda tais conflitos e, por consequência, faz emergir também o problema da questão imigratória. Nos filmes de super-heróis muitos vilões são representados como pessoas vindas de outros países, cujo sotaque carregado auxilia na composição dos personagens. Por exemplo, Bane, um dos maiores vilões dos quadrinhos do homem morcego – terceiro filme da trilogia de Christopher Nolan –, nasceu no Caribe, na ilha de Santa Prisca. Já no filme *Mulher Maravilha 1984*, o vilão Maxwell Lord

⁶⁶ “Las causas que han provocado la salida de trabajadores hacia Estados Unidos se hunden en el tiempo, pero puede decirse que han respondido a la sucesión de cambios drásticos que ha experimentado México en el transcurso del siglo XX: pobreza y violencia rural, altísimas tasas de natalidad, deterioro de los quehaceres agropecuarios, desigualdad regional y desajustes entre las actividades del campo y la ciudad. Posteriormente es necesario tomar en cuenta el desempleo, las crisis económicas, la violencia e la impunidad. Situaciones que hablan, a fin de cuentas, de la escasez persistente de dinero en los sectores populares y campesinos, ya sea en forma de ingresos, salario digno, prestaciones mínimas o acceso al crédito y de una tradición centenaria de allegarse de recursos frescos via la emigración”.

⁶⁷ “Aún hoy en día la Frontera sea una opción central del *establishment* estadunidense, permitiendo y ressignificando el concepto en más de una película referida al pasado. Es que la idea de frontera puede encontrarse en filmes tales como *El último de los mohicanos*, cualquier *western*”.

é interpretado pelo chileno Pedro Pascal, que tem traços característicos dos povos latino-americanos, apesar da clara referência ao ex-presidente Donald Trump.

No longa *Mulher Maravilha*, que tem como pano de fundo a Primeira Guerra Mundial, os vilões são os alemães. A maneira como estes são representados pelo filme dá-nos uma ideia de como o universo cinematográfico hollywoodiano costuma fazer menção a outros povos e nações. Na medida em que nos identificamos com os super-heróis, ainda que de maneira inconsciente, também nos conectamos aos valores apregoados pelo ideário estadunidense. Neste caso, os alemães representam qualquer povo indesejado como imigrantes mexicanos ou então praticantes da religião islâmica. A lógica é sempre a mesma, ou seja, a visão maniqueísta entre bem e mal, onde os Estados Unidos e seus aliados são os mocinhos, enquanto outros povos – raças e credos –, são representados como inimigos a serem exterminados, o que funciona muito bem em um universo cinematográfico onde heróis e vilões são claramente definidos. É o que podemos observar em *Mulher Maravilha*.

Em determinada sequência do primeiro longa, a composição da cena por meio de enquadramentos de câmera e trilha sonora, evidencia o modo como o bem e o mal são expressos em uma lógica característica do cinema hollywoodiano. Dra. Veneno oferece a Ludendorff um novo “produto”, que tem como objetivo reestabelecer suas forças. Ele quebra o pequeno recipiente, que solta um gás: aspira a fumaça e entra em uma espécie de transe. Seu rosto se ilumina por dentro, fazendo ressaltar as veias. O foco, que estava aberto, vai se fechando sobre seu rosto. O vilão, como é de costume, parece estar sofrendo alguma transformação/mutação. No plano detalhe aparecem vários papéis amassados sobre a mesa da Dra. Veneno, que pega um deles e começa a ler. Enquanto isso, a câmera enfoca a mão do general sobre uma arma, que ele quebra somente com a força, mostrando a eficácia do elixir. Agora a câmera vai subindo até focar seu rosto mais uma vez iluminado. Nesse momento Dra. Maru diz ter alcançado seu objetivo e, se for o que ela está pensando, o resultado será aterrorizante. Toda a cena é perpassada por uma trilha sonora que, em um crescente, reforça a ideia do mal associado ao outro, ao estrangeiro. A óbvia composição, reitera o velho maniqueísmo entre mocinhos e vilões, repetindo inúmeras vezes a mesma mensagem, construção padrão do cinema estadunidense.

Nesse ponto é importante ressaltar que, ao longo da saga de todo o herói, há que existir ao menos um antagonista, nas histórias em quadrinhos denominado vilão. O vilão é, por assim dizer, o oposto do herói. Ele não age de acordo com as leis éticas e morais da sociedade. Ele é amoral, dando maior sentido às ações empreendidas pelo herói, aquele que defende a “verdade” e a “justiça”. Assim, o vilão não é justo nem verdadeiro, ele usa de artimanhas para enganar

não só o herói, mas todos aqueles que o cercam. Não intencionalmente, o antagonista acaba por proporcionar o crescimento e amadurecimento do herói, fazendo com que este enfrente seus medos a fim de superá-los. Mesmo que, com o desenrolar da trama, o espectador descubra que Ludendorff não é Ares, o maior vilão do longa *Mulher Maravilha*, o general e sua “comparsa”, Dra. Veneno, representam bem o estereótipo aqui descrito, agindo de maneira a prejudicar a humanidade e, por consequência, o próprio herói. Porque se pararmos para pensar, quem é o herói se não aquele sobre o qual o público projeta suas expectativas? É com ele que o público se identifica. É na figura do herói que o espectador enxerga a possibilidade de um mundo melhor, totalmente oposto à realidade sombria pretendida pelo vilão.

De volta à questão imigratória, levanta-se o seguinte questionamento: como uma nação formada pela conjunção de milhões de imigrantes, vindos das mais diversas partes do mundo, trata com tanta rigidez a questão imigratória? Soa contraditório o fato de que os mexicanos sejam, na atualidade, um dos principais incômodos para governantes estadunidenses, já que grande parcela de seu território foi incorporado por esses mesmos Estados Unidos. Da mesma forma, soa contraditória a escolha do chileno Pedro Pascal para interpretar um dos vilões de *Mulher Maravilha 1984*, Maxwell Lord. Apesar do estereótipo latino-americano, Sr. Lord é uma referência ao então presidente dos Estados Unidos, Donald Trump.

Em entrevista à *Vogue*, ao ser indagado a respeito de Maxwell Lord e do modo como se encaixava na trama, Pedro Pascal afirmou: “Acho que ele representa um tipo muito específico de identidade cultural que vem dos anos 80. Essa ideia de que vencer e ter sucesso por qualquer meio necessário são tão importantes. E nosso valor ser medido por exemplos externos de sucesso, pelas coisas que temos. A casa grande, os carros, as joias, o dinheiro, tudo isso, que era tão desenfreado nos anos 80”⁶⁸. Ora, até se tornar presidente dos Estados Unidos, Donald Trump era conhecido por ser um dos maiores empreendedores da América e, acima de tudo, por ser um homem vertiginosamente rico. Além disso, seu discurso, em grande parte reproduzido em publicações de livros e entrevistas, externalizam o desejo de ser conhecido a qualquer custo, ou de vencer independente dos meios a serem adotados para isso.

O foco de Trump em colocar o próprio nome em produtos, prédios e reportagens deixou alguns de seus mais importantes executivos, assim como repórteres, se perguntando se havia mais por trás do homem do que sua persona pública. Ele deu uma entrevista pessoalmente, no quarto do hospital, no dia do nascimento de sua filha Tiffany. Durante muitos anos, ligaria para colunistas para perguntar a opinião deles sobre sua última conquista romântica, de preferência em uma escala de 1 a 10. “Para onde quer que Donald Trump olhe, ele vê Donald Trump”, disse Singer. “Ele não vê

⁶⁸ <https://vogue.globo.com/celebridade/noticia/2020/12/pedro-pascal-e-kristen-wiig-em-um-papo-sobre-mulher-maravilha-1984.html>

muito o outro cara. Fica bem difícil distinguir quanto da promoção e da publicidade é bom para os negócios, e quanto é para encher o vazio dentro dele” (FISHER; KRANISH, 2017, p. 119).

O tamanho do ego de Donald Trump é proporcional ao desprezo que sente pelos imigrantes, em especial os mexicanos, e que foi frequentemente externalizado em comícios, entrevistas e, até mesmo, pelas redes sociais. Egocêntrico, o ex-presidente dos Estados Unidos parece rejeitar todos aqueles que não se enquadram em seu estereótipo de homem branco, heterossexual e, insistentemente, misógino. Ao demonstrar seu desprezo por imigrantes, Trump teve muitas oportunidades de evidenciar o modo como pensa e, por consequência, como pretendia conduzir a política estadunidense durante seu mandato. Tripudiu sobre estrangeiros, negros e mulheres, e foi seguido por muitos, mostrando que, para além de seu aparente megalomaniaco candidato, os estadunidenses pareciam se identificar com esse discurso. A esse respeito Kakutani reitera que “a tendência dos norte-americanos de focarem, com uma visão míope, seus interesses pessoais – negligenciando, algumas vezes, suas responsabilidades cívicas – não é exatamente nova” (2018, p. 77).

Não se trata apenas de Donald Trump e sim de uma significativa parcela da sociedade norte-americana que, como ele, despreza grupos enquadrados na alcunha de minorias, como mulheres e estrangeiros. A eleição do *playboy* magnata, trouxe à tona o fato de que os estadunidenses escolheram o candidato que mais se assemelhava à sua visão de mundo. “As pessoas aceitam rapidamente informações que sustentem suas crenças e rejeitam aquelas que as contestam”, vocifera Kakutani (2018, p.141), referindo-se à *persona* de Trump. E não se trata apenas de Donald Trump, mas de uma parcela expressiva da população que compõe os Estados Unidos. Como candidato – depois como presidente –, ele soube muito bem como usar as mídias sociais a seu favor e, “como as redes sociais nos dão informações que tendem a confirmar nossa visão de mundo (...) as pessoas vivem em bolhas de conteúdo cada vez mais restrito em jardins murados de pensamento igualmente delimitados” (KAKUTANI, 2018, p. 144-145). Os eleitores de Trump pensam como Trump.

4.4 ORIENTE MÉDIO E ÁFRICA

A fim de lançar luz sobre as atuais questões geopolíticas e religiosas que envolvem o Oriente Médio, é pertinente um breve retorno à cronologia de ocupação da região pelos árabes muçulmanos. Após a morte do profeta Maomé, no século VII, a ideia de expansão surgiu como forma de manter a unidade política, calcada em torno de um projeto que englobava as conquistas territoriais e a propagação da religião islâmica. Assim, o movimento que começou

na Península Árabe estendeu-se para o Médio Oriente, o norte da África e a Península Ibérica. Nesse contexto, “o islã atuou como força centrípeta para tal unificação árabe – um islã historicamente decerto dinâmico, cindindo-se em correntes diferentes ao longo do tempo” (SAYURI, 2020, p. 28). Até o século XX, permaneceram as ideias do panarabismo como uma alternativa política para o Oriente Médio, ideias estas que acabaram perdendo força em 1967 quando, na Guerra dos Seis Dias, um conjunto de países árabes⁶⁹ foi derrotado por Israel. “Vencido pelo poder militar judeu, o nacionalismo laico árabe arrefeceu e o islamismo político passou a um novo gás” (SAYURI, 2020, p. 30).

O florescer dos Estados Árabes atuais se deu num terreno fragmentado, entre sonhos de unidade pan-árabe e realidades duras de desintegração. Entre a derrocada do Império Turco-Otomano no pós Primeira Guerra Mundial, o acordo secreto de Skyes-Picot (1916) e a declaração de Balfour (1917), a fragmentação territorial por França, Inglaterra e Itália e as independências pós-Segunda Guerra Mundial, o mundo árabe foi fraturado e nele enclavadas a fundação de Israel, a geopolítica do petróleo e as novas divisões entre árabes conservadores e modernizadores laicos, provocando abalos de alta magnitude (SAYURI, 2020, p. 29).

Nesse contexto, a criação de Israel e a partilha de um território diminuto entre dois Estados independentes, Israel e Palestina, desembocou em uma arena de disputas que marcou o século XX. “Enquanto uma Palestina independente nunca se tornou realidade, Israel se expandiu, mas ficou ‘atravessado’ por milhares de palestinos no caminho” (SAYURI, 2020, p. 34-35), o que descarrilhou uma série de tensões e conflitos, agravados pelo fundamentalismo religioso. A reação dos palestinos à expansão israelense passou a ser vista sob dois ângulos: o da resistência, sendo os palestinos protagonistas de uma oposição legítima, visto que seu território originário foi drasticamente reduzido e fragmentado; e o do terrorismo, dando às ações palestinas uma conotação negativa, que acabou se estendendo para todos os povos praticantes do islamismo (SAYURI, 2020).

Neste ponto faço questão de lembrar as ponderações da filósofa norte-americana de ascendência judaica Judith Butler (...) A autora assertivamente lembra que Israel foi fundado com base no que foi compreendido como uma necessidade histórica para proteger o povo judeu, no pós-guerra, mas que, sob esse argumento, muitos equivocadamente assumem que quaisquer críticas a Israel contribuem para deslegitimar o Estado. Ou que o Holocausto e suas consequências traumáticas sirvam para justificar o direito dos judeus enquanto refugiados, mas produzindo novos refugiados, dessa vez, palestinos, em 1948 [fundação do Estado de Israel] ou em 1967 [Guerra dos Seis Dias], expulsos de Beirute em 1982 ou por Oslo em 1993. Ou que tais argumentos *ex post facto* possam legitimar a ocupação militar ilegítima de territórios palestinos para designar atos de agressão militar como autodefesa de Israel (SAYURI, 2020, p. 48).

⁶⁹ Egito, Jordânia e Síria, apoiados por Iraque, Kuwait, Arábia Saudita, Argélia e Sudão.

A Questão Palestina gerou uma série de divergências ao redor do mundo, além de criar estereótipos incessantemente reafirmados pela grande mídia o que, de maneira geral, deu aos povos islâmicos a alcunha de terroristas. Para uma parcela de historiadores, jornalistas e intelectuais, o conflito Israel-Palestina assumiu uma conotação de luta anti-imperialista e antineoliberal. “Os palestinos, afinal, conseguiram converter sua luta, em uma causa pan-árabe – e cada vez mais pan-islâmica, a magnetizar ativistas e intelectuais de esquerda mundo afora. Ademais, o direito à autodeterminação e à independência nacional da Palestina está no centro histórico da questão do Oriente Médio” (SAYURI, 2020, p. 18). Nesse contexto, os Estados Unidos, representantes tanto de uma política imperialista quanto de um modelo neoliberal, posicionaram-se ao lado dos israelenses, posicionamento que ficou ainda mais evidente durante o governo Trump, quando em dezembro de 2017 o então presidente dos Estados Unidos fez uma declaração reafirmando Jerusalém como a capital de Israel.

“Não só o presidente [Trump] afirmou Jerusalém como capital de Israel, mas manifestou a desimportância às discussões sobre a solução de dois Estados, na conferência de imprensa de fevereiro de 2017 ao lado do primeiro-ministro israelense Benjamin Netanyahu” (SAYURI, 2020, p. 51). Acontece que a capital de Israel, reconhecida pela comunidade internacional e pela maioria dos países integrantes da ONU, é Tel Aviv, cidade onde ficam as embaixadas, excetuando-se a estadunidense, transferida para a cidade santa. Ainda sobre esse aspecto, seguindo uma tendência de alinhar-se ao posicionamento geopolítico estadunidense, em 2018, o então candidato à presidência do Brasil, Jair Bolsonaro, anunciou a transferência da embaixada brasileira de Tel Aviv para Jerusalém como promessa de campanha, tendo levantado novo debate em 2019, seu primeiro ano de mandato, ao prometer que tal feito seria realizado até o fim de 2021⁷⁰, promessa que não se concretizou.

Diante desse quadro de hostilidade, principalmente no que diz respeito aos povos praticantes da religião islâmica, o Oriente Médio passou a ser constantemente associado a atos de terrorismo e fundamentalismo religioso, dando aos seus povos o epíteto de intolerantes, antidemocráticos e inimigos da civilização. Tais características, por razões já discutidas, deram às potências ocidentais um bom pretexto para o uso de uma política violenta ou, ao menos, invasiva, na região. Isso explica as constantes intervenções feitas, em grande parte pelos

⁷⁰ <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/02/bolsonaro-afirma-que-transferira-embaixada-para-jerusalem-ate-2021.shtml>
<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47766575>
<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/03/31/apos-cogitar-transferir-embaixada-bolsonaro-anuncia-escritorio-diplomatico-em-jerusalem.ghtml>

Estados Unidos, principalmente durante a Era Bush e a “Guerra ao Terror”. Segundo Eric Hobsbawm,

isso se deve, em parte, a uma premissa que também está subjacente ao imperialismo dos direitos humanos, de que os regimes bárbaros e tiranos são imunes à mudança interna, de modo que apenas a força externa pode extingui-los e produzir a consequente difusão dos nossos valores e instituições políticas e legais. Essas premissas foram herdadas dos dias em que os combatentes da Guerra Fria denunciavam o “totalitarismo”. Elas não deveriam ter sobrevivido ao fim da União Soviética, ainda mais com o evidente processo de democratização interna de alguns regimes não-comunistas detestáveis, autoritários, militaristas e ditatoriais da Ásia e da América do Sul, depois da década de 1980. Elas também se fundamentam na crença de que os atos de força podem produzir instantaneamente grandes transformações culturais. Mas isso não é verdade. A difusão de valores e de instituições através de sua súbita imposição por uma força estranha é tarefa quase impossível, a menos que já estejam presentes no local condições que os tornem adaptáveis e sua introdução, aceitável. A democracia, os valores ocidentais e os direitos humanos não são como produtos tecnológicos de importação, cujos benefícios são óbvios desde o início e que são adotados de uma mesma maneira por todos os que têm condições de usá-los, como uma pacífica bicicleta ou um mortífero AK 47, ou serviços técnicos, como os aeroportos (HOBSBAWM, 2007, p. 18-19).

Esses valores ocidentais que, conforme descrito por Hobsbawm, são “exportados” para os países que não se enquadram no rol de países civilizados, são pulverizados por meio da política, do modelo econômico neoliberal, da organização social desigual e, também, pelo viés cultural. A esse respeito, Karl Schurster e Rafael Araujo (2015, p. 29) reiteram que “o cinema é mais do que uma indústria do entretenimento, da diversão, do consumo. É, antes de tudo, uma representação social que tem a capacidade de diagnosticar sintomas que permeiam o corpo de determinadas sociedades”. Assim, o universo cinematográfico traz até nós o outro, o mundo que, muitas vezes só conhecemos por meio das imagens, fazendo-nos construir uma visão de nós mesmos, mas também a “figura do outro, de como o vejo, o interpreto, o julgo, o analiso” (SCHURSTER; ARAUJO, 2015, p. 29).

Tal conjectura reporta mais uma vez à visão maniqueísta e à maneira como o cinema hollywoodiano representa os povos estrangeiros, particularmente os países da África e Oriente Médio. Em uma das sequências de *Mulher Maravilha 1984*, o vilão Maxwell viaja para o Egito com o objetivo de negociar petróleo e ampliar seu empreendimento. Em um jardim envolto por muros, conversa com Emir, o maior produtor de petróleo do mundo. A dupla caminha até um terraço com ampla vista para a cidade do Cairo. Maxwell explica o motivo da visita e recebe de Emir uma resposta negativa: “Não Sr. Lord. Eu só concordei em me encontrar com você porque eu estava curioso. Ninguém tem essa sorte. Como você fez isso?” (1º17’7” – 1º17’13” – MM84, 2020). Nesse momento a câmera dá um close em Max, que tira os óculos escuros e sussurra no ouvido de Emir sobre o “segredo dos desejos” e, depois, segurando em um de seus braços reitera: “Diga-me o que você deseja Alteza, e eu vou te mostrar como funciona”. Emir:

“Desejo coisas que não podemos alcançar”. Max: “Como o que?”. Emir: “Todas as minhas terras serão devolvidas. Meu reino ancestral, a dinastia Bialyian. E para todos os pagãos que ousam pisar, serão mantidos fora para sempre, para que sua glória possa ser renovada”. Max: “Você deseja isso?” Emir: “Eu desejo isso profundamente” (1°17’33” – 1°18’4” – MM84, 2020).

Nesse momento, enquanto um forte vento sopra, Maxwell afirma que levará todo o petróleo em troca da realização do desejo de Emir. Este, por sua vez, afirma não saber de nada, já que o petróleo foi vendido para os sauditas. Enfurecido, Sr. Lord responde que levará os seguranças e que os egípcios não terão ninguém para protegê-los da desgraça que irá se abater sobre sua terra. Emir olha para fora e vê um muro enorme que cresce ao redor da cidade, envolta em caos. Os moradores apavorados observam sem entender e, enquanto o muro cresce, tentam tocá-lo desacreditados. Em *off*, uma repórter explica: “Esta parede inacreditável e inexplicável parece ser de alguma forma obra do Emir Sair Bin Abydos. O governo está relatando o surgimento de antigas regras reconhecendo sua reivindicação à terra” (1°9’44” – 1°19’55” – MM84, 2020). Ao mesmo tempo, Emir entra em uma sala de TV para acompanhar o restante da reportagem, enquanto os que estão à sua volta olham-no com repulsa.

Neste ponto é importante levantar a hipótese de que, o desejo do personagem, de que sua terra se torne livre dos invasores traz, imediatamente, tumulto e caos. Como não nos remetermos à Questão Palestina? Seria como dizer que, se as forças israelenses, que há décadas avançam sobre território palestino, se retirassem, teríamos como consequência um mundo à beira do colapso. Isso sem falar que a protagonista, Gal Gadot, já serviu o exército israelense e se posicionou claramente a favor da invasão da Palestina⁷¹. Diante desse quadro, poderia o longa reforçar a ideia de que as invasões e intervenções militares, que ocorrem há muitos anos no Médio Oriente, seriam necessárias e até benéficas à região? Por essa perspectiva há também a possibilidade de que a postura agressiva dos Estados Unidos contra o chamado “Eixo do Mal” também se justifique sob a alegação de que a potência estaria garantindo a manutenção da ordem em um país de pessoas “pagãs e sem civilização”. A cena se constrói, mais uma vez, de modo a evidenciar a dicotomia entre o bem e o mal, funcionando como um ponto difusor da ideologia estadunidense: levar civilização à barbárie.

71 Criadora do site Muslim Girl, a ativista muçulmana Amani Al-Khatahtbeh recusou um prêmio da Revlon após a marca de cosméticos anunciar, no dia 8 de janeiro, que a atriz Gal Gadot seria a nova embaixadora da companhia. Em nota divulgada no Instagram na terça-feira (16), Amani disse que a atriz de Mulher-Maravilha dá suporte às Forças Armadas de Israel na Palestina. (<https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/gente/noticia/2018/01/blogueira-muculmana-recusa-premio-por-causa-de-gal-gadot-cjcdj8ol026h01phh7pary6x.html>)

5 MAKE AMERICA GREAT AGAIN⁷²

“A América precisa ser grande outra vez. Ninguém gosta de perdedores e ninguém gosta de ser intimidado. No entanto, aqui estamos hoje, a maior superpotência da Terra, e todos estão comendo o nosso almoço. Isso não é vencer” (TRUMP, 2016, p. 11). O trecho, retirado do livro que Donald Trump lançou durante a campanha eleitoral de 2016, evidencia não só a maneira de pensar daquele que viria a ser o 45º presidente dos Estados Unidos, mas os rumos pelos quais o país seria conduzido ao longo dos próximos 4 anos. “Para os milhões de americanos que, antes de novembro de 2016, não acreditavam nem por um instante que um bilionário narcisista, sexista, racista e inculto poderia chegar ao poder supremo (...) essa é a ressaca mais longa da história”, desabafa Bérengère Viennot (2020, p. 11).

Compondo a obra por meio da qual Trump pretendia convencer os eleitores de que faria “a América grande outra vez”, o trecho pode ser usado para fazer referência a uma das primeiras cenas do filme *Mulher Maravilha 1984*, quando o megalomaníaco Maxwell Lord, coincidentemente um personagem da televisão, procura convencer os espectadores a buscar uma vida melhor. E, se juntássemos o discurso de Donald com a fala de Maxwell, teríamos a impressão de terem sido tirados de um mesmo lugar. “Bem-vindos ao futuro. A vida é boa mas pode ser melhor. E por que não deveria ser? Tudo com o que sempre sonhamos está ao nosso alcance. Mas você está colhendo as recompensas? Você tem tudo?” (11’22” – 11’37” – MM84, 2020). “Ninguém gosta de perdedores e ninguém gosta de ser intimidado. No entanto, aqui estamos hoje, a maior superpotência da Terra, e todos estão comendo o nosso almoço. Isso não é vencer” (TRUMP, 2016, p. 11).

As comparações entre Donald Trump e Maxwell Lord, interpretado pelo chileno Pedro Pascal, foram reafirmadas pela própria diretora, Patty Jenkins, em entrevista ao *ScreenRant*, reproduzida pelo site da *Rolling Stone*: “Sim, Trump é definitivamente uma das pessoas que examinamos [para o papel], mas é qualquer um desses tipos de sucesso nos negócios que eram grandes nos anos 1980”⁷³. A respeito desse período, Kellner (2001) afirma que a década de 1980 pertenceu à Era Reagan e Bush, constituindo-se como “um período sem precedentes de conflitos de classe, com movimentação maciça da riqueza dos setores de classe média e classe trabalhadora para as classes altas, bem como um período de medo do desemprego, de descer na escala social e de crise para as classes trabalhadoras (KELLNER, 2001, p. 164-165).

⁷² Slogan da campanha eleitoral de Donald Trump que deu origem ao livro *América debilitada: como tornar a América grande outra vez*.

⁷³ <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/vilao-de-mulher-maravilha-foi-inspirado-em-donald-trump-diz-diretora/>

A década de 1980 marca a desintegração da União Soviética e a configuração de um novo mundo agora, mais do que nunca, construído sobre os pilares da globalização, que tem nos Estados Unidos seu bastião. Apesar de favorecidos por essa política, os estadunidenses também colheram os frutos amargos da formação de uma aldeia global, ao ver suas marcas migrarem para os países da Ásia com o intuito de baratear os custos da produção. A *Apple* é estadunidense, mas quem coloca a “mão na massa” são os chineses. “Isso ocorre porque, com o capital e as empresas podendo se deslocar livremente pelo mundo, ela pode trafegar de continente em continente em busca da melhor e mais barata mão de obra, dos impostos mais baixos, das regulamentações ambientais mais brandas”, como explica João Fábio Bertonha (2006, p. 41). O autor ainda ressalta que “isso aumenta a concentração de renda, a exclusão social e agrava a contradição chave do capitalismo (excesso de produção-subconsumo) em escala planetária, o que é um prognóstico dificilmente animador” (BERTONHA, 2006, p. 41).

Ora, se pensarmos na eleição de Donald Trump, subjacente ao seu êxito encontramos arraigado um profundo descontentamento com o sistema político-econômico dos EUA (VINHA, 2018). “De fato, Trump conseguiu compreender, melhor do que qualquer outro candidato, o que *Hofstadter* há mais de cinco décadas denominou do ‘estilo paranoico’ da política estadunidense e consagrar-se como o candidato mais populista da história contemporânea dos EUA”, reitera Luis Miguel Vinha (2018, online). O autor explica que Trump conquistou uma parcela significativa do voto branco, 58% contra os 37% alcançado por sua rival, Hillary Clinton. E mais, Trump também obteve vitórias expressivas junto ao eleitorado sem o ensino superior, 52% em relação aos 43% que votaram em sua opositora.

Homens brancos e com baixa escolaridade. Seria este o perfil dos eleitores de Donald Trump? Seriam eles os “perdedores da globalização”? Teriam eles enfrentado o desemprego devido à presença maciça da mão de obra barata imigrante nos Estados Unidos? O fato é que, depois de eleito, Trump canalizou o descontentamento de parcela da população estadunidense, encampando um discurso de ódio contra os imigrantes, além do já característico sexismo e racismo expressos em diferentes ocasiões. “Em um dos ataques de xenofobia (...) o presidente americano explicou, durante um *briefing* no Salão Oval, que estava de saco cheio de ver imigrantes vindos de *shithole countries*⁷⁴. Ele se referia aos países da África, ao Haiti e a El Salvador”, explica Viennot (2020, p. 19). A autora continua ao abordar o discurso de Trump, no qual usou a expressão ‘países de merda’. “‘*Why are we having all these people from shithole countries come here?*’, perguntou ele, antes de acrescentar que preferiria que os Estados Unidos

⁷⁴ Na tradução, “países de merda”.

favorecessem imigrantes de países como a Noruega” (VIENNOT, 2020, p. 19). A resolução, que obteve significativo apoio popular, foi a construção de um muro⁷⁵, ideia que se concretizou ainda durante a campanha eleitoral de Trump.

Comecei com a questão da imigração ilegal e propus a construção de um grande muro muito alto e completamente impenetrável para o fluxo de imigrantes que não desejamos ou necessitamos que fiquem aqui ilegalmente. De repente, os americanos começaram a acordar para o que estava acontecendo a respeito da imigração ilegal. Apesar do número expressivo de candidatos que disputavam a indicação republicana, o que eu dizia começou a ser realmente entendido e ter um grande impacto sobre as pessoas (TRUMP, 2016, p. 8).

A promessa de campanha, construir um muro na fronteira do México com os Estados Unidos – e ainda mandar a conta para os mexicanos pagarem –, teve adesão de um parcela significativa da população estadunidense. Segundo Trump, a construção dessa barreira física entre os dois países reduziria de maneira drástica o tráfico e o consumo de drogas em território americano. “Isso é duplamente falso, já que, por um lado, a maioria das drogas entra nos EUA por portos comerciais ou por túneis clandestinos, sobre os quais um muro não teria nenhum impacto, mas também porque o principal problema de drogas nos EUA se deve à prescrição excessiva de analgésicos”, reitera Viennot (2020, p. 42). Essas afirmações, repetidamente proferidas por Donald Trump, eram falsas ou, no mínimo, falaciosas. A esse respeito, o *The Washington Post* publicou que Trump teria mentido mais de 1600 vezes antes que seu primeiro ano de mandato terminasse⁷⁶.

⁷⁵ A ideia da construção de um muro, separando os Estados Unidos de países vizinhos, não foi uma ideia originalmente adotada por Donald Trump. “El discurso público de la inmigración como violación de los muros se aferra a la arquitectura de una gran casa imaginada y excepcional que se erigió sobre una roca en el siglo XVIII, mitografía fundacional de Estados Unidos. Levantar un muro que detenga la disolución de la nación en gramática sexualizada es para este discurso la potestad principal del país profundo, retado por el capitalismo globalizante, los excedentes y diversificaciones poblacionales, el multiculturalismo y el terrorismo con cara de islam”, explica Curbelo (2017, p.4). Segundo a autora, Trump teria se apropriado desse discurso, fazendo-o “renascer como uma fênix”. “El muro ha renacido como ave fênix de manos de un paleolítico presidente Trump. Uno de los temas cruciales de la campaña presidencial realizada por el entonces candidato fue, sin duda, el relativo a la inmigración indocumentada y al propuesto muro a lo largo de una frontera sur que se acerca a las 3.000 millas. Es más, el anuncio de que el magnate aspiraba a la candidatura republicana a la presidencia —hecho desde una escalera mecánica— tuvo como punto de partida su controvertido comentario de que los mexicanos que cruzaban sin papeles la frontera eran violadores, terroristas y asesinos en su mayoría. El tema tuvo presencia mediática sostenida, especialmente desde su confusa entrevista con el presidente mexicano, Enrique Peña Nieto, en la Ciudad de México en agosto de 2016. Esta propuesta se convirtió en parte del desfile de éxitos del candidato durante sus arengas de campaña. Una vez electo presidente, Trump reiteró que comenzaría de inmediato la construcción del muro y que México la pagaría. Un Peña Nieto asediado internamente por los desaparecidos de Ayotzinapa y otros horrores decidió cancelar la proverbial reunión con el nuevo presidente del país vecino, no sin antes asegurar que México no pagaría nada por el aberrado muro” (2017, p. 4).

⁷⁶ <https://www.washingtonpost.com/news/fact-checker/wp/2017/11/14/president-trump-has-made-1628-false-or-misleading-claims-over-298-days/>

Aqui entramos em uma questão crucial, tanto para eleição de Donald Trump como presidente dos Estados Unidos quanto para eleição de Jair Bolsonaro à presidência do Brasil. As redes sociais, amplamente utilizadas pelos dois candidatos, facilitaram a propagação das chamadas *fake news*, criando uma espécie de realidade paralela. “De fato, Trump, seus apoiadores e suas equipes parecem viver em uma realidade que não é a de todos. Um mundo de ‘fatos alternativos’⁷⁷ (...) onde já não se trata de compreender, mas acreditar, como em uma religião” (VIENNOT, 2020, p. 43). Nesse contexto, as vias tradicionais de informação foram substituídas por uma comunicação direta e de mão única (KOIKE; BENTES, 2018) por parte dos presidentes, representada pela produção de *tweets*, *lives* no *youtube* e discursos voltados para uma plateia amigável e disposta a reproduzir sem questionar.

“Trump diz sua própria verdade, bem ancorada em seu mundo mental, e denegrada por aqueles que ele acusa de propagar *fake news*” (VIENNOT, 2020, p. 44). No filme *Mulher Maravilha 1984*, Maxwell Lord empreende uma busca frenética pela pedra dos desejos e, através dela, tenta criar uma nova realidade. Ora, é por este motivo que o desejo de Max passa a ser o de se tornar, ele mesmo, a pedra dos desejos, ambicionando o estabelecimento de uma realidade paralela onde o mundo gire em torno de suas próprias escolhas. Como o presidente Donald Trump, que criou uma “verdade paralela” por meio das redes sociais, e o presidente Jair Bolsonaro que, durante toda a pandemia, negou a gravidade do vírus, recusando-se a tomar a vacina ou mesmo usar a máscara, Maxwell Lord é um megalomaníaco, que manipula a realidade de acordo com suas próprias crenças e necessidades. O discurso de Maxwell se assemelha ao discurso de Trump.

A postura megalomaníaca do então presidente dos Estados Unidos, reiterada por Maxwell Lord em *Mulher Maravilha 1984*, é bastante elucidativa não só a respeito de sua personalidade, mas também de sua visão política. Seu lema, “fazer a América grande outra vez” evidencia a ambição do empresário que se tornou chefe de Estado, reforçando a mensagem que, ainda no século XIX, fora veiculada pelo Destino Manifesto, fazendo crer que os Estados Unidos foram o país escolhido por Deus para levar os ideais de liberdade e democracia. Ao que parece, Trump pretendia reviver os dias de outrora, quando o país, imbuído de sua missão, expandiu seu território a oeste, fazendo “brilhar sua estrela” ao restante do mundo.

Podemos pegar um país debilitado e torná-lo grande de novo. Permitiram que nosso país definhasse e se tornasse um lugar maculado de segunda classe aos olhos do mundo (...) Mas adivinhe? Tenho uma visão e entendo o processo pelo qual

⁷⁷ A expressão “fatos alternativos” foi cunhada pela conselheira do então recém-eleito Donald Trump, Kellyanne Conway.

atingiremos nossas metas. Precisamos reforçar nossas forças armadas, ajudar nossos veteranos, encarar nossos inimigos, deter a imigração ilegal, reconstruir nossa infraestrutura, modernizar nosso código fiscal e o sistema educacional e extinguir as políticas ridículas do passado, incluindo o Obamacare e o ‘acordo’ nuclear com o Irã. Mais importante, precisamos revigorar o sonho americano e devolver nosso país às milhões de pessoas que trabalham tanto por tão pouco (TRUMP, 2016, p. 149-150).

Visionário ou megalomaníaco? Segundo o Novo Dicionário Aurelio, megalomaníaco é o indivíduo que sofre de superestima doentia de si mesmo. Megalomaníaco é também o sujeito que apresenta uma ambição excessiva, aquilo que comumente é denominado “mania de grandeza”. Ora, estamos falando de Trump, Bolsonaro ou Maxwell Lord? O trecho acima, retirado do livro escrito pelo ex-presidente estadunidense, poderia muito bem se enquadrar no discurso de qualquer um dos outros dois personagens – um real, o outro fictício. Seguindo essa linha de raciocínio, Viennot (2020) estabelece uma comparação da “Era Trump” com a obra de George Orwell, *1984*, o livro mais mencionado desde o advento do Trumpismo. Nessa distopia encontramos um novo termo, “duplipensamento”, que “significa a capacidade de abrigar simultaneamente na cabeça duas crenças contraditórias e acreditar em ambas” (ORWELL, 2003, p. 211). Assim, a relação que se estabelece é que, para além da realidade, Trump e seus seguidores criaram um universo paralelo, em total discordância com os fatos, o que ficou ainda mais evidente com a eclosão da pandemia de Coronavírus em 2020.

Essa definição se assemelha à confusão da realidade alternativa do governo Trump, que impõe sua própria realidade mesmo que ela esteja em óbvia contradição e crie uma dissonância total com a realidade demonstrável e demonstrada por fatos objetivos. Essa teoria foi brilhantemente resumida pelo próprio Trump em julho de 2018 em uma convenção de veteranos: “o que vocês veem e o que leem não é o que está de fato acontecendo”. Em outras palavras, a única realidade é aquela que sai da sua boca (e da sua comitiva próxima) e quem quer que diga o contrário está mentindo. Ele não se contenta, aqui, em refutar o que os outros disseram ou fizeram: afirma que somente ele pode decidir a realidade. Declaração reformulada por Rudy Giuliani, advogado de Trump, ao afirmar que existe uma “versão da verdade de determinada pessoa (...) A verdade não é a verdade” (VIENNOT, 2020, p. 60-61).

Propagação de mentiras, megalomania, negação da realidade, tentativa de construir uma realidade paralela. Todas essas características são plausíveis ao abordar figuras como Donald Trump, Jair Bolsonaro e Maxwell Lord. Em comum, esses personagens – reais ou fictícios –, demonstram uma tendência para o *showbusiness*, ou seja, a eles pouco importa àquilo que seus nomes estejam vinculados desde de que sejam o assunto em pauta. Donald Trump ficou famoso na televisão estadunidense por apresentar o *reality show* ‘O Aprendiz’, que rendeu altos índices de audiência devido à personalidade tempestuosa e imprevisível de seu apresentador. Assim

como o ex-presidente dos Estados Unidos, Maxwell Lord também é um suposto milionário que aparece na televisão, identificado pelo uso do jargão “a vida é boa, mas pode ser melhor”. Por fim, temos Jair Bolsonaro – versão tropical de Donald Trump⁷⁸ – que, a exemplo de seu ídolo estadunidense, adora arrumar desafetos com a imprensa, acusando-a de ser mentirosa e canalha⁷⁹.

Tal qual o vilão de *Mulher Maravilha 1984*, que criou uma realidade alternativa ao tomar posse da pedra dos desejos, Donald Trump se elegeu com um discurso populista, pouco tolerante em relação ao casamento entre pessoas do mesmo sexo e irremediavelmente contrário à política de imigração apesar de que, depois da eleição logo “mudou as marchas e adotou o que considerava ser a voz presidencial, comedida, mais tranquila, mais baixa” (FISHER, 2017, p. 345). A esse respeito Fisher pontua que Trump protagonizou uma das guinadas mais insolentes da história estadunidense, já que “o bilionário que vivia em uma torre dourada na Quinta Avenida em Nova York tinha se vendido aos eleitores como herói populista que compreendia suas frustrações e garantiria uma chuva de vitórias” (FISHER, 2017, p. 346). Assim como Maxwell Lord, que passava a imagem de empresário bem-sucedido do ramo petrolífero para acabar se tornando um homem sem posse alguma, o rico magnata de Nova York adotou a linguagem do povo para se fazer presidente dos Estados Unidos. Ambos, no mínimo, falsearam a realidade.

Trump fez do jeito que tinha dito que faria por mais de trinta anos: ignorou as regras da política moderna e falou para os americanos usando uma linguagem rude, sem usar a máquina de consultores guiados por dados, grupos de pesquisa e comerciais de TV para suavizar as palavras. Desprezava ideologias, pregando um pragmatismo duro e direto impulsionado pelo ego desenfreado e sem vergonha. Disse às pessoas o que elas queriam ouvir: que uma sociedade em rápida mudança e fragmentada poderia ser forçada a voltar a uma era idílica de unidade e ordem; que empregos há muito perdidos poderiam ser recuperados; que uma economia pré-globalizada poderia ser restaurada; que os Estados Unidos poderiam ser grandes de novo (FISHER, 2017, p. 346).

⁷⁸ “O Brasil é o mais novo membro de uma coleção de países liderados por populistas de extrema direita, juntando-se à Hungria de Orban, à Itália de Salvini e, possivelmente, aos Estados Unidos de Trump. O presidente eleito, Jair Bolsonaro, pode ser o mais radical do grupo. Seu discurso é esmagadoramente iliberal e abertamente autoritário, constituindo uma ameaça direta à democracia brasileira. “Não consigo pensar em um líder mais extremista na história das eleições democráticas na América Latina que tenha sido eleito”, comentou Scott Mainwaring, professor da Harvard Kennedy School, que estuda o Brasil” (WEIZENMANN, 2019).

⁷⁹ <https://www.jb.com.br/pais/politica/2020/01/1021414-bolsonaro-volta-a-atacar-a-imprensa--e-chama-jornalistas-de--imbecis---mentirosos--e--raca-em-extincao.html>
<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/06/em-novo-ataque-a-imprensa-bolsonaro-insulta-apresentadora-da-cnn-brasil.shtml>

Como um camaleão, que se adapta ao ambiente para garantir sobrevivência, Donald Trump achou um filão que poderia ser explorado por um rico magnata que nunca havia disputado um cargo elegível, por meio de processo eleitoral ou por meio de eleições. “Trump concorreu contra as elites. Que tivesse nascido rico, que exibisse sua riqueza e vivesse como um rei – nada disso importava”, explica Fisher (2017, p. 346). O autor reitera que ele definiu a eleição como “um levante popular contra todas as instituições que tinham decepcionado e desprezado a população – os políticos e os partidos, a classe governante de Washington, a mídia, Hollywood, a universidade, todos os setores instruídos e opulentos da sociedade”, setores estes que se deram bem enquanto as classe média, os maiores prejudicados pela globalização, perdiam tudo. Ainda que ridicularizado por ambos os partidos – republicano e democrata –, Trump ignorou as velhas regras do ambiente político e, percebendo que as redes sociais haviam segregado o país em dois campos culturais e ideológicos bem definidos, tirou vantagem e se elegeu.

“Surfando na mesma onda”, Jair Bolsonaro entendeu que o uso das tecnologias digitais poderia se tornar um grande aliado na campanha eleitoral para presidência do Brasil. Ainda que figurasse há algum tempo no cenário político brasileiro, compondo por quase 3 décadas o Congresso Nacional, o ex-presidente, assim como seu modelo estadunidense, aproveitou o novo cenário, em que a sociedade brasileira estava claramente polarizada e, contrariando as expectativas da velha política que se fazia vias convencionais (rádio, televisão, debate), explorou as redes sociais para alavancar sua campanha e se elegeu descredibilizando os políticos e a “velha política”, como o fizera Donald Trump nos Estados Unidos. “Jair Bolsonaro chega à presidência não como um líder político e, sim, como um líder de um movimento capaz de destruir políticas e políticos. Esse foi o princípio que orientou a construção de sua equipe” (AVRITZER, 2017, p. 13-14).

Aliás, é preciso ressaltar que a eleição de Jair Bolsonaro se deu no contexto de ascensão do que Conception (2020) denominou como “populismo de direita”⁸⁰, que não só teve Donald

⁸⁰ “Dentro de la multiplicidad de elementos que articulan este fenómeno merece particular atención el análisis del populismo de derecha como estilo comunicacional, teniendo en cuenta que se trata de una dimensión distintiva de este fenómeno, en los nuevos tiempos, elemento diferenciador el cual se convierte en su principal variable de éxito. La puerta brasileña del proyecto Bannon en Latinoamérica Según define Antón-Mellón y Hernández-Carr, se trata de un método o estilo de actuación política que se utiliza para lograr un particular tipo de movilización social, normalmente en situaciones de crisis económica y, sobre todo, de crisis política por procesos de deslegitimación de las elites. Estilo construido con gran presencia de la demagogia, utilizada como palanca para acceder al poder. Es importante destacar que esta tendencia no puede homogeneizarse, así como tampoco puede conceptualizarse de manera definitiva, por cuanto se trata de un concepto en disputa que está en plena evolución y que según los escenarios don-de se presenta adquiere determinados matices en función de las características históricas y socioculturales según sea el caso. Tanto en Estados Unidos, Europa o

Trump como um de seus principais representantes, mas também o idealizador de sua campanha, Steve Bannon, como um de seus maiores estrategistas. A esse respeito, a autora explica que, em sua rota de atuação pelos Estados Unidos, América Latina e Europa, Bannon estabeleceu uma ligação com o Brasil de Jair Bolsonaro, encontrando neste um importante aliado para impulsionar *O Movimento*, espécie de organização constituída com o objetivo de impulsionar políticos nacionalistas e populistas de direita. Nesse contexto, o Brasil passa a ser visto como um “papel ativo na construção de uma frente regional conservadora que, por sua vez, sirva como terreno fértil para o crescimento dos pequenos redutos de extrema direita e que seja capaz de ampliar a capacidade de influência desses expoentes dentro dos governos liberais clássicos.”⁸¹ (CONCEPTIÓN, 2020, p. 54, tradução nossa).

Afinal, um líder a frente do maior país latino-americano, com respaldo do então presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, seria capaz de aglutinar forças e avançar sobre o resto do continente. “O Movimento resulta em uma fundação cujo objetivo é disseminar as ideias dessa nova direita, mas para isso, necessita do apoio de políticos mais influentes, a fim de unir e legitimar essas forças que permaneceram marginalizadas.”⁸², explica Concepción (2020, p. 55, tradução nossa). Tanto no primeiro quanto no segundo turno, a estratégia de Steve Bannon para as eleições de 2018 determinou a ampla vantagem de Jair Bolsonaro sobre os demais candidatos: assim como havia feito com Donald Trump nos Estados Unidos, Bannon usou as redes sociais não só para impulsionar a imagem do então candidato à presidência do Brasil, mas também para criar uma realidade paralela por meio das chamadas *fake news*, “que eram transmitidas pelo sistema de mensagens, e por meio da microsegmentação e uso de *big data*, acabaram desconstruindo a realidade política ao mesmo tempo em que construíam uma paralela no imaginário da população.”⁸³ conclui Concepción (2020, p. 55, tradução nossa).

América Latina los estudios plantean claras diferencias (y matices regionales e intrarregionales), tanto en su evolución histórica o los factores comunicacionales que la conforman. Esta capacidad de adaptación y metabolización de la realidad circundante es precisamente uno de sus rasgos distintivos” (CONCEPTIÓN, 2020, p. 51).

⁸¹ “rol activo en la construcción de un frente regional conservador que, a su vez, funcione como terreno fértil para el crecimiento de los pequeños reductos de extrema derecha y que sea capaz de ampliar la capacidad de influencia de estos exponentes dentro de los gobiernos liberales clásicos” (CONCEPTIÓN, 2020, p. 54).

⁸² El Movimiento resulta una fundación cuya finalidad es difundir las ideas de esa nueva derecha, pero para ello necesita el respaldo de políticos con mayor peso, en aras de aglutinar y legitimar estas fuerzas que han permanecido marginadas.” (CONCEPTIÓN, 2020, p. 55).

⁸³ “que se transmitían por el sistema de mensajería, y mediante la microsegmentación y el uso del big data, terminaron desconstruyendo la realidad política al mismo tiempo que construían una paralela en el imaginario de la población.” (CONCEPTIÓN, 2020, p. 55).

5.1 TRUMP E AS MULHERES

“Quando você é famoso elas deixam você fazer. Você pode fazer qualquer coisa”⁸⁴, vangloriou-se Donald Trump em uma conversa gravada no ano de 2005 e divulgada pelo *Washington Post* – seu desafeto –, durante a campanha presidencial de 2016. A vulgaridade não para por aí. Gabando-se de seu suposto poder de sedução, ele ainda acrescentou “pegue-as pela boceta”⁸⁵. A fita, que deu uma grande dor de cabeça ao comitê de campanha de Trump, foi gravada meses depois de seu casamento com a modelo Eslovênia Melania Trump, sua terceira esposa. Aliás, as aparições ao lado de Melania dão o tom de seu comportamento machista e misógino, como aconteceu no episódio de sua posse, descrito por Bérengère Viennot (2020):

(...) ele largou-a ali, dentro do carro, ignorando-a totalmente como se ela não existisse, sujeitando-a a caminhar sozinha para alcançá-lo e subir os degraus atrás dele, e sem lhe dirigir o olhar, até os degraus onde o casal Obama os esperava, mostrando ao mundo inteiro o quanto seu marido machão a considerava insignificante (...) [a cena foi] comentada à exaustão e, acima de tudo, comparada à mesma cena, oito anos antes, na qual vimos o novíssimo presidente Obama esperando com cortesia que sua esposa se juntasse a ele ao sair do carro, fazendo-a passar à sua frente para subir os mesmos degraus e, dessa forma, associando-a à sua vitória antes de adentrar, com ela, à nova residência presidencial (VIENNOT, 2020, p. 47-48).

A relação impertinente e indelicada com a figura feminina perpassa toda a trajetória de Donald Trump que, desde a década de 1980, recebeu ao menos uma dezena de denúncias contra assédio sexual. Com o início da campanha eleitoral, a situação ficou ainda pior. “Trump era um notório mulherengo, e durante a campanha se tornou talvez o mais famoso conquistador do mundo”, reitera Wolff (2018). No “conceito Trump” de figuras femininas, havia uma escala de tratamento. As mulheres bonitas, tratadas como pedaços de carne (“É sexy, não? Se não fosse minha filha, sairia com ela”⁸⁶, referindo-se à Ivanka Trump); as feias, taxadas de “porcas” e “gordas”⁸⁷ (modo como fez menção à atriz Rosie O’Donell); as opositoras, como alvo de piadas e comentários sexistas (“Brotava-lhe sangue dos olhos. Brotava-lhe sangue da... de qualquer lugar”⁸⁸, referindo-se à estrela televisiva Megyn Kelly, a qual acusou de ser excessivamente dura durante um debate entre os pré-candidatos).

A lista de maus tratos, canalhices e falta de pudor é imensa. No entanto, sua descrição minuciosa, não compete ao trabalho aqui desenvolvido. O fato é que, Donald Trump entrou para a história dos Estados Unidos como um dos presidentes mais machistas e sexistas que a

⁸⁴ <https://exame.com/mundo/donald-trump-se-desculpa-por-frases-machistas/>

⁸⁵ https://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/07/internacional/1475876534_569892.html

⁸⁶ https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/05/actualidad/1562347766_379772.html

⁸⁷ https://brasil.elpais.com/brasil/2017/06/30/internacional/1498779706_851402.html

⁸⁸ https://brasil.elpais.com/brasil/2017/06/30/internacional/1498779706_851402.html

Casa Branca já conhecera. Nesse contexto levantam-se os seguintes questionamentos: de que modo a eleição de um *playboy* bilionário e misógino impactou a vida das mulheres estadunidenses? Como o movimento feminista reagiu aos constantes ataques proferidos contra as mulheres e os seus direitos? Como uma heroína que, em determinados contextos, se tornou símbolo do feminismo e do empoderamento feminino, surtiu efeito em uma população marcada por um governo tão avesso às liberdades e aos direitos das mulheres? Como o aumento da popularidade política da extrema-direita tem desestabilizado as conquistas históricas de minorias, como as mulheres? De que modo o cinema, e mais precisamente os filmes de super-heróis, corroboram ou refutam essa vertente? A resposta talvez esteja na maneira como as mulheres estadunidenses articularam uma série de protestos durante o governo do milionário apresentador de televisão.

No final de junho, em Washington, várias mulheres vestidas como as donzelas de *Atwood* protestaram diante do Capitólio enquanto o Senado norte-americano debatia a reforma do sistema de saúde que pretende suspender o financiamento da *Planned Parenthood*, que oferece um sistema de saúde semelhante ao do planejamento familiar europeu. Não era a primeira vez que acontecia. Em março, um grupo de ativistas tingidas de escarlate irrompeu no plenário do Senado do Texas para protestar contra uma lei que dificultaria o aborto no Estado. Outro exemplo é o das cem mulheres de vermelho que enfrentaram há alguns dias o vice-presidente dos Estados Unidos, Mike Pence, quando se dirigia para fazer um discurso para a *Focus on the Family*, uma organização cristã dedicada a promover valores ultraconservadores. *The Handmaid's Tale* também ganhou vida no Parque do Retiro (Madri) na última edição da Feira do Livro. A Biblioteca de Mulheres encenou uma performance em que um grupo de voluntárias caminhava, com capa vermelha e touca branca, passando caixas de livros de umas a outras para simbolizar o peso da herança literária feminina e reivindicar visibilidade às autoras (FERRERO, 2017).

Os protestos confrontaram as políticas ultraconservadoras perpetradas pelo governo Trump que, via de regra, adotou uma pauta centrada na família tradicional e no modelo patriarcal. Escolhendo a cor vermelha, que simboliza não apenas a fertilidade, mas também a luta, e os pecados da carne – como no filme *A Letra Escarlate*⁸⁹ –, as mulheres foram às ruas e aos locais públicos a fim de externalizar seu descontentamento. Segundo Clara Ferrero (2017), o vermelho se tornou a cor anti-Trump, como no protesto dia 8 de março de 2017, quando as mulheres estadunidenses, distinguindo-se do movimento mundial que adotou a cor preta, vestiram-se de vermelho. “A partir das redes sociais da *Women's March* (...) foi lançado

⁸⁹ Dirigido por Roland Joffé o filme traz a história de uma mulher adúltera, protagonizada por Demi Moore, que em decorrência de seu pecado recebe a letra “A” bordada em vermelho na sua roupa, simbolizando sua vergonha perante a sociedade local. O filme se passa na Inglaterra anglicana do século XVII, quando os preceitos religiosos em relação às mulheres eram rigorosos e conservadores.

um apelo a todas as mulheres para que durante esse dia se vestissem com essa cor em solidariedade. As ruas de cidades como Nova York foram inundadas por uma maré vermelha que se levantou contra Trump” (FERRERO, 2017).

Abordar a cor vermelha é também abordar a personagem da Mulher Maravilha. Desde sua criação, no ano de 1941, o uniforme da heroína traz a cor vermelha como uma de suas cores predominantes, inicialmente para fazer menção à bandeira estadunidense. “Ela é tipicamente retratada usando uma tiara dourada, shorts azuis cobertos de estrelas e um bustiê vermelho com uma águia dourada na frente”⁹⁰, explica Jaelyn Marcus (2018, p. 55). Mas podemos ir mais a fundo nessa correlação entre cores e uniformes. Em primeiro lugar porque, é pelo uniforme que Diana deixa de ser uma mulher comum, tornando-se uma das heroínas mais poderosas dos quadrinhos, a Mulher Maravilha. Em segundo lugar pois, é pelo uniforme que a identificamos e a relacionamos a uma série de características como coragem, força e empoderamento. “Mulher Maravilha tem a força e a velocidade de um super-herói, mas é seu traje que permite que seja reconhecível como um ícone na sociedade, na imprensa e nos estudos”⁹¹ (MARCUS, 2018, p. 55). O traje da Mulher Maravilha é parte intrínseca de sua composição, é ele que define quem ela é.

A Mulher Maravilha aterrissou seu avião invisível em 1941. Era uma Amazona, nascida em uma ilha de mulheres que viviam afastadas de homens desde a Grécia Antiga. Ela fora aos Estados Unidos para lutar pela paz, pela justiça e pelos direitos femininos. Tinha braceletes de ouro; podia ricochetear balas. Tinha um laço mágico, quem ela enlaçasse era obrigado a contar a verdade. Para proteger sua identidade, adotou o disfarce de uma secretária chamada Diana Prince, funcionária do Serviço de Inteligência Militar dos Estados Unidos. Seus deuses eram deusas, e suas interjeições refletiam isso. “Grande Hera!”, gritava. “Safo sofredora!”, praguejava. Ela seria a mulher mais forte, mais inteligente e mais corajosa que o mundo já vira. Parecia uma pin-up. Em 1942, a Mulher Maravilha foi recrutada para a Sociedade da Justiça da América e se uniu ao Superman, Batman, Joel Ciclone e Lanterna Verde – era a única mulher. Usava uma tiara de ouro, um bustiê vermelho, short azul e botas de couro vermelho até o joelho. Ela era sexy, e era meio safada (LEPORE, 2017, p. 11-12).

Sublinho três palavras da citação: secretária, *pin-up*⁹², safada. O uniforme da Mulher Maravilha não só representa as cores da bandeira estadunidense, mas também aquilo que ela almeja se tornar, ou seja, objeto de desejo. Cobiçada pelos homens, invejada pelas mulheres.

⁹⁰ She is typically depicted wearing a golden tiara, blue star-covered shorts, and a red bustier with a golden eagle on the front”.

⁹¹ “Wonder Woman has superhero strength and speed, but it is her costume that allows her to be recognizable as an icon in society, the press, and scholarship”.

⁹² “Pin-up é uma designação em inglês que se refere a uma modelo voluptuosa, cujas imagens sensuais produzidas em grande escala exercem um forte atrativo na cultura pop. Também se designa Pin-up o material gráfico sensual, destinado à exibição informal, que constituem-se num tipo leve de erotismo, geralmente era uma ilustração a aquarela baseada em uma fotografia” (Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pin-up>; Acesso em 21 jan. 2022).

E, apesar de apresentar um cunho patriótico, a minissaia e o busto avantajado da personagem denotam alto grau de sensualidade. Mais uma das contradições da personagem. Ora, como uma heroína, possível personificação do feminismo, funciona, ao mesmo tempo, como símbolo do erotismo e do empoderamento feminino? Mais de um significado é colocado em funcionamento. Uma mulher empoderada não pode ser sexy? Quem disse? Além da multiplicidade de interpretações, a concepção da personagem também abre espaço a estereótipos e clichês. Secretária? Por que mulheres tendem a ser representadas como subjugadas à figura masculina? Por que não uma artista plástica? Uma advogada? Uma engenheira?

Diana veio de um mundo onde tudo gira em torno das mulheres. Não simples mulheres, mas Amazonas, mulheres guerreiras que, ao invés de aprenderem a passar e a cozinhar – não que isso seja algo depreciativo –, são educadas como lutadoras, que sabem portar uma espada ou manusear um arco e flecha. Quando Diana Prince se depara com um mundo completamente diferente do seu, que gira em torno da figura masculina (patriarcal), a função de secretária – que obedece ao comando de outra pessoa –, soa para ela como escravidão (como deixou evidente na cena em que conheceu Etta Candy, a secretária de Steve Trevor). Por quanto tempo as mulheres viveram subjugadas à figura masculina? Desde as primeiras civilizações, com raras exceções, os homens passaram a ocupar a esfera pública enquanto à mulher restava a vida privada. No máximo, eram empregadas em funções nas quais respondiam a um homem, como por exemplo, a função de uma secretária.

Enquanto *pin-up*, a figura da Mulher Maravilha torna-se também um símbolo da sensualidade e (por que não?) da sexualidade. Criada em meio aos avanços do movimento feminista e do sufrágio feminino, a representação da heroína como um *sex symbol* também remete à liberalização sexual da mulher, que compõe toda a revolução feminina que se desenrolou ao longo do século XX. E quando homens sexistas, como Trump e Maxwell, se deparam com um traje como o da Mulher Maravilha, automaticamente acabam se remetendo às fantasias sexuais mais clichês, que insistem em povoar o universo masculino. Se Donald Trump afirmou que sairia com a própria filha, imagine o que ele faria diante de uma mulher como Diana Prince. Aliás, o passado da Mulher Maravilha, que remonta à vida de William Marston, nada se assemelha à tradicional família pregada por Trump e o discurso conservador – de direita – encampado pelo mesmo.

Suas origens [Mulher Maravilha] estão no passado de William Moulton Marston e na vida das mulheres que ele amou – elas também criaram a Mulher Maravilha. Ela não é a típica personagem de gibi porque Marston não era um homem comum e sua

família não era uma família comum. Marston era um polímata. Era um especialista em falsidade: foi inventor do exame do detector de mentiras. Sua vida era sigilosa: ele tinha quatro filhos com duas mulheres e todos moravam juntos, sob o mesmo teto. Eram mestres na arte da dissimulação (LEPORE, 2017, p. 14).

Até mesmo Donald Trump, que se casou três vezes, ficaria impressionado com o estilo de vida adotado pelo criador da Mulher Maravilha: “o bustiê vermelho é só o começo” (LEPORE, 2017, p. 15). No entanto, ainda que a diversidade feminina encante tanto um quanto outro, diferente do ex-presidente estadunidense, que costuma ridicularizar a figura feminina, William Moulton Marston “acreditava que as mulheres deviam dominar o mundo” (LEPORE, 2017, p. 19). Tanto que, “quando Marston criou uma super-heroína que luta pelos direitos femininos (...), a única fraqueza desta é que ela perde toda a força se um homem acorrentá-la” (LEPORE, 2017, p. 29-30). Nada mais elucidativo. A fraqueza da heroína encontra-se em seu oposto, a figura masculina. Se Donald Trump conhecesse a trajetória da amazona que virou heroína, nunca mais deixaria uma mulher esperando nas escadarias da Casa Branca.

Conservador no discurso, liberal nos costumes – desde que sejam os próprios –, Trump teve uma série de casos extraconjugais que vieram a público. Um dos mais notáveis foi aquele envolvendo a modelo Marla Maples, a quem se atribuiu a fala “o melhor sexo da minha vida”, referindo-se ao ex-presidente. Nessa ocasião, veículos como o *Washington Post* publicaram na manchete de capa: “Sempre soubemos que Donald Trump era um leão nas salas de reunião corporativas, mas agora sabemos que ele também é um felino no quarto” (FISHER, 2017). A maneira como Trump e seus assessores descreviam a atração sexual das mulheres pelo magnata dos negócios imobiliários, soavam como perturbadoras e até sinistras. No entanto, para Donald Trump, qualquer publicação, boa ou ruim, poderia virar publicidade e um meio de promover sua própria imagem, tarefa na qual ele se tornou mestre.

Com a batalha dos tabloides rolando, Trump seguia dizendo que qualquer publicidade era boa para os negócios, mas alguns de seus conselheiros mais próximos tinham sérias dúvidas a respeito. Bárbara Res, sua funcionária de longa data, estava preocupada com a possibilidade de a cobertura da vida pessoal de Donald pelos tabloides prejudicar os resultados financeiros da organização. No dia que saiu a matéria “O melhor sexo da minha vida”, Trump segurou o *Post* com orgulho para mostrá-lo a Res. “Todos nós, as pessoas em posições importantes na empresa, achamos que aquilo era terrível”, disse ela. “Quer dizer, ele tinha um filho de 6 anos em casa. Tinha outro de 12 que podia ler os jornais. Achamos simplesmente terrível. Ele achou que era a coisa mais incrível” (FISHER, 2017, p. 128).

Enquanto seus pares ficavam chocados com o cunho da matéria publicada sobre seu suposto envolvimento com a modelo Marla Maples, Trump se vangloriava da conquista sexual, vendo na publicação um grande trunfo, já que fora representado como “o macho irresistível”

(FISHER, 2017). Casos como este relatado por Bárbara Res, demonstram o modo como Donald Trump se relaciona com a figura feminina, tratada como objeto de desejo e satisfação. “Ele entendia que, se você for completamente descarado e tiver o dom de tirar vantagem das coisas, não existe publicidade ruim”, afirmou uma ex-repórter da revista *New York*⁹³. Um típico comportamento machista que, possivelmente, se reproduz na figura de seus eleitores, já que o uso de ofensas e xingamentos para com mulheres remontam de longa data na trajetória do magnata.

5.2 “NÚMERO 1”

No segundo longa, *Mulher Maravilha 1984*, somos apresentados à Maxwell Lord, o empresário e personagem televisivo que leva sua ambição de poder ao extremo, tornando-se um dos vilões da trama. Ao longo da projeção, a relação entre Max e seu filho Alistair demonstra-se tão conturbada quanto a vida profissional do personagem, permeada por altos e baixos. Com o objetivo de realizar seu projeto megalomaniaco – o que fará por meio da pedra dos desejos –, de se tornar o homem mais poderoso do planeta, o desequilibrado pai induz Alistair a “gastar” seu desejo com o engrandecimento do próprio progenitor. Durante uma conversa, enquanto Alistair olha para baixo, sem dar crédito ao que seu pai diz, Maxwell visivelmente perturbado, afirma que está próximo de se tornar o “número 1”, como já havia prometido ao garoto no início do filme. “Mas ouça, eu também sei o que você deseja, e eu desejo também. Você ouviu isso? Eu também desejo isso”. Quando o menino ameaça dizer que para ele bastaria apenas estar com seu pai, Max solta-o e repreende: “Não! Você não usa o seu único desejo assim, Alistair. Você não deseja algo que já possui. Você deseja grandeza, sucesso. É o motivo pelo qual estou fazendo tudo isso. Você não vê que minha grandeza é a sua grandeza? Hã?”. Em resposta, Alistair afirma: “então eu desejo a sua grandeza” (1°35’31” – 1°36’3” – MM84, 2020).

O discurso de Maxwell, bem como sua postura de projeção em direção ao poder, remete à persona pública criada por Donald Trump, igualmente empresário e personagem televisivo que, contrariando as expectativas, ascendeu a uma das posições de maior poder, a presidência dos Estados Unidos da América. Assim como o vilão de *Mulher Maravilha 1984*, Trump almejava o posto “número 1” do mundo, acostumado que estava a ser o centro das atenções e

⁹³ FISHER, Marc; KRANISH, Michael. Revelando Trump: uma história de ambição, ego e poder do empresário que virou presidente. Tradução de Guilherme Miranda e Laura Folgueira. Prefácio de Carlos Gustavo Poggio Teixeira. São Paulo: Alaúde Editorial, 2017 (p. 128).

voltar para si todos os holofotes. Para Trump, “não importava se a cobertura era positiva ou negativa, o importante era que se falasse dele. Essa lição, que pareceu esquecida pela imprensa durante a cobertura da campanha presidencial, foi uma das chaves principais para a nomeação de Trump como candidato pelo partido republicano” (TEIXEIRA, 2017, p. 13). Seu nome, folheado a ouro, em letras garrafais, estampado em prédios e aviões, demonstra o tamanho do ego daquele que se tornou o “*bad boy*” do setor imobiliário de Nova York.

Ele sabia ser famoso, ganhar nos números, conseguir audiência, chamar a atenção das pessoas. Mais de três décadas antes de decidir que queria ser presidente, aparecera na lista do instituto Gallup dos dez homens mais admirados pelos americanos, atrás apenas do papa e de alguns presidentes. Treinou a vida inteira para criar burburinho. Tinha em mente uma hierarquia de atenção. O glamour está um nível acima do flash, dizia. Divulgação boa é melhor que divulgação ruim, mas ambas são boas. Ele era uma mescla curiosa, talvez única, de showman experiente e brigão de rua petulante e irritável. Promovia-se de maneira desinibida, gerando tanto admiração quanto zombaria. Era tão rápido em processar seus críticos quanto em anunciar suas conquistas. Era um vencedor altivo e prepotente (...) Tinha orgulho em exigir respeito. Raramente era visto sem terno e gravata. Até aqueles que trabalhavam próximo a ele havia décadas o tratavam como “sr. Trump” (FISHER, 2017, p. 19).

Conhecido como rico empresário, estrela de *reality show* e *playboy* extravagante, Donald Trump não teve uma carreira política até recentemente. É certo que já havia flertado com o posto de presidente, mas desistiu. Aos pares e à imprensa, a candidatura do milionário soava como uma piada de mau gosto que serviria, no máximo, para que comediantes de programas noturnos tivessem material suficiente para arrancar do público boas risadas. “Todo mundo errou. Trump desafiou praticamente todas as previsões sobre sua campanha. Ele redesenhou as regras da política presidencial enquanto subvertia e dividia o Partido Republicano. Podia ser um político novato, mas tinha instintos certos sobre o que enfurecia tantos americanos” (FISHER, 2017, p. 308). Como Maxwell Lord, Donald Trump era o personagem da televisão, admirado por alguns e desprezado por outros que, contrariando as expectativas, chegou ao posto de “número 1”.

Aliás, o lema da campanha de Trump, “*Make America Great Again*”⁹⁴ – fazer a América grande outra vez –, revela não só a ambição de seu proponente, mas também o perfil daquele que se tornaria o quadragésimo quinto presidente dos Estados Unidos. Ele não entrou na corrida pela presidência porque precisava, mas porque isso lhe renderia um dos postos mais visados de todo o planeta no século XXI. “Agora ele era a estrela de um dia que se repetiria centenas de vezes quando se tornasse presidente Trump, dias dedicados a ‘fazer este país voltar

⁹⁴ O slogan “*Make America Great Again*”, popularizado por Donald Trump em 2016, teve origem durante a campanha presidencial de Ronald Reagan, em 1980.

a ser grande’, tomá-lo de volta, torná-lo poderoso, recuperar os empregos, expulsar os mexicanos e os muçulmanos, ‘vencer, vencer, vencer’” (FISHER, 2017, p. 18). A tônica da retórica de Donald Trump não só evidencia sua prepotência, ao propor a ideia de vencer a qualquer custo, mas também o modo como enxergava os Estados Unidos e os estadunidenses, como um país e um povo superior, para os quais o destino reservava um futuro glorioso.

Não por coincidência, tal retórica se aproxima da maneira como Maxwell Lord enxerga a realidade: “pensem em ter tudo o que sempre desejaram” (12’10” – MM84, 2020), promete o empresário em uma das cenas de abertura do filme *Mulher Maravilha 1984*. Tanto Max quanto Trump almejam a vitória, o sucesso, a visibilidade a qualquer custo. Encarnam a promessa do capitalismo de que, com esforço e trabalho duro (meritocracia) é possível chegar a qualquer lugar, ainda que isso signifique passar por cima de algo significativo ou relevante como a paz mundial ou a manutenção de uma política ambiental consciente. É o que demonstram as cenas finais do filme, quando o mundo entra em colapso, já que os desejos de todas as pessoas começam a ser atendidos, evidenciando o egoísmo de cada pedido, bem como seu desenrolar de tragédia já sintomatizada. Neste ponto, o diálogo entre Maxwell Lord e Diana Prince revela a ambição do vilão, bem como a tentativa artificial de resolução do problema pela heroína.

“Por que você está fazendo isso? Você não tem o suficiente?”, pergunta Mulher Maravilha ao vilão que, prontamente responde: “por que não mais? Por que não desejar mais?” Diana: “Mas eles não sabem o que você está tirando deles”. Max: “Queremos o que queremos. Assim como você fez”, referindo-se ao desejo da heroína – trazer Steve Trevor de volta à vida. Maxwell continua a incitar que pessoas de todo o mundo façam seus pedidos – o que se concretiza por meio de uma rede de transmissão via satélite. Mulher Maravilha, empurrada pelo vento, arremessa o Laço de Hestia contra a câmera, atirando-a no chão. Max afirma que é tarde demais, que pessoas ao redor de todo o planeta já fizeram seus pedidos. Enquanto a heroína tenta chegar ao vilão, já que um vento forte a impede (ela não é a mulher mais poderosa do mundo?), Maxwell a provoca: “por que ser um herói? Você poderia ter mantido seu piloto e seus poderes se apenas se juntasse a mim. Quer reconsiderar? Sou um homem que perdoa! Você o quer de volta? Basta dizer a palavra. Você pode ter tudo isso, você só tem que querer” (2°13’12” – 2°15’ – MM84, 2020).

“Você só tem que querer”. Nada mais elucidativo do que a expressão de Maxwell Lord para ilustrar o modo como se articula o discurso do capitalismo, cuja máxima “querer é poder”, se revela ao longo de toda a trama por meio da relação entre Maxwell e as pessoas (ou coisas) que o cercam. “A meritocracia tende a ser compreendida como algo imanente ao modo de

produção capitalista e a própria humanidade, consistindo em nada mais nada menos do que um atributo individual e, com isso, acaba naturalizando as próprias contradições tipicamente capitalistas” (SILVA, 2022, p. 34). Almejando seu próprio sucesso e poder, sem medir as consequências que suas escolhas trariam às outras pessoas ou ao próprio planeta, Max é uma representação das contradições intrínsecas ao capitalismo que, no fim das contas, visa apenas à satisfação individual, relegando o coletivo para um segundo plano. Ao desejar e buscar os seus próprios interesses, o vilão faz com que o restante do mundo entre em colapso. Como não remeter aos grandes conglomerados que, em nome do lucro, colocam questões essenciais, como o cuidado com o meio ambiente, em um plano secundário? Como não pensar nas marcas que se tornaram símbolos mundiais e que sustentam sua produção por meio de um trabalho análogo à escravidão?

Nesse mundo construído, certas verdades se sobressaem como evidentes. A principal é que tudo que existe no planeta deve, em princípio e sempre que tecnicamente possível, ser submetido à mercantilização, monetização e privatização. Já tivemos oportunidade de comentar que habitação, educação, assistência médica e serviços públicos penderam nessa direção. Agora podemos acrescentar a esse grupo atividades bélicas e até governamentais, na medida em que esses setores são cada vez mais terceirizados. Os abençoados com poder monetário podem comprar (ou roubar) quase tudo, excluindo a massa da população que não tem poder monetário, malícia subversiva ou influência política-militar para competir. Mas o fato de hoje ser possível comprar desde direitos de propriedade até sequências genéticas, créditos de carbono e derivativos climáticos, deveria ser motivo de reflexão (HARVEY, 2014).

Por essa perspectiva, ser o “número 1” é também possuir tudo aquilo que o dinheiro pode comprar. Nesse ponto, a análise remete mais uma vez ao ex-presidente dos Estados Unidos. “O argumento básico de Trump era que sua riqueza o tornava apto para a presidência como ninguém, que os Estados Unidos seriam tão bem-sucedidos quanto ele. ‘Tenho orgulho do meu patrimônio líquido’, Trump disse. ‘Fiz um trabalho incrível’”(FISHER, 2017, p. 293). Como Maxwell Lord, Donald Trump adotou um discurso de sucesso para que isso lhe desse vantagens durante a campanha eleitoral, como se o trabalho feito com o próprio patrimônio fosse parâmetro para o trabalho que faria como presidente da maior potência mundial. No entanto, quando questionadas, suas alegações não se sustentavam. “Quando a campanha de Trump apresentou sua declaração de bens, conforme norma da federação, a equipe se pavoneou de que os formulários ‘não eram feitos para um homem com a riqueza monumental de Trump’” (FISHER, 2017, p. 294).

Assim como se gabava de sua fortuna, Trump se vangloriava de sua generosidade. O *site* de sua empresa o descrevia como “um negociador sem igual e um filantropo fervoroso”. No início da campanha, declarou ter doado mais de 102 milhões de dólares para caridade entre 2011 e junho de 2015. Mas o *Washington Post* descobriu

que nada dos 102 milhões de dólares saiu do bolso de Trump. Muitas de suas contribuições vinham na forma de rodadas de golfe gratuitas em seus campos, doadas para sorteios e leilões de caridade, tendo seu valor determinado por Trump. Ele contabilizava como contribuições monetárias uma miríade de doações semelhantes que não envolviam dinheiro (FISHER, 2017, p.306).

Embusteiro, Donald Trump não só usava sua fortuna para se promover, mas também para passar a imagem de um homem benevolente, muito semelhante à postura do vilão de *Mulher Maravilha 1984*. Em uma das sequências do segundo filme, Maxwell Lord visita o museu onde Diana e Bárbara trabalham. Quando a última diz lembrar de Max, ele faz um gesto e repete a frase de efeito que costumava usar em seus comerciais televisivos: “a vida é boa, mas pode ser melhor” (32’ 8” – 32’ 10” – MM84, 2020). Logo Bárbara o reconhece como “o cara da TV”. Uma das funcionárias do museu explica que Maxwell pretende se tornar um parceiro (financiador) da instituição e pede à Bárbara que faça com ele um *tour* privado pelo local. Esta é a primeira vez que vemos o personagem pessoalmente. Até então, os trejeitos de falastrão poderiam ser apenas uma encenação para atrair audiência. No entanto, ao conhecê-lo, vemos que, na verdade, aquele é realmente o jeito de Max que, em muitos aspectos lembra a figura de Donald Trump. Como o ex-presidente dos Estados Unidos, Maxwell parece ter criado uma persona⁹⁵ pública, um tipo, que usa o gestual e o modo de falar como meio de persuasão, tornando-se meio real, meio personagem. Comparado a Trump, Max é um tanto quanto exagerado, diria até estereotipado mas, em muitos aspectos, lembra a figura do político e milionário que conseguiu se eleger presidente dos Estados Unidos por meio de um discurso insidioso.

Autopromoção. Bravata. Litígio. Trump se dispôs a usar tudo isso e mais para proteger sua imagem e atingir seu objetivo máximo: ganhar dinheiro. Sobre sua carreira ele havia dito sem meias palavras: “estou representando Donald Trump”. Mas agora, enquanto concorria à presidência, o autodenominado multibilionário precisaria convencer os eleitores de que seu valor para o país era maior do que seu patrimônio líquido e que ele poderia ser capaz de defender algo além de si próprio (FISHER, 2017, p. 307).

Sucesso, dinheiro e poder. A persona pública criada por Donald Trump levanta uma reflexão a respeito de um sistema onde vale o que se tem, não o que se é. Para o ex-presidente dos Estados Unidos, o mais importante durante a campanha eleitoral foi demonstrar o tamanho de seu patrimônio e o modo como acumulou capital. E, ainda que ele se apresentasse como um homem de falas racistas, misóginas e xenófobas, aos estadunidenses que escolheram o magnata como presidente, interessava apenas a promessa de fazer com que os Estados Unidos fossem

⁹⁵ Personagem semifictício.

tão bem quanto os negócios de seu candidato, capaz de fazer “a América grande outra vez”. Da mesma forma, Maxwell Lord priorizou a sua ambição e o desejo de ser tornar grande em detrimento da função desempenhada como pai. Ao vilão, não interessava apenas o amor de seu filho, mas a grandeza e o sucesso que ele poderia lhe conferir através da “pedra dos desejos”. Tanto para um quanto para outro, melhor é ter do que ser.

5.3 GUINADA À DIREITA

“Uma guinada à direita está em marcha na política latino-americana, destronando os governos socialistas que foram a marca do continente durante boa parte do século XXI”, afirmou Fang (2017) ao explicar que organizações como o Atlas Network⁹⁶, e suas fundações caritativas, realizaram uma série de doações para “think tanks⁹⁷ conservadores e defensores do livre mercado na América Latina, inclusive para a rede que apoiou o Movimento Brasil Livre” (FANG, 2017). Segundo o autor, os novos institutos difusores da ideia de livre mercado trabalham com o objetivo de incitar o descontentamento com políticas de esquerda, treinando ativistas e travando uma guerra constante contra a mídia, usando para tanto um complexo aparato ideológico de mobilização de massa.

As ideias do livre mercado – redução de impostos sobre os mais ricos; enxugamento do setor público e privatizações; liberalização das regras de comércio e restrições aos sindicatos – sempre tiveram um problema de popularidade. Os defensores dessa corrente de pensamento perceberam que o eleitorado costuma ver essas ideias como uma maneira de favorecer as camadas mais ricas. E reposicionar o libertarianismo econômico como uma ideologia de interesse público exige complexas estratégias de persuasão em massa (FANG, 2017).

Não é à toa que, nos últimos anos, o uso de mídias sociais para a divulgação de ideias reacionárias vinculadas à uma direita conservadora, vem crescendo vertiginosamente em todo o continente. Prova disso foram as eleições de Donald Trump nos Estados Unidos e de Jair Bolsonaro no Brasil. Mas esta é apenas a “ponta do iceberg”. A esse respeito Bertanha (2012, p. 107) explica que “em vários países europeus ressurgiu uma direita populista, a qual consegue ainda mais força capitalizando a crise atual”. O autor aposta na ideia de que hoje há uma recombinação de elementos ligados à extrema direita e que, por este viés, “a democracia representativa se torna cada vez mais uma estrutura dominada pelo poder do dinheiro e pela

⁹⁶ Fundado em 1981 por Antony Fisher, sob influência do economista F.A. Hayek, o Atlas Network se classifica como uma organização não-governamental (ONG) que, sediada nos Estados Unidos, promove treinamentos, conexões e subsídios para grupos liberais e pró livre mercado em todo o mundo.

⁹⁷ Instituições que produzem e pulverizam informações sobre temas políticos, econômicos e científicos. Livremente traduzido para o português, o termo corresponde ao conceito de um “laboratório de ideias”.

mídia” (BERTONHA, 2012, p. 106). Nesse contexto, a liberdade de expressão tem sido questionada e a influência do capital nas democracias contemporâneas se faz cada vez mais evidente. Sobre esse tema, “basta recordar como os mercados financeiros conseguiram, mesmo tendo sido causadores da atual crise, socializar os prejuízos para o resto da sociedade, através da manipulação da opinião pública e de uma relação quase incestuosa com os políticos” (BERTONHA, 2012, p. 107).

É nesse contexto que emerge um fenômeno denominado “trumpismo” e que, segundo Teixeira (2017, p. 14-15) se configura na conjunção de três variáveis: econômica, sociológica e tecnológica. A primeira delas teve como ponto catalisador a crise financeira de 2008, levando em conta que a recuperação aconteceu de maneira desigual, “tendo prejudicado mais fortemente imigrantes e trabalhadores menos qualificados que executam tarefas que podem ser substituídas por robôs, ou ser realocadas para países com mão de obra mais barata”, somando-se à ela a variável sociológica, “que deriva principalmente de mudanças demográficas nos países desenvolvidos por causa da imigração advinda de países em desenvolvimento” (TEIXEIRA, 2017, p. 15). Segundo o autor, essas duas variáveis “criam um cenário de insegurança social nas comunidades afetadas, gerando uma tensão entre as forças ligadas à tradição e as conectadas à modernidade”. Por consequência, esses grupos tendem a buscar refúgio em lideranças autoritárias “que prometem oferecer alívio às suas frustrações e ansiedades” (TEIXEIRA, 2017, p. 15).

Soma-se às variáveis econômica e social, a variável tecnológica, que permitiu a articulação em torno de líderes que se encontravam fora do sistema político estabelecido. Assim, ao adotar “o uso ativo das redes sociais, que permitiu que dialogasse diretamente com seus eleitores sem a necessidade dos filtros das instituições estabelecidas, Trump foi capaz de energizar uma base política relevante, articulando de forma efetiva os anseios gerados pelas duas variáveis apontadas acima [econômica e sociológica]” (TEIXEIRA, 2017, p. 16). Ainda segundo o autor, não há dúvida de que o estilo de Trump funcionou muito bem, promovendo sua “marca” e levando-o ao topo do poder, feito reproduzido em outros lugares do mundo, como ocorrera na eleição de Jair Messias Bolsonaro, alavancada pelas redes sociais e alheia às tradicionais vias de comunicação entre o povo e os donos do poder. A partir desse contexto,

o trumpismo pode ser entendido como um movimento político difuso que ganhou força a partir de 2008, simbolizado por indivíduos às margens do sistema político estabelecido que ascendem com uma plataforma antiliberal nacionalista, que mistura mercantilismo e populismo com um viés fortemente anti-imigração. Do Reino Unido à França, da Holanda à Áustria, vários países têm produzido sua própria versão de Trump. Quando fenômenos semelhantes acontecem em diferentes lugares, existem

grandes chances de que as mesmas variáveis estejam presentes (TEIXEIRA, 2017, p. 15).

Seguindo essa tendência, é preciso recordar que, “em 2019, apenas quatro países da União Europeia (UE) não tinham bancadas de ultradireita em seus parlamentos nacionais (Portugal, Irlanda, Luxemburgo e Malta)” (DIBAI, 2020, p. 729). Segundo a autora, dois partidos ligados à direita venceram as eleições gerais de 2018 na Itália. Ambos tinham comportamentos políticos semelhantes, adotando uma “retórica antissistema, ataques sistemáticos a inimigos internos e externos, performances veementes e ofensivas, organização vertical e atuação on-line agressiva e jocosa” (DIBAI, 2020, p. 729). Já na Holanda, a direita radical ficou em segundo lugar nas eleições de 2017, enquanto na Grécia o partido neonazista *Aurora Dourada* “foi a terceira força política do país em 2015”, tendo sido considerado pela justiça grega uma “organização criminosa”. Isso porque, “o partido foi associado ao assassinato de um rapper antifascista e a duas tentativas de homicídio, envolvendo imigrantes e membros de um sindicato comunista, além de agressões e posse ilegal de armas” (DIBAI, 2020, p. 729).

Nem a Alemanha, cujas raízes históricas remontam a gênese do nazismo, fugiu à regra. “O partido extremista Alternativa para a Alemanha (AfD), que em 2017, pela primeira vez, conseguiu ter representação no Parlamento do país (Bundestag), tem sido acusado de incitar ódio e violência, com sua agenda xenófoba, racista e anti-Islã” (DIBAI, 2020, p. 730). Nesse contexto há um processo de polarização política, cujo maniqueísmo “nós x eles”, leva a uma violência institucionalizada, já que fomentada pelo próprio Estado. A esse respeito, Tatagiba (2021) explica que

em governos de extrema direita a polarização assume a centralidade como forma de relação entre o Estado e os cidadãos. Ao ativar a fronteira ‘nós x eles’, transformando o pertencimento a um dos lados da fronteira (identidade política) em questão de vida ou morte, os processos de polarização traduzem desigualdades sociais em desigualdades categóricas nos processos políticos. O recuo da dimensão da igualdade impacta diretamente as outras três dimensões (extensão, proteção e compromisso), empurrando o regime em direção à desdemocratização (...) Os efeitos desdemocratizantes dos processos de polarização afetam, como não poderia deixar de ser, os repertórios de ação coletiva. A proeminência do ‘nós x eles’, como estrutura de relação entre o Estado e os cidadãos e dos grupos sociais entre si, favorece a violência coletiva, enquanto aumenta os custos e reduz a efetividade das performances do repertório de movimentos sociais. A polarização geralmente promove a violência coletiva porque torna a fronteira nós-eles mais saliente, intensifica o conflito através das fronteiras, aumenta o risco de ganhar ou perder e amplia as oportunidades para os líderes iniciarem ações contra os seus inimigos (TATAGIBA, 2021, p. 444-445).

Seguindo a tendência apontada por Tatagiba (2021), de polarização política e “desdemocratização”, o Brasil elegeu em 2018 o ex-capitão do exército Jair Messias

Bolsonaro, cujas ideias alinhadas à extrema direita, além de fala misógina, muito se assemelhavam ao discurso perpetrado por Donald Trump nos Estados Unidos. Nesse contexto é importante lembrar que, nos respiros democráticos da história brasileira, houve uma intersecção entre a direita e o despotismo, que levaram a um discurso anticomunista, justificativa para governos autoritários, como foi o caso do Estado Novo de Vargas e da ditadura militar instaurada em 1964. A esse respeito Couto (2017, p. 35) retifica que há “na história democrática brasileira, o contubérnio entre direitismo, discurso de combate à corrupção, autoritarismo e populismo”, conceitos aplicáveis ao discurso de Jair Bolsonaro que, em 2018, não só personificou a lógica radical antissistema, mas também o discurso antiesquerda.

A polarização simétrica entre a esquerda socialdemocrata do PT e a centro-direita liberal do PSDB deu lugar a uma polarização assimétrica, entre o mesmo PT – estigmatizado não só como inescapavelmente corrupto, mas também radical, bolivariano, comunista, etc. – e a extrema direita representada por Bolsonaro – que, espantosamente, foi normalizada por boa parte do *establishment* liberal conservador e, em especial, pela imprensa tradicional. Grandes veículos de mídia relutaram em denominar Bolsonaro como o extremista que sempre foi, da mesma maneira que persistiram em tratar como simétrico o antagonismo entre ele e o PT, especialmente por seu aceno às ideias liberais de mercado (e somente de mercado), com a convocação do *Chicago Boy* Paulo Guedes para liderar sua política econômica, o ex-capitão do exército pareceu, para boa parte dos setores que se opuseram ao petismo, como um mal menor a ser tolerado em nome de reformas estruturais e do banimento do PT da vida pública (COUTO, 2021, p. 37).

No Brasil, desde a reeleição de Lula, sem que se sentissem representados pela tradicional oposição à gestão do PT, “os descontentes passaram a frequentar a Internet em busca de um ambiente no qual pudessem se expressar livremente contra o governo e a esquerda”, explicam Rocha e Solano (2021, p. 22). Segundo as autoras, a ideia central desses espaços digitais era conhecer pessoas que pensassem de maneira parecida, defendendo bandeiras como o livre mercado, a punição mais severa de criminosos ou até mesmo a instauração de um regime militar. “Desses encontros começaram a surgir novos grupos de estudo e atuação política nas universidades, organizações civis, ideias de novos partidos, movimentos sociais e lideranças intelectuais e políticas, nos quais se destacou o papel desempenhado pelo escritor Olavo de Carvalho” (ROCHA; SOLANO, 2021, p. 22).

Veemente defensor da ideia de que as universidades públicas foram “dominadas” por lideranças e pensadores de esquerda, que reproduziam “modismos” como as lutas contra opressão de gênero e raça, Olavo de Carvalho passou a divulgar suas ideias em um *blog* e, em 2004, ele já era tema de ao menos quatro comunidades de discussão na rede social conhecida como *Orkut*. “A propagação em meios digitais da ideia de que estaria presente no país uma

hegemonia esquerdista unificou os descontentes com o governo petista, a despeito de suas diferenças, e influenciou de modo direto ou indireto boa parte da nova direita em gestação” (ROCHA; SOLANO, 2021, p. 23). Olavo de Carvalho também investia naquilo que ficou conhecido como contrapublicidade, baseada no uso do choque intencional e na ruptura com o decoro, que condicionam o debate público nos tradicionais veículos de comunicação. Assim também o fez a nova direita, cujos representantes máximos eram Bolsonaro e seus filhos (Carlos, Eduardo e Flávio) que, com o objetivo de chamar a atenção para suas pautas na esfera pública, apostou na contrapublicidade.

Ao final do primeiro mandato de Rousseff, em 2014, em meio à reação conservadora que ganhava cada vez mais apelo entre a população, Bolsonaro se reelegera deputado federal com quase meio milhão de votos e começou a ser cultuado por milhares de pessoas atraídas pela radicalidade de seus posicionamentos e pela autenticidade que transmitia em suas aparições públicas. Rousseff também havia sido reeleita, no entanto, passados apenas seis dias de sua vitória, movimentos ligados à nova direita, organizados dentro e fora da internet, convocaram o primeiro protesto de rua pedindo seu impedimento. A manifestação contou com a participação de um dos filhos de Jair Bolsonaro, Eduardo Bolsonaro, eleito pela primeira vez para a câmara federal em 2014, ao pegar carona no sucesso eleitoral do pai. Os protestos para a derrubada de Rousseff se repetiram até que, no início de 2015, alimentados pela indignação contra os novos escândalos de corrupção divulgados pela operação Lava Jato, conseguiram reunir, segundo estimativas da Polícia Militar, quase dois milhões de pessoas (...) a maioria dos manifestantes não eram refratários apenas ao PT, mas também a todos os partidos e lideranças políticas tradicionais, incluindo os de oposição ao governo, de modo que Jair Bolsonaro era um dos poucos políticos, senão o único, que conseguia aprovação daqueles que protestavam nas ruas (ROCHA; SOLANO, 2021, p. 26-27).

Diante desse contexto, a eleição de Jair Bolsonaro a presidência do Brasil seria apenas uma questão de tempo. O militar direitista, que havia encampado um discurso antissistema, decidiu se aliar ao economista Paulo Guedes – radical defensor do liberalismo econômico – firmando uma aliança política entre aqueles que pregavam a radicalidade de mercado e os setores que defendiam pautas conservadoras na área dos costumes. Assim, Bolsonaro passou a ser, também entre as camadas populares, a “única” possibilidade de uma mudança estrutural no cenário político nacional. “O militar era visto como uma saída para as crises política e econômica, bem como para o que percebiam como uma crise moral”, reiteram Rocha e Solano (2021, p. 28). Reafirmando tal proposição, Bolsonaro teria dito em seu discurso de abertura da Assembleia Geral da ONU (Organização das Nações Unidas) que “o Brasil é um país cristão e conservador, e tem a família na sua base”.

Nesse ponto, é possível estabelecer uma intersecção entre a personagem da Mulher Maravilha e a moral e os bons costumes apregoados pelos agora denominados “cidadãos de bem”, para os quais “o espaço público teria se tornado palco de práticas imorais, como troca

de afeto entre pessoas do mesmo sexo, sexualização precoce, protestos de rua em que haveria nudez, pornografia e desrespeito com o símbolos religiosos” (ROCHA; SOLANO, 2017, p. 33). As autoras ainda reiteram que, além disso, havia “um entendimento compartilhado de que o feminismo degradaria as mulheres e de que o afeto entre casais homossexuais, tido como obsceno, não deveria ser demonstrado em público, principalmente na frente das crianças”. Nesse cenário, de radicalização política e defesa dos “bons costumes”, seriam produzidos e veiculados os dois filmes da Mulher Maravilha que, supostamente, se tornou um dos símbolos de representação das mulheres e da causa feminista, como discutido em tópico anterior.

Aqui voltamos ao incômodo inicial da pesquisa. Seria a Mulher Maravilha, trajada com a bandeira estadunidense, heroína empoderada e árdua defensora das pautas feministas? Ou estamos diante de uma personagem que não só reitera o liberalismo econômico apregoado pelos *Chicago Boys* e adotado pelo então ministro da economia de Bolsonaro, Paulo Guedes, mas também a moral e os bons costumes defendidos pelos “cidadãos de bem”? Segundo Gava (2021), a Mulher Maravilha é um produto ideológico e, como produto ideológico, assume distintos significados. “Ser uma Mulher Maravilha pode apresentar significados positivos ou negativos, de empoderamento e não-empoderamento, pois tudo que é ideológico está sujeito a múltiplas valorações” (GAVA, 2021, p. 50). Diante dessa perspectiva, sua identidade nunca está finalizada, dependendo também da maneira como o “outro” a significa.

O sujeito Mulher-Maravilha só se constitui como tal em sua relação com seus “outros”. Esses outros a alteram e constroem sua identidade, a qual nunca está finalizada. A MM do início da primeira HQ, que ainda não havia conhecido Steve Trevor, não é a mesma Mulher-Maravilha do final da narrativa, por exemplo. Ela se constitui não apenas em interação com os demais personagens das HQs, mas também por quem a contempla – consome a revista, usa roupas com sua estampa, utiliza de sua imagem como tema de aniversário (...) O criador da MM, William M. Marston, vivia um relacionamento consentido com duas mulheres. Marston projeta na figura da Mulher-Maravilha o que ele acreditava ser as maiores qualidades de suas duas esposas, a beleza de uma e a inteligência da outra. O sujeito MM nasce constituído pelas características de outros sujeitos – esposas de Marston – e pelos fetiches de seu criador (GAVA, 2021, p. 53).

Assim, da mesma forma que a Mulher Maravilha é usada como símbolo de empoderamento por uma feminista, pode também ser apropriada por uma mulher de posicionamento conservador, como Damares Alves, Ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos do governo Bolsonaro que, à época da pandemia, foi fotografada com uma máscara da heroína. “Damares Alves é um sujeito de posicionamentos conservadores, cristã, defensora da família tradicional (heteronormativa), da moral e dos bons costumes, e defende que ‘menino veste azul e menina veste rosa’” (GAVA, 2021, p. 57). A autora ainda reitera que, ao vestir

uma máscara da Mulher-Maravilha, “ela se coloca também como uma ‘Mulher-Maravilha’, apesar de a super-heroína ser uma criatura mitológica pagã, não possuir uma família tradicional, em certos momentos ser retratada como bissexual e ser representada de maneira sexualizada, com trajes nada conservadores” (GAVA, 2021, p. 57).

Por essa perspectiva, a personagem Mulher Maravilha transita entre o progressista e o conservador, entre aqueles que defendem as lutas encampadas pelo feminismo e aqueles que apregoam a família tradicional heteronormativa. Diante desse quadro, é possível afirmar que a heroína se constituiu como símbolo de empoderamento? A resposta é sim e não. Quando, no primeiro longa, Diana Prince lidera um grupo de homens nos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial, em diversos momentos podemos vê-la defender veementemente os direitos femininos, criticando o patriarcalismo da sociedade do início do século XX (e porque não do século XXI) e tornando-se símbolo das lutas femininas que ainda estariam por vir, como a conquista do direito ao voto – no século XX –, e a equidade no mercado de trabalho – no século XXI –, ela se constituiu como símbolo de empoderamento.

Em contrapartida, quando vemos a heroína associada a uma figura como a ex-ministra Damares Alves⁹⁸, as lutas encampadas pelo feminismo – claramente rechaçadas pela mesma –, parecem se esfacelar, provando que a personagem da Mulher Maravilha tem um perfil dúbio, e porque não dizer múltiplo. A heroína foi apropriada e utilizada em distintos contextos. Ao mesmo tempo em que serviu como símbolo do empoderamento feminino, também se converteu em um símbolo sexual e, como pudemos constatar, até mesmo como símbolo de uma vertente feminina altamente conservadora, para a qual a família, via de regra, é um espaço de moralização, onde a mulher assume os papéis de esposa e mãe virtuosa, capaz de educar seus filhos de acordo com as normas estabelecidas pelas instituições cristãs e fíncadas na ideia da tradicional família heteronormativa.

Na atualidade, a afirmação de que a Mulher-Maravilha é um ícone de empoderamento feminino gera muitas controvérsias, enquanto algumas pessoas acreditam piamente em seu lado empoderado, outras discordam totalmente disso. O que não podemos

⁹⁸ “Damares Alves sendo uma representante deste grupo religioso evangélico tem o intuito de impulsionar uma moralidade que se adegue a suas crenças pessoais, com a intenção de propor legislações e políticas públicas a partir de concepções religiosas, transformando-as em uma moral pública e, portanto, deixando de lado a laicidade do Estado. Logo, a cruzada de Alves contra o aborto é um exemplo deste impulsionamento moral, que pode ser visto em sua fala em uma reunião ministerial no início da pandemia do corona vírus em 2020. Ao se dirigir ao então ministro da Saúde, Nelson Teich, sua preocupação não era com a propagação da pandemia no Brasil, mas sim com a existência de um “aparelhamento” pró-aborto no Ministério da Saúde: “O seu ministério, ministro, tá lotado de feminista que tem uma pauta única que é a liberação de aborto” (Ribeiro, 2020). Logo, pode-se analisar que a frase dita é um indício que a moral cristã de Damares Alves não se restringe a sua privacidade, mas tem impacto na forma como a mesma visualiza os ministérios e o serviço prestado pelos funcionários públicos do Estado” (COUTINHO; GARRIDO; EVANGELISTA, 2022, p. 103).

negar é que seu empoderamento é endossado pelo senso comum e até mesmo por grandes organizações. A Organização das Nações Unidas (ONU) concedeu à Mulher-Maravilha o título de Embaixadora Honorária para o empoderamento de mulheres e meninas em outubro de 2016. A nomeação não foi à Lynda Carter, atriz que representou a heroína na série televisiva da década de 1970, nem à Gal Gadot, que a interpretou no filme lançado em 2017, mas sim para a personagem fictícia. Ela foi escolhida porque a ONU acreditava que toda a luta por paz e justiça da MM ajudaria na conquista pela igualdade entre homens e mulheres, meninos e meninas. A decisão causou tamanha controvérsia que, dois meses depois da nomeação, foi revogada por meio de uma petição feita por ativistas contrários à decisão da ONU. Esta foi feita, pois consideravam a Mulher-Maravilha muito sexualizada e não acreditavam que ela representasse todas as mulheres (GAVA, 2021, p. 32).

Diante desse contexto, a guinada à direita não representa apenas um espectro político, mas também uma visão de mundo, cujas bases estão fincadas em uma vertente conservadora da figura feminina, voltada para a organização da família heteronormativa, preferencialmente ligada às instituições cristãs que, em nada se assemelham à personagem da Mulher Maravilha – pensada a partir da experiência poligâmica de seu criador, nascida em uma ilha só de mulheres e inspirada em uma cultura pagã. Ainda assim, a personagem pode ser apropriada por figuras femininas aparentemente alheias às suas origens – como a ex-ministra Damares Alves – e associada às mais diversas formas de pensar os direitos das mulheres e o seu papel na atual configuração social, o que nos leva a afirmar que, apesar de estar frequentemente associada à movimentos sociais como o feminismo, e ao empoderamento feminino, a heroína pode se constituir como um símbolo vinculado ao neoliberalismo da direita e à pauta da moral e dos bons costumes.

5.4 MÍDIA: UMA RELAÇÃO DE AMOR E ÓDIO

Reunindo uma audiência de 27 milhões de pessoas ao final da primeira temporada, *O Aprendiz (The Apprentice)* se tornou um dos programas mais vistos dos Estados Unidos. Personagem principal do *reality show*, Donald Trump se apresentou como “árbitro do talento, chefe, juiz, jurado e carrasco em uma peneira semanal de jovens ambiciosos desesperados por uma chance de liderar um dos negócios do magnata” (FISHER; KRANISH, 2017, p. 216). O empresário, que já havia criticado publicamente os *reality shows*, viu o programa “como uma ponte para um novo mercado, uma nova audiência”. Com o sucesso, Trump foi convidado para programas de entrevistas, programas de rádio e, as aparições que inicialmente tinham como objetivo promover o *reality*, logo se converteram em um espaço para falar de política. Com o programa de TV, o empresário se tornaria uma espécie de astro entre os estadunidenses.

The Apprentice mudou a trajetória de Trump de imediato. Na manhã seguinte à estreia, Dowd [chefe de relações públicas da NBC] o acompanhou enquanto ele fazia as rondas dos estúdios de TV de Manhattan em nove entrevistas para promover o programa. Dowd testemunhou o nascimento de um astro: “As pessoas na rua o abraçavam. Ele era assediado. E, de repente, não havia mais a ironia antiga, a velha imagem dele no *New York Post* com as esposas e as festas. Tinha virado um herói, coisa que nunca havia sido antes. Ele me disse: ‘Eu tenho os nichos dos imóveis e dos hotéis e do golfe. Eu tenho o reconhecimento do meu nome, mas não tenho o carinho e o respeito do americano médio’. Agora ele tinha. Essa foi a ponte para a campanha [de 2016]” (FISHER; KRANISH, 2017, p. 222).

A imagem do magnata esnobe e esbanjador começou a dar lugar ao empresário confiante e competente, que faz uso da autoridade e consegue resultados imediatos. “A analogia com a política era palpável” e, quando o programa foi licenciado em dezenas de países, cada vez mais os apresentadores eram celebridades com aspirações políticas⁹⁹. “O criador do programa passou a acreditar que, se Trump se candidatasse à presidência, não seria um resultado do *show*, mas que, sem o programa, não poderia haver candidatura” (FISHER; KRANISH, 2017, p. 223). Desde suas primeiras aparições na televisão, Trump se orgulhava de chamar a atenção para si, alimentando o “apetite insaciável da imprensa por histórias sobre riqueza, sexo e polêmicas – e, teoricamente, todos os três misturados” (FISHER; KRANISH, 2017, p. 225). Ainda que não demonstrasse interesse político em suas entrevistas, Donald Trump passou a almejar um dos cargos de maior poder e influência de todo o mundo, o de presidente dos Estados Unidos.

Para Trump, toda menção feita a ele pela mídia, fosse ela positiva ou negativa, era considerada um meio de promover sua imagem. Durante a campanha eleitoral teria se gabado: “Capa da Time três vezes em quatro meses”. “Lá estava ele na *New York Times Magazine*, na *Esquire*, na *Rolling Stone* e assim por diante, o homem que seria indicado candidato a presidente do Partido Republicano, seu sucesso (ou sua notoriedade) proclamado em todas as revistas”, relembram Fisher e Kraish (2017, p. 331). Ainda que sua relação com a mídia não fosse sempre amistosa, e muitos jornalistas tenham sido taxados como “bandidos desonestos”, ele sempre dava acesso aos repórteres aceitando toda e qualquer pergunta, para as quais as respostas eram muitas vezes truncadas e desarticuladas, fugindo completamente ao tema proposto. De um jeito ou de outro era ele, Donald Trump, quem fazia as regras do jogo.

Apesar de rotineiramente caracterizar os profissionais de mídia com desprezo, como “bandidos desonestos” durante seus comícios, Trump dava acesso sem precedentes aos repórteres. Assim, determinava o tom e a pauta dos rivais republicanos, que tinham formulado uma abordagem política segundo as velhas regras, com ênfase no

⁹⁹ No Brasil o programa ganhou uma versão exibida pela TV Record entre 2004 e 2014, tendo sido estrelado por Roberto Justos e João Doria.

uso cuidadoso da linguagem com a mídia e uma atitude estilizada e respeitosa diante dos concorrentes. As regras de Trump faziam os antigos comportamentos parecerem fora de lugar. “Não importava se você era um concorrente mencionado por ele ou um concorrente ignorado por ele, basicamente todas as perguntas direcionadas a você pela mídia nacional incluíam a palavra Donald Trump”, reclamou Danny Diaz, gerente de campanha de Bush (FISHER; KRANISH, 2017, p. 314).

Desde o início de sua campanha, Trump usou o reconhecimento de seu nome para melhorar os índices de aprovação e, “o status de alguém que vinha de fora tornou Trump muitíssimo atraente a eleitores que se sentiam traídos pelos dois partidos” (FISHER; KRANISH, 2017, p. 315), assim como aconteceu no Brasil com os eleitores de Jair Bolsonaro, que já não confiavam na esquerda nem nos tradicionais partidos de direita. “Enquanto as outras campanhas entregavam aos repórteres em segredo material contra seus rivais, Trump divulgava publicamente fofocas e sujeiras”, confidenciam Fisher e Kranish (2017, p. 315). E, sem que essa fosse sua real intenção, a mídia acabava “mordendo a isca” e repercutindo o discurso inflamado do então candidato à presidência. Tal estratégia que funcionou muito bem, já que os veículos de comunicação acabavam por fazer propaganda gratuita a Donald Trump, ainda que de maneira involuntária.

Trump rapidamente percebeu que seu estilo extravagante era um atrativo para a imprensa, e como essa publicidade gratuita era boa para seus negócios. Trump chegava a ligar para jornais fingindo ser outra pessoa para contar vantagem sobre suas namoradas. Não importava se a cobertura era positiva ou negativa, o importante era que se falasse dele. Essa lição, que pareceu esquecida pela imprensa durante a cobertura da campanha presidencial, foi uma das chaves principais para a nomeação de Trump como candidato pelo Partido Republicano – contra a vontade da elite do partido – e seu posterior triunfo sobre Hillary Clinton (...) Com tanta atenção gratuita dada pela imprensa - correspondente a cerca de 2 bilhões de dólares de acordo com estimativas -, Trump não precisou gastar tanto com publicidade convencional. Os debates de que participava eram sucesso de audiência, e emissoras de TV começaram a transmitir seus comícios ao vivo. A obsessão da imprensa com cada comentário considerado ofensivo ou polêmico durante a campanha só o ajudou. Como Trump observou em seu livro sobre negociação, uma matéria negativa pode até machucar pessoalmente, mas pode ser excelente para os negócios (FISHER; KRANISH, 2017, p. 13).

Assim, o empresário do setor imobiliário ia galgando espaços para sua ascensão no cenário político, estabelecendo com a imprensa uma postura dúbia já que, em uma mesma entrevista onde proferia elogios ao apresentador, acabava irritado com as perguntas e terminando com a promessa de que entraria com um processo. Aliás, havia quem culpasse a própria imprensa pela alta popularidade de Donald Trump, que noticiava tudo o que ele dizia ou fazia na esperança de que as pessoas percebessem “quem ele realmente era”. Em vez disso, “Trump parecia ter uma kryptonita protegendo-o dos fatos; seus apoiadores preferiam acusar

aqueles que levantavam questões a perder seu entusiasmo pelo homem que viam como um bilionário trabalhador”, explicam Fisher e Kranish (2017, p. 336).

Durante a campanha, a *Fox News* organizou o primeiro debate de candidatos republicanos e, como líder nas pesquisas, Donald Trump ficou na parte central do palco. “A pergunta mais dura da noite veio de [Megyn] Kelly, que pediu para ele explicar por que tinha chamado mulheres de ‘porcas, gordas, cachorras, imundas e animais nojentos’” (FISHER; KRANISH, 2017, p. 313). Ele tentou fugir da questão, dizendo que as ofensas foram apenas para Rosie O’Donnell. Furioso com Kelly, Trump depois iria acusá-la de sabotar sua candidatura: “Dava para ver que ela estava com sangue nos olhos. Com sangue saindo por todos os lados”. Mesmo depois de eleito, Trump continuava a atacar a imprensa (e as mulheres), chamando-a de “inimiga do povo americano”. Segundo matéria publicada pelo site do G1¹⁰⁰ em 2017, o então presidente vociferou em seu *Twitter* que a mídia “falsa e fraudulenta” tentava impedi-lo de publicar nas redes sociais. Ainda no mesmo dia ofendeu novamente a apresentadora de TV Mika Brzezinski. Dias depois de dizer que ela era “louca” e tinha um “baixo QI”, escreveu que a jornalista era “burra como uma pedra”.

Também Jair Bolsonaro, o “Trump tropical”, tinha relações conturbadas com a imprensa e as agressões eram ainda “mais violentas quando direcionadas a mulheres” (AMORIM, 2021, p. 469). A autora explica que o nível de agressividade de Bolsonaro contra a imprensa pode ser medido em números e que “levantamentos feitos pela Federação Nacional de Jornalistas (FENAJ) indicam que o [ex] presidente foi responsável por 415 ataques à imprensa nos dois primeiros anos [de governo]” (AMORIM, 2021, p. 468). Ela reitera ainda que “a maioria dos casos registrados referem-se ao que a entidade classificou como ‘desqualificação (ou desacreditização) da imprensa’ – quando o presidente investe contra o jornalismo em geral ou contra um veículo específico.

A tática de desqualificação do trabalho da imprensa por parte do presidente Bolsonaro e de seu governo é uma forma de implementar uma censura e de criar quadro de perseguição a jornais e jornalistas. Ainda que não se configure uma estrutura formal e institucionalizada de censura e controle da informação na estrutura burocrática do governo, o comportamento leva a instituir um quadro de repressão governamental sobre o trabalho da imprensa. A intimidação, as ameaças de corte de verbas e de não renovação de concessão como represália política, a sucessão de insultos diante de perguntas inconvenientes, tudo isso remete a uma situação de coação constante e cria um clima de animosidade em relação à imprensa por onde se instituem mecanismos de controle tácitos, mas nada sutis. Uma tentativa de controle não só dos “mensageiros”, mas de toda audiência, com quem o presidente prefere ter um contato direto (via canais pessoais nas redes sociais digitais), sem espaços de mediação nos

¹⁰⁰ <https://g1.globo.com/mundo/noticia/trump-ataca-meios-de-imprensa-e-jornalistas-e-diz-que-vai-continuar-usando-redes-sociais.ghtml>

quais se permitem o confronto com o contraditório e a devida fiscalização dos serviços públicos. Ao mesmo tempo, o [ex] presidente não abre mão dos meios convencionais de comunicação e se movimenta para apertar ainda mais o controle sobre os veículos estatais e impedir de vez as possibilidades de controle público (AMORIM, 2021, p. 473-474).

O que Donald Trump e Jair Bolsonaro têm em comum além de uma relação turbulenta com a imprensa? Ambos entenderam a importância de encontrar meios para manipular a produção midiática e chamar a atenção para si, corroborando ou refutando as publicações e menções de acordo com suas próprias conveniências e estratégias políticas. Mais do que isso, Trump e, depois, Bolsonaro, passaram a usar também meios informais e não convencionais de comunicação com seu público, como postagens no *Twitter* ou *lives* no *YouTube*, levando parte de seus seguidores a boicotarem os tradicionais veículos de comunicação. O problema é que “o ambiente das redes sociais remete à proliferação da pandemia de desinformação e na ampla discussão sobre possibilidades de combate às *fake news*, a própria imprensa reivindica um papel de produção confiável de informação”, reitera Amorim (2021, p. 478).

Apesar de acusarem a imprensa de propagar notícias falsas¹⁰¹, foram os próprios candidatos, e depois presidentes, que impulsionaram uma ampla rede de *fake news*¹⁰², sobre a qual construíram seu governo, criando uma espécie de “mundo paralelo”, onde as pessoas se informavam por esses canais não convencionais, ignorando aquilo que se colocasse como contraponto ao que havia dito Donald Trump ou Jair Bolsonaro. A esse respeito, Bulow e Stabile (2021) explicam que “a eleição do presidente Bolsonaro, em 2018, é parte de uma onda recente de empoderamento de atores populistas situados à direita do espectro ideológico, para os quais o uso das tecnologias digitais é central, tanto no momento eleitoral quanto durante o governo” (2021, p. 481). Quanto a Donald Trump, ele mesmo teria afirmado em entrevista ao programa *60 minutos* que as redes sociais tiveram grande importância em seu processo eleitoral¹⁰³. Diante desse quadro, assistimos a um esfacelamento da verdade, com a

¹⁰¹ “Bolsonaro acusa mídia tradicional de fake news em documento para cúpula da democracia de Biden” (<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2021/12/bolsonaro-acusa-midia-tradicional-de-fake-news-em-documento-para-cupula-da-democracia-de-biden.shtml>)

“No matter who wins the US election, the world’s fake news problem is here to stay” (<https://edition.cnn.com/2020/10/25/world/trump-fake-news-legacy-intl/index.html>)

“How President Trump took ‘fake news’ into the mainstream” (<https://www.bbc.com/news/av/world-us-canada-46175024>)

¹⁰² “CPI acusa Bolsonaro e mais 25 por produção de fake news; entenda crime” (<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2021/10/26/cpi-acusa-bolsonaro-heinze-e-mais-24-de-espalhar-fake-news-entenda-crime.htm>)

¹⁰³ “El hecho de que tenga ese poder en términos de números con Facebook, Twitter, Instagram, etcétera, creo que me ayudó a ganar en una carrera en la que otros gastaron más dinero que yo” (<https://goo.gl/TXZOpn>)

manipulação da mídia por governos de caráter populista, tanto nos Estados Unidos quanto na América do Sul.

Como Hannah Arendt escreveu em seu livro de 1951, *Origens do Totalitarismo*: “O súdito ideal do governo totalitário não é o nazista convicto nem o comunista convicto, mas aquele para quem já não existe a diferença entre o fato e a ficção, e a diferença entre o verdadeiro e o falso” (...) O alarmante para o leitor contemporâneo é que as palavras de Arendt são cada vez menos como um comunicado do século passado e mais como um terrível reflexo do panorama cultural e político em que vivemos hoje – um mundo no qual as fake news e as mentiras são divulgadas em escala industrial por “fábricas” de trolls russos, lançadas num fluxo ininterrupto pela boca e pelo Twitter do Presidente dos Estados Unidos, e espalhados no mundo todo pela velocidade da luz por perfis em redes sociais. O nacionalismo, o tribalismo, a sensação de estranhamento, o medo de mudanças sociais e o ódio aos estrangeiros estão novamente em ascensão à medida que as pessoas, trancadas nos seus grupos partidários e protegidos pelos filtros de suas bolhas, vem perdendo a noção da realidade compartilhada e a habilidade de se comunicar com as diversas linhas sociais e sectárias (KAKUTANI, 2018, p. 9-10).

Diante desse quadro, que relação pode ser estabelecida entre essas proposições e os filmes da Mulher Maravilha? Já nas primeiras sequências de *Mulher Maravilha 1984*, Maxwell Lord aparece em um comercial televisivo: “Bem-vindos ao futuro. A vida é boa mas pode ser melhor. E por que não deveria ser? Tudo com o que sempre sonhamos está ao nosso alcance. Mas você está colhendo as recompensas? Você tem tudo? Bem-vindos à Cooperativa Ouro Negro, a primeira petrolífera dirigida para o povo, pelo povo. Pensem em finalmente ter tudo o que sempre desejaram. Por uma pequena mensalidade vocês podem ter uma parte da indústria mais lucrativa do mundo. E toda vez que nos dermos bem, vocês se darão bem. Quem quer que vocês sejam, o que quer que façam, vocês merecem ter tudo. Vocês têm tudo o que sempre quiseram? Não se cansaram de sempre desejar que tivessem mais? Juntem-se a mim hoje. Não precisam ser ricos ou ter formação acadêmica. Nem precisam trabalhar duro para isso. Na Cooperativa Ouro Negro vocês só precisam querer!” (11’22” – 13’06” – MM84, 2020).

Enquanto a ação se desenrola, em *off*, a fala de Maxwell perpassa toda a cena. A sequência intercala imagens do Sr. Lord com imagens da Mulher Maravilha “salvando o dia”. Quando Maxwell aparece na tela, em um iate, ele está rodeado de mulheres e ostentando a riqueza que promete àqueles que investirem em seu empreendimento. Max, assim como Trump, não é apenas um homem da televisão mas, supostamente, um milionário, que usa seu poder de persuasão para convencer as pessoas de elas que podem ter tudo aquilo que sempre sonharam. Se estabelecermos um paralelo entre o discurso de Maxwell Lord e o discurso de posse de Donald Trump como 45º Presidente dos Estados Unidos, encontraremos algumas semelhanças. “Hoje estamos transferindo o poder de Washington DC, devolvendo o poder a vocês, o povo (...) Os Estados Unidos da América são o seu país (...) Os homens e mulheres

esquecidos de nosso país não serão mais esquecidos, todos agora vão ouvir vocês”. Como presidente ainda reitera, “somos uma nação, seus sonhos são os nossos e seu sucesso será o nosso sucesso. Compartilhamos uma nação, um lar e um destino glorioso”¹⁰⁴.

Como personagens televisivos, Max e Trump conseguem projetar sua imagem para um dezenas de milhões de pessoas. Antes de se tornar presidente dos Estados Unidos, Donald Trump era conhecido por muitos estadunidenses, não somente por seu nome estampado em edifícios como a *Trump Tower*, mas também porque frequentemente aparecia em programas de entrevistas, tendo sua imagem projetada de maneira ainda mais significativa depois que se tornou o principal personagem do *reality* “*O Aprendiz*”. Em *Mulher Maravilha 1984*, quando Maxwell Lord entra pela primeira vez no museu onde trabalha Bárbara Minerva (Mulher Leopardo), ela diz reconhecê-lo de algum lugar. Na sequência, ele faz um gesto como o da televisão e, em seguida, repete o jargão que usa em seus comerciais: “a vida é boa, mas pode ser melhor” (32’8” – 32’10” – MM84, 2020). Carol e Bárbara riem e, então, ela o reconhece como “o cara da TV”, “o cara do petróleo”. Carol explica que Maxwell pretende se tornar um parceiro (financiador) do museu e pede a Bárbara que faça com ele um *tour* privado pelo local.

De volta aos discursos de Trump e Maxwell, há uma clara semelhança na maneira como eles conduzem a fala, de modo a convencer o público. Assim como o presidente dos Estados Unidos, que promete realizar os sonhos dos americanos (“seus sonhos são os nossos”), Sr. Lord diz ser capaz de realizar todos os desejos de quem quer que seja e que, para isso, que só basta querer – “não precisam ser ricos ou ter formação acadêmica. Nem precisam trabalhar duro para isso. Na Cooperativa Ouro Negro vocês só precisam querer!” (12’53 – 13’08” – MM84, 2020). O fato de serem personalidades públicas, amplamente veiculadas pela mídia, impulsiona não só seus empreendimentos enquanto empresários, mas também os faz chegar a um lugar de grande poder, a Casa Branca, onde se desenrola uma das últimas sequências de *Mulher Maravilha 1984*. Maxwell Lord não se torna presidente dos Estados Unidos como Donald Trump, mas passa a controlar o presidente com a posse da “pedra dos desejos”..

Isso sem contar que, há algumas décadas, a mídia exerce fascínio sobre o público, assumindo um caráter ideológico. Trump e Max não só controlam um dos cargos de maior poder do mundo, a presidência dos Estados Unidos mas, também, usam os veículos de comunicação para projetar sua imagem e manipular o público. Ora, não seria esse o desejo de toda personalidade política, o controle das mídias para exercer o controle sobre os povos e

¹⁰⁴ Trecho do discurso de posse do 45º Presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, traduzido e disponibilizado pela Globo News (<https://g1.globo.com/mundo/noticia/veja-integra-do-discurso-de-posse-de-donald-trump.ghtml>)

nações? Tanto nas eleições de Donald Trump quanto de Jair Bolsonaro, a manipulação midiática não foi um fator de grande relevância para a vitória? Diante dessas proposições, Kellner explica a importância de ler politicamente a cultura da mídia, o que significa não somente considerar seu contexto sociopolítico e econômico mas também ver “de que modo os componentes internos de seus textos codificam relações de poder e dominação, servindo para promover os interesses dos grupos dominantes à custa de outros, para opor-se às ideologias, instituições e práticas hegemônicas, ou para promover (...) resistência” (KELLNER, 2001, p. 76). O autor ainda explica que

A cultura da mídia, assim como os discursos políticos, ajuda a estabelecer a hegemonia de determinados grupos e projetos políticos. Produz representações que tentam induzir anuência a certas posições políticas, levando os membros da sociedade a ver em certas ideologias “o modo como as coisas são” (ou seja, governo demais é ruim, redução da regulação governamental e mercado livre são coisas boas, a proteção do país exige intensa militarização e uma política externa agressiva, etc.). Os textos culturais populares naturalizam essas posições e, assim, ajudam a mobilizar o consentimento às posições políticas hegemônicas (KELLNER, 2001, p. 81).

A sequência final do segundo longa (MM84, 2020) vem para coroar esse viés ideológico da produção, trazendo o domínio das mídias pelo vilão, Maxwell Lord. Com o objetivo de alcançar o maior número de pessoas possível, chegando aos diferentes recantos do planeta, Sr. Lord toma uma torre de transmissão via satélite, o que causa um colapso global. Pessoas ao redor do todo o mundo começam a fazer incessantes pedidos, mudando a dinâmica política e social, além de gerar uma realidade paralela caótica. Se trouxermos a cena para o tempo presente é possível traçar um paralelo com o comportamento dos políticos, de uma forma geral. Afinal de contas, o domínio das mídias sociais é o objetivo da maioria, senão de todas as figuras políticas. Na década de 1980, período no qual o filme é ambientado, isso correspondia ao domínio do circuito televisivo. Hoje seria o equivalente à preponderância nas redes sociais, cujo domínio pode garantir hegemonia, poder e, acima de tudo, vitórias eleitorais.

5.5 “TRUMP TROPICAL”

Da política ao cinema, os Estados Unidos frequentemente serviram como fonte de inspiração aos países latino-americanos que, não ao acaso, seguiram o exemplo da mais jovem nação da América forjada nos moldes da democracia liberal. Ao longo dos séculos, a política expansionista estadunidense pouco transpareceu “diante da força de certos mitos, como o da nação que se constituiu graças a uma vontade divina, e que foi privilegiadamente eleita pela

Providência para se expandir e seguir seu ‘Destino Manifesto’: a sagrada missão de civilizar” (VILLAÇA, 2010, p. 65). Em distintos contextos, o Brasil estabeleceu relações cordiais com a nação estadunidense, que construiu uma série de estereótipos a fim representar seu vizinho verde e amarelo, promovendo fusões e apropriações, como é o caso dos personagens Carmem Miranda e Zé Carioca. Fruto de uma política de barganha entre as nações, o papagaio verde-amarelo e a cantora rumbeira demonstram o ‘fascínio’ que os Estados Unidos exerceram sobre o Brasil: Carmen Miranda se deslumbrava com o *glamour* de Hollywood, enquanto Zé Carioca tinha em Pato Donald seu ídolo número 1 (VILLAÇA, 2010).

Mas não foi só na ficção que os Estados Unidos ganharam admiradores. No dia 5 de fevereiro de 2020, após o discurso do Estado da União – tradicional pronunciamento anual do presidente dos Estados Unidos ao Congresso –, o então presidente do Brasil, Jair Messias Bolsonaro, publicou em rede social: “Um discurso simplesmente fantástico de Donald Trump. Nosso trabalho é colocar os Estados Unidos em primeiro lugar”¹⁰⁵. Já no dia 8 de setembro de 2022, quando Bolsonaro fazia campanha para sua reeleição, Trump escreveu em rede social: “o presidente Jair Bolsonaro do Brasil, carinhosamente chamado de ‘Trump Tropical’, tem feito um ótimo trabalho para as pessoas maravilhosas do seu país”. Reiterando, mais adiante ele ainda publicou: “o presidente Bolsonaro ama o Brasil acima de todos. Ele é um homem maravilhoso e tem meu completo e total apoio”¹⁰⁶.

A admiração do ex-presidente Jair Bolsonaro pelo magnata que se tornou presidente dos Estados Unidos, se manifestou em distintas ocasiões, reiterando a ideia de que Donald Trump serviu como modelo e inspiração para o político brasileiro. Segundo a BBC, em artigo publicado no dia 2 de novembro de 2020¹⁰⁷, quando Trump ainda concorria à reeleição, Bolsonaro teria externalizado sua estima em distintos momentos, criticando o candidato que mais se destacava nas pesquisas, o democrata Joe Biden. Depois do primeiro debate entre os presidenciáveis estadunidenses, quando Biden criticou a política ambiental brasileira, principalmente no que diz respeito à Amazônia – “pare de destruir a floresta” –, Bolsonaro se manifestou nas redes sociais: “custo entender, como chefe de Estado que reabriu plenamente a sua diplomacia com os Estados Unidos, depois de décadas de governos hostis, tão desastrosa e gratuita declaração. Lamentável, Sr. Joe Biden, sob todos os aspectos, lamentável”. Nesse mesmo período ainda teria dito: “espero comparecer à posse de Trump”.

¹⁰⁵ <https://noticias.uol.com.br/colunas/leonardo-sakamoto/2020/02/05/bolsonaro-age-como-fa-de-trump-nas-redes-e-nao-como-lider-de-nacao-soberana.htm>

¹⁰⁶ <https://www.cartacapital.com.br/cartaexpressa/trump-diz-que-bolsonaro-e-sua-versao-tropical-e-anuncia-apoio-ao-ex-capitao/>

¹⁰⁷ <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-54728318>

A exemplo de Donald Trump, Jair Bolsonaro usou deliberadamente as redes sociais para angariar apoiadores e se eleger presidente do Brasil. Eliminando as tradicionais vias de comunicação entre público e governante, o candidato à presidência encontrou no mundo virtual um meio de propagação eficaz para suas ideias, como o fizeram outros candidatos da direita ao redor do mundo, levantando a hipótese de “uma suposta ‘afinidade eletiva’ entre atores e movimentos populistas e o uso das mídias sociais, afinidade essa que é explicada pelas possibilidades de comunicação e interação propiciadas pelas novas tecnologias digitais” (BULOW; STABILE, 2021, p. 481). Ainda segundo os autores, a eleição de Jair Messias Bolsonaro em 2018 seria parte de uma recente onda de ascensão de personagens “populistas situados à direita do espectro ideológico” (BULOW; STABILE, 2021). A esse respeito, Menenguello (2021) reitera que

as eleições presidenciais de 2018 trouxeram um importante impasse no processo de construção da democracia brasileira. Além de recuperar para a cena pública a extrema direita, defensora das práticas de tortura e da ditadura militar que vigorou entre 1964 e 1985, e de embasar sua candidatura em uma retórica ultraconservadora, com referências ultrapassadas ao comunismo, a valores morais e aos costumes, a candidatura de Bolsonaro ocupou espaço através das mídias eletrônicas divulgando uma política de confrontação própria da fórmula populista, o desprezo à política e às elites políticas, e constituiu um clima avesso à política institucional e às instituições democráticas (MENENGUELLO, 2021, p. 503).

Mirando-se no exemplo do Trumpismo estadunidense, Bolsonaro “surfou na onda” da nova direita, fazendo emergir um movimento “fruto do encontro entre dois acontecimentos distintos, porém relacionados: a consolidação paulatina de uma nova direita brasileira entre os anos de 2006 e 2018, e o surgimento de um novo fenômeno populista no país a partir de 2014, o bolsonarismo” (ROCHA; SOLANO, 2021, p. 21). A esse respeito é importante ressaltar que a nova direita brasileira começou a se organizar a partir de fóruns de discussão na Internet, depois da reeleição de Luiz Inácio Lula da Silva, em 2006, movimento que culminaria na eleição de Jair Bolsonaro anos depois. Contando com o apoio de *think tanks* estadunidenses, como a rede Atlas Network e o Instituto Ludwig von Mises, “Bolsonaro replicou, no Brasil, o modelo de organização da direita neofacista do hemisfério norte” (MUSSE, 2021, p. 58).

Tanto Bolsonaro quanto Trump compartilham um estilo de liderança autoritário, exacerbando certos traços de personalidade e dinâmicas de comportamento muito particulares, com a religião como um elemento central da política, não apenas para eles, mas também para seus seguidores. Assim como Trump, e os europeus Salvini ou Orban, o brasileiro se coloca em uma posição de representatividade do povo em relação ao que identifica como as elites progressistas. Além disso, ele representa um novo tipo de líder com um discurso particularmente anti-imigrante e xenófobo. Esses elementos, entre outros, permitem incluí-lo como representante da nova e controversa

tendência política, que pode ser identificada, de maneira geral, embora não definitiva, como "populismo de extrema direita ou direita radical (CONCEPCIÓN, 2020, p. 51, tradução nossa).¹⁰⁸

A coalizão que elegeu Jair Bolsonaro, composta por poderosos segmentos da política e da economia brasileiras, tinha como objetivo excluir ou tornar inoperante a ação da classe trabalhadora, incluindo seus partidos e sindicatos, além de implantar um “novo choque de neoliberalismo” (MUSSE, 2021, p. 59). Como não era um consenso entre os membros da Nova Direita, Bolsonaro se aliou ao economista Paulo Guedes, radical defensor do liberalismo econômico, “selando, dessa forma, uma aliança política entre aqueles que pregam pela radicalidade de mercado e setores que defendem o conservadorismo nos costumes e punições mais severas para criminosos” (ROCHA; SOLANO, 2021, p. 27). O conservadorismo dos costumes não esteve apenas relacionado à “repressão da criminalidade”, mas também se associou à uma série propostas e iniciativas no campo moral, fazendo emergir conceitos como o da “família tradicional brasileira”, uma clara referência à família cristã e heteronormativa.

Nesse contexto, a pauta de gênero foi a “ponta da lança”, constituindo-se em uma agenda ideológica genuína, que teve reflexos em políticas concretas encampadas pelo próprio Executivo, restringindo o acesso a direitos e produzindo novos enquadramentos para políticas públicas e diretrizes de médio prazo, como explicam Biroli e Quintela (2021, p. 343). “Esta abordagem está presente em diferentes ministérios e políticas nesses dois anos de governo liderado pela extrema direita. É no Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos porém, que ela é mais evidente” (BIROLI; QUINTELA, 2021, p. 343). Comandado pela advogada e pastora evangélica Damares Alves, o ministério promoveu o fortalecimento da tradicional concepção de família, enxergando-a como um local privilegiado de proteção e controle e utilizando-a como dispositivo para “regular corpos e desejos, com foco no processo de socialização das crianças, de acordo com valores tradicionais” (BIROLI; QUINTELA, 2021, p. 344), como explicam os autores.

A inclusão da família no título do ministério é a parte mais visível de uma ampla definição do escopo das agendas que ele inclui: mulheres, juventude e direitos

¹⁰⁸ Tanto Bolsonaro como Trump comparten un estilo de liderazgo autoritario, exacerbando determinados rasgos de la personalidad y dinámicas de comportamiento muy particulares, con la religión como un elemento central de la política, no solo para ellos sino también para sus seguidores. Al igual que Trump, y los europeos Salvini u Orban, el brasileño se pone en un lugar de representatividad del pueblo frente a lo que identifica como las elites progresistas. Asimismo representa un nuevo tipo de líder con un discurso particularmente antinmigrante y xenófobo. Estos elementos entre otros permiten incluirlo como representante de la nueva y polémica tendencia política, que puede ser identificada, de manera general, aunque no definitiva, como “populismo de extrema derecha o derecha radical” (CONCEPCIÓN, 2020, p. 51).

humanos passariam a ser abordadas, predominantemente, a partir da perspectiva do fortalecimento da família e dos vínculos familiares. A mulher vem descolada das abordagens das desigualdades de gênero, mesmo em políticas para a redução da violência contra as mulheres e para a ampliação da participação política das mulheres (...) Nessa organização a agenda da família é transversal, como seria também nas diretrizes do governo. Ela é a chave na ativação do conservadorismo, de forma tradicionalista e antipluralista, nas políticas de Estado. É algo que remete às alianças que deram sustentação à candidatura e agora, ao governo de Jair Bolsonaro, com destaque para os grupos evangélicos conservadores e seus partidos. Além disso, pode remeter não somente ao apelo popular e ao tipo de moralismo evocado desde a campanha, mas também evidencia um de seus desdobramentos: a mudança nos padrões de relação com a sociedade civil e o acesso de novos atores ao Estado – com presença e influência (BIROLI; QUINTELA, 2021, p. 347).

Nesse ponto, é preciso resgatar o fato de que a transversalidade das políticas de gênero e o diálogo com movimentos sociais como o feminismo e o antirracismo, confrontavam setores da base de sustentação do governo, indo de encontro às políticas voltadas para a família e as mulheres encampadas pelo então presidente Jair Bolsonaro e alguns de seus ministros. Na mesma medida em que “se restringiu o diálogo com os movimentos feministas e o balizamento das políticas por compromissos e agendas internacionais igualitárias, ampliou-se a interlocução, assim como as parcerias, com organizações conservadoras religiosas e antifeministas” (BIROLI; QUINTELA, 2021, p. 348). Em defesa da família, Damares Alves procurou combater o que era visto como influência dos grupos LGBTQIA+ nas políticas públicas educacionais, além de uma suposta “ideologia de gênero”, que estaria enraizada nas instituições educacionais de todo o país.

Nesse contexto, a pesquisa suscita um incômodo em relação ao objeto de pesquisa, a personagem Mulher Maravilha nas telas do cinema. De que modo um país liderado por Jair Messias Bolsonaro, um governante que em distintos momentos revelou seu desprezo pela figura feminina, recebeu um filme que trazia como protagonista uma heroína, colocando-a como a salvação do planeta? Tal personagem provoca um contraponto ao discurso do ex-presidente, ou reitera uma visão misógina e puramente comercial a respeito das mulheres? Isso porque, durante o governo Bolsonaro verificou-se um “retrocesso na difusão de valores morais e políticos e o ataque a direitos. A ampliação das manifestações de preconceitos de raça e de opção sexual (...) revelaram-se fatores cruciais para a definição das políticas” (MENENGUELLO, 2021, p. 499).

Por encarnar princípios basilares da democracia estadunidense, como a liberdade e a igualdade, a Mulher Maravilha se tornou símbolo de empoderamento e, como visto anteriormente, foi comumente associada ao movimento feminista, desde sua criação. Se estabelecermos um paralelo, tais valores entram em rota de colisão com as políticas públicas

implementadas durante o governo Bolsonaro. Isso porque, “o antipluralismo é evidente no recurso à família e à ideia de que as crianças estariam ameaçadas por políticas de respeito à diversidade sexual, como forma de justificar políticas heteronormativas” (BIROLI; QUINTELA, 2021, p. 356), o que destoa completamente da ideia de uma heroína defensora da liberdade e da democracia, ou seja, de um mundo – incluindo questões de gênero – plural.

Diante desse contexto de recrudescimento moral e de políticas alinhadas ao conservadorismo de costumes, como foi recebida a imagem de uma heroína como a Mulher Maravilha? Nesse ponto levanta-se o mesmo questionamento feito ao governo Trump, claramente avesso às políticas promovidas por mulheres ou voltadas para as mesmas. No Brasil, ainda mais quando nos referimos a um período economicamente delicado, como foi o período da pandemia de COVID-19, seria muita sorte ser uma mulher bonita e bem nutrida, quem dirá uma mulher poderosa. E como falar de uma mulher poderosa em um momento em que a figura feminina foi ridicularizada pelo próprio chefe de Estado com ataques como aquele proferido à parlamentar do Partido dos Trabalhadores (PT), Maria do Rosário, a quem Jair Bolsonaro disse ofensivamente que “não merecia ser estuprada”¹⁰⁹.

Aliás, as ofensas dirigidas às mulheres não se restringiram ao então presidente, estendendo-se a todo o clã da família Bolsonaro, como Eduardo, que associou a contratação de mulheres ao acidente ocorrido na linha 6 de metrô em São Paulo, ou Flávio, ao afirmar que as mulheres tinham menos interesse que os homens em participar da CPI da COVID e enfrentar o tema. Segundo matéria publicada pelo site *O Globo*, entre as falas machistas proferidas por Jair Bolsonaro, algumas ganharam destaque como a afirmação de que, depois de 4 filhos homens teve uma filha mulher e, portanto, “deu uma fraquejada”. Em abril de 2019, o então presidente gerou uma nova polêmica ao se mostrar contrário à vinda de turistas LGBTQIA+ ao Brasil e ao preferir uma fala misógina em apologia ao turismo sexual: “quem quiser vir aqui fazer sexo com uma mulher, fique à vontade”. Já em 2021, Bolsonaro também ofendeu a repórter Laurene dos Santos, da TV Vanguarda, mandando-a “calar a boca”, depois que a jornalista questionou o fato de que o ex-presidente chegou ao local sem máscara, durante a vigência do uso obrigatório de proteção no estado de São Paulo.

As ofensas não param por aí. Na estreia de seu canal no *Youtube*, Jair Renan, filho mais novo do ex-presidente, cumprimentou um convidado com a frase “chega aqui e eu vou te ensinar a ser alfa”, tendo dito na sequência que era o “comedor do condomínio”. Isso sem falar

¹⁰⁹ <https://oglobo.globo.com/politica/relembre-declaracoes-com-ofensas-as-mulheres-feitas-pelo-presidente-a-familia-bolsonaro-25423642>

na perseguição às mulheres da oposição, como ocorreu com a deputada federal Dayane Pimentel, cuja imagem apareceu na rede social de Eduardo Bolsonaro com um alvo no rosto e a legenda: “traidora nível *hard*”, insinuando uma ameaça à vida da parlamentar e, por consequência, incitando o ódio à figura feminina. Diante desse quadro, insiste a indagação: o que significou a chegada do governo Trump-Bolsonaro para os movimentos sociais como o movimento feminista? De que forma as mulheres se sentiram representadas, ou não, por essas figuras políticas? Até que ponto esse se tornou um pensamento institucionalizado, resultando em políticas públicas que desmobilizassem o engajamento do sexo feminino?

Contrariando a lógica de que era preciso limitar os temas tratados em ambiente escolar, e sustentando a falsa ideia de que a família é um espaço de segurança, quase 30% dos feminicídios ocorreram dentro das próprias residências (Atlas da Violência, 2019). “A situação de isolamento social provocada pela pandemia escancarou essa realidade com o número de denúncias de violência contra mulher aumentando no mundo todo, incluindo o Brasil”, explicam Biroli e Quintela (2021, p. 356-357). Segundo levantamento do Instituto de Estudos Socioeconômicos (Inesc), que comparou os 4 anos da gestão de Jair Bolsonaro com os quatro anos anteriores, os recursos no Orçamento de combate à violência contra mulher diminuíram 94%¹¹⁰. Foram indicados 22,96 milhões para políticas específicas de combate à violência contra o sexo feminino em comparação com os 366,56 milhões investidos quatro anos antes da gestão de Bolsonaro.

Dados como esses evidenciam que a “moralização” proposta pela extrema direita, não dá conta das reais necessidades das famílias e, sobretudo, das mulheres, levantando um debate sobre a precarização da vida e a violência cometida contra pessoas do sexo feminino. Nesse contexto, como abordar a questão do empoderamento? Como lidar com fatores como educação, igualdade de direitos, equidade salarial quando nem mesmo a proteção às mulheres é garantida? Tanto Donald Trump, quanto Jair Bolsonaro mostraram seu desprezo pela figura feminina, por meio de falas misóginas e também pela ausência de políticas públicas que valorizassem ou protegessem as mulheres. Diante desse quadro, como esperar que uma heroína como a Mulher Maraviha pudesse surtir um efeito positivo, empoderando as mulheres ou impulsionando políticas públicas que as favorecessem?

Ambos os filmes, *Mulher Maravilha* e *Mulher Maravilha 1984*, têm cenas de ação monumentais. Nelas podemos observar a grande desenvoltura da heroína que, munida com o

¹¹⁰ <https://g1.globo.com/politica/noticia/2022/09/29/governo-bolsonaro-propoe-94percent-menos-de-recursos-no-orcamento-para-combate-a-violencia-contras-mulheres-diz-levantamento.ghtml>

“Laço da Verdade”, luta contra dezenas de homens armados e furiosos. Tais cenas ajudam a construir a imagem de uma mulher poderosa, pronta a encarar qualquer desafio. E não só. Diana Prince é também uma mulher culta, intelectualizada, capaz de resolver problemas e enigmas considerados insolúveis por seus parceiros do sexo masculino. Mas, diante desse contexto de conservadorismo e falsos moralismos, algumas das habilidades da heroína tornam-se dispensáveis ou, até pior, rejeitadas por parcela da sociedade (tanto homens quanto mulheres) que ainda defende a família de características patriarcais e heteronormativas. Por exemplo, de que modo esse público receberia não só a ideia de uma sociedade matriarcal, mas de uma sociedade que independe completamente da figura masculina, como acontece na ilha de Themyscira?

Nesse ponto, podemos citar uma das sequências de *Mulher Maravilha*, abordada em tópico anterior pela perspectiva do feminismo. Quando Diana descobre que uma grande guerra está em curso, decide acompanhar Steve, saindo da Ilha Paraíso para o mundo dos homens. Durante a travessia, em um barco, os protagonistas desenrolam a cena a seguir: enquanto Steve prepara um espaço no barco para que Diana possa descansar, ela questiona o rapaz ao perguntar se ele não dorme com mulheres, tentando entender por que ele não se junta à ela, ao que Steve responde: “eu durmo com mulheres. Sim, eu durmo. Mas fora dos limites do casamento é grosseiro, sabe?”. Ela indaga: “casamento?”, ao que ele retruca: “casamento. Não existe em sua... Você e seu par vão a um juiz, os dois juram se amar e respeitar até a sua morte.” Diana: “e cumprem a promessa? Amam-se até a morte?”. Steve: “em muitos casos, não”. Diana: “então, para que se casam?”. Steve: “eu não faço ideia”. Diana: “então não pode dormir comigo sem se casar...”. Steve: “se quiser posso dormir”. Diana: “tem muito espaço”. Steve: “se não incomodar...”. Diana: “não, o que quiser”. Steve: “eu sei, eu decido. Vou dormir com você” (40’59” – 41’51” – MM, 2020).

Na cena, analisada por outra perspectiva em tópico anterior, os dois se deitam juntos, mas parecem um tanto desconfortáveis. Steve pergunta para Diana se ela nunca conheceu outro homem, nem mesmo seu próprio pai. Ela responde que não tem pai e que sua mãe a fez do barro para depois Zeus lhe soprar a vida. Na sequência da explicação de Diana sobre sua origem, Steve diz a ela que no lugar de onde ele vem os bebês são feitos de outra maneira. Como resposta, Diana explica que estudou tudo sobre reprodução biológica, além de ter lido os 12 volumes do Tratado dos Prazeres, chegando à conclusão de que os homens são necessários para a procriação mas, quando o assunto é prazer, tornam-se desnecessários. Ora, de volta ao contexto de produção, levanta-se o seguinte questionamento: de que modo esse tipo

de afirmação seria interpretada pela parcela da sociedade que elegeu Jair Bolsonaro apostando no conservadorismo dos costumes?

Levando em consideração perspectivas conservadoras sobre o papel desempenhado por homens e mulheres no convívio social, a família aparece “como um dispositivo para regular corpos e desejos” (BIROLI; QUINTELA; 2021, p. 344). A partir dessa abordagem, a sexualidade é vista apenas como meio de reprodução, não permitindo a prática sexual para obtenção de prazer, como sugere Diana Prince. Além disso, a heroína afirma que, em matéria de prazer, os homens são dispensáveis. Ora, se o sexo masculino não é necessário para a reprodução e nem para a obtenção de prazer, como ficaria o papel dos homens nesse contexto? De que modo uma sociedade patriarcal e misógina conceberia esta proposição? Basta lembrarmos que um dos mentores de Jair Bolsonaro era o pastor pentecostal Silas Malafaia, evidenciando um amálgama entre religião e política, capaz de insuflar pensamentos conservadores, principalmente no que diz respeito à constituição da família cristã heteronormativa. Isso sem contar uma série de outros cargos e ministérios que passaram a ser ocupados por figuras proeminentes nos círculos cristãos, alinhados à pensamentos de cunho conservador.

Esse fato só reforça a constatação da presença evangélica na administração de Bolsonaro, evidenciado através da nomeação de evangélicos para diferentes cargos, entre eles vários ministros de Estado. Em primeiro lugar, essa influência vai para além da visibilidade na estrutura administrativa e se encontra ativa nos bastidores, seja diretamente no campo político, seja em outros campos que projetam suas ideias e disputam demandas na esfera pública. Em segundo lugar, essa influência evangélica não se limita a teologia pentecostal, mas que há ainda uma articulação estruturada e racionalizada da presença na esfera pública pelos evangélicos a partir de uma teologia política calvinista, ainda que não tão perceptível à primeira vista (BAHIA; KITAGAWA, 2022, p. 245).

Esse movimento reacionário, incluindo a estreita e perigosa aproximação entre política e religião, não foi exclusividade do governo Bolsonaro. Junto com a onda da Nova Direita desenvolveu-se um viés conservador em diferentes países, incluindo os Estados Unidos de Donald Trump. A esse respeito, Poggi (2018, p. 337) explica que “o conservadorismo aparece muitas vezes na defesa de um conjunto de valores morais e da tradição, no respeito à história (do vencedor, claro) e ao legado de gerações precedentes”, o que pode ser observado no discurso do ex-presidente dos Estados Unidos. Segundo Kakutani (2018), com a candidatura de Trump as “guerras culturais” voltaram à tona, encorajando uma ala extremista que incluía nacionalistas brancos e a direita cristã. Tais grupos, amedrontados com as mudanças que ocorreram no processo de globalização, aderiram ao discurso do trumpismo que propunha a

“América grande outra vez”, sugerindo um retorno aos “tempos de glória”, quando não haviam as supostas ameaças de imigrantes ou de ataques terroristas genericamente associados ao islã.

As guerras culturais rapidamente voltaram com força total. As alas mais extremistas da base republicana – o Tea Party, os nascimentistas, a direita cristã, os nacionalistas brancos – se mobilizaram contra presidente Obama e suas políticas. E Trump, tanto como candidato quanto como presidente, jogaria gasolina nessas fraturas sociais e políticas como maneira de ampliar sua base e desviar a atenção de seus fracassos políticos e seus escândalos. Ele explorou as divisões partidárias na sociedade americana, apelando para os medos dos eleitores brancos da classe operária, preocupados com um mundo em mudança, e ao mesmo tempo lhes oferecia bodes expiatórios – imigrantes, afro-americanos, mulheres, muçulmanos – como alvos para sua raiva (KAKUTANI, 2018, p. 59-60).

Tanto Donald Trump quanto sua versão tropical, Jair Bolsonaro, adotaram discursos conservadores – muitas vezes ligados à moral cristã – e contrários aos direitos das minorias, explorando o temor que esses grupos externalizavam a respeito das mudanças que ocorreram nas últimas décadas. O movimento feminista, o movimento negro, o movimento LGBTQIA+, de uma forma geral as “vozes menosprezadas” sentiram um retrocesso nas políticas públicas e na defesa de seus direitos. Um caso exemplar diz respeito à Fundação Cultural dos Palmares que, em tese, é um órgão federal dedicado à cultura e à história da população negra. Durante o governo Bolsonaro esteve à frente da instituição Sérgio Camargo que, em 2020, chegou a afirmar que não daria “um centavo para macumbeiros”, referindo-se às religiões de matriz africana. “Nessa perspectiva, a cultura brasileira é cristã, e a religiosidade de matriz africana é associada ao atraso ou é demonizada pelos mais religiosos”, reitera Almeida (2021, p. 412).

O mesmo se pode dizer a respeito dos movimentos encampados pelas mulheres que, sob a égide de líderes conservadores, assistiram a um retrocesso na conquista de políticas públicas, como é possível observar no discurso perpetrado por figuras como a já citada ex-ministra Damares Alves, que definia a família a partir de uma perspectiva moral, além de projetar os valores familiares sobre o espaço público, o que também foi feito pela direita cristã sob a liderança de Donald Trump, cujo eleitorado apontou questões morais “inegociáveis”, como aborto, gênero, armas e liberalismo econômico¹¹¹ (ALMEIDA, 2021). Questões essas também abordadas pela candidatura de Jair Bolsonaro. A esse respeito Almeida (2021, p. 426) explica que “a nomeação do povo como ‘trabalhador’ durante os governos do PT foi deslocada

¹¹¹ Donald Trump indicou para a suprema corte ministros que, posteriormente, reverteram políticas públicas em relação ao aborto e a outras pautas progressistas (<https://elpais.com/internacional/2021-12-13/el-supremo-mas-conservador-en-decadas-exhibe-su-poder-de-reversion-de-derechos-en-estados-unidos.html>)

no governo Bolsonaro para ‘família tradicional’ ou ‘pessoas de bem’, formadas por uma idealizada maioria cristã ou de tradição judaico-cristã”.

Finalmente, tais projetos políticos pouco compactuam com a ideia de família e sexualidade apresentada por Diana Prince. A personagem da Mulher Maravilha, cujas raízes estão fincadas na sociedade matriarcal da Ilha Paraíso, entra em confronto com o estereótipo de mulher encampado por parte da direita cristã. Ainda que algumas figuras como Damares Alves, que na ocasião de uma entrevista no Palácio do Planalto apareceu com uma máscara da heroína¹¹², tentem associar a Mulher Maravilha às suas pautas retrógradas e conservadoras, a personagem continua vinculada às lutas feministas encampadas pelas mulheres desde o século XIX, com temas de grande relevância como o sufrágio feminino. Se o criador da heroína, William Marston, ainda estivesse vivo, haveria uma grande probabilidade de reprovação de tais associações conservadoras à sua Mulher Maravilha inspirada nas mulheres que faziam parte de seu “promíscuo” triângulo amoroso.

4.5.1 Mulher Maravilha e a nova direita no Brasil

Tendo batido recorde de bilheteria entre filmes dirigidos por mulheres, o longa *Mulher Maravilha* estreou no Brasil no dia 1º de junho de 2017, com um público de aproximadamente 1,4 milhão e uma renda estimada em 24,9 milhões¹¹³. Aguardado com expectativa entre os fãs dos quadrinhos, o filme da heroína tinha a árdua tarefa de reconciliar os heróis da DC com seu público, já que os longas anteriores não foram bem quistos pela crítica. A esse respeito, Giovanni Rizzo, do site *Observatório do Cinema*, explica que havia uma certa divisão de rumores em relação ao lançamento de Mulher Maravilha, “uma expectativa enorme pelo fato de se estar à frente do primeiro longa de uma famosa heroína, mas também uma certa suspeita em relação ao seu resultado final, vide a incompatibilidade entre as obras do universo DC e a recepção do público”¹¹⁴.

Isso porque, filmes da DC como *Batman x Superman: a origem da Justiça*, não tiveram uma boa recepção junto ao público e à crítica. Ao tentar conciliar a saga dos dois maiores personagens da casa, a fim de construir um pano de fundo para a formação da Liga da Justiça, a trama se mostrou confusa e inchada. “O resultado, portanto, era quase inevitável: em vez de

¹¹² <https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2020/04/30/damares-usa-mascara-de-mulher-maravilha-em-apelo-para-ajudar-criancas.htm>

¹¹³ <https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/mulher-maravilha-estreia-no-topo-das-bilheterias-e-bate-recorde>

¹¹⁴ <https://observatoriodocinema.uol.com.br/criticas/critica-mulher-maravilha/>

se concentrar na história que está contando, o longa soa disperso, sem foco, obviamente sentindo o peso da obrigação de preparar o terreno para as próximas –, e com isso não desempenha nenhuma das tarefas particularmente bem”, reiterou Pablo Villaça, crítico do site *Cinema em Cena*¹¹⁵.

Diante desse quadro, *Mulher Maravilha* teve “missões extremamente complexas para sua primeira aventura, como se cada ideia proposta pelo filme fosse pensada e repensada mil vezes, (...) mantendo sua fidelidade com um projeto muito maior”, explica Rizzo. Ao que parece, a fórmula deu certo. Segundo o autor, o longa conseguiu investir na leveza que, há muito tempo os fãs das HQs encontravam nos filmes dos estúdios Marvel, ao mesmo tempo que manteve uma unidade com o estilo visual da DC, convencendo o público de “que os próximos filmes desse universo podem ser interessantes e agradáveis”. Ainda a esse respeito, Ritter Fan (2017), do site *Plano Crítico*, explica que¹¹⁶

o filme solo da Mulher Maravilha carrega pelo menos três ônus nas costas que aumentam sobremaneira e talvez injustamente sua responsabilidade de ser mais do que precisava ser: é o primeiro longa da mais importante super-heroína dos quadrinhos; é apenas o segundo longa de super-heróis a ser dirigido por uma mulher (e de longe o de maior orçamento) e, talvez mais importante ainda, é a derradeira chance da Warner-DC mostrar que seu universo cinematográfico pode funcionar além do confinamento sombrio e não muito inspirado a que ficou restrito até agora. Em outras palavras, há muito em jogo em cima do sucesso de bilheteria e de crítica do filme, mais do que é normal se esperar de uma obra assim.

Em relação à pauta feminista, o filme parece ter suscitado uma série de reflexões. Segundo Pablo Villaça (*Cinema em Cena*), a “postura de Diana é algo que reflete bem a forma com que Hollywood tem sido obrigada a reconhecer a disparidade entre o protagonismo de homens e mulheres em superproduções”. O universo da Mulher Maravilha criado por Patty Jenkins é revolucionário “sobretudo por ampliar uma ideia do heroico que nem sequer os quadrinhos se atreveram a explorar em profundidade: a de que não existe superpoder mais urgente, necessário e subversivo que o feminismo”, reitera Elisa McCausland, de *El País*¹¹⁷. A esse respeito, Villaça (2020)¹¹⁸ explica que o longa soube conciliar ação e fantasia, sem deixar de enfatizar seu cunho político e social.

Quando a Mulher-Maravilha ganhou sua primeira versão cinematográfica depois de seis décadas de existência, o *timing* pareceu perfeito ao originar uma franquia protagonizada por uma mulher justamente em meio ao crescimento do movimento

¹¹⁵ <https://cinemaemcena.com.br/critica/filme/8245/batman-vs-superman-a-origem-da-justica>

¹¹⁶ <https://www.planocritico.com/critica-mulher-maravilha-com-spoilers/>

¹¹⁷ https://brasil.elpais.com/brasil/2017/06/26/cultura/1498464875_409948.html

¹¹⁸ <https://cinemaemcena.com.br/critica/filme/8540/mulher-maravilha-1984>

#MeToo, que expôs poderosos abusadores em série que pareciam imunes à lei e fortaleceu termos como “empoderamento” e “sororidade” ao mesmo tempo em que escancarava a necessidade de mais oportunidades para mulheres atrás e diante das câmeras. Dirigido por Patty Jenkins, que 14 anos antes havia comandado o intenso *Monster – Desejo Assassino* apenas para ser marginalizada por Hollywood por algum motivo insondável (sexismo), Mulher-Maravilha foi um sucesso de crítica e bilheteria, destacando-se em meio ao mediano universo de super-heróis da DC que vinha sendo coordenado por Zack Snyder ao combinar forma e mensagem de modo eficaz e envolvente, usando bem a ação e a fantasia para enfatizar seu subtexto político e social.

Ainda assim, para uma parte da crítica o filme deixou a desejar, já que expôs a heroína a partir de uma perspectiva romântica, fazendo com que Steve Trevor se tornasse peça chave na transição da personagem de uma sociedade matriarcal – Ilha de Themyscira – para um mundo dominado por homens e claramente avesso à participação feminina na esfera pública. Ao mesmo tempo, foi a química entre Gal Gadot e Chris Pine que serviu como pano de fundo para toda a trama, dando à heroína uma faceta mais humana, mas ofuscando aquilo que a caracterizava como uma amazona, o fato de que, acima de tudo, Mulher Maravilha é uma guerreira, treinada para combater o mal e promover a paz. A esse respeito, Iann Jeliel (2020), do site *Plano Crítico*¹¹⁹, afirma que

se a DC queria passar a Marvel, a oportunidade vinda com Mulher-Maravilha de trazer primeiro uma heroína em tela de um grande *blockbuster* acabou indo pelo ralo no momento em que Diana Prince só passa a acreditar no amor dos humanos por ficar apaixonada por uma figura masculina que a todo momento foi sua voz da razão, o fator que a tirou de Themyscira, a pessoa que a fez perceber o quão errado foi quando matou o suposto Ares a sangue-frio, o homem que se sacrificou para só assim ela ter forças para derrotar o vilão na batalha final. Em termos de simbologia, tais decisões vindas de um texto assinado por três homens (incluindo Zack Snyder) não só diminuem o peso da Mulher-Maravilha enquanto representação de feminilidade forte como também descaracterizam sua questão heroica, movida, assim como o Batman armamentista e o Superman depressivo desse universo Snyder, pela vingança.

Aqui, levanta-se outro aspecto de relevância. Além de símbolo do feminismo, a personagem da Mulher Maravilha também se constituiu como a expressão de um país. Vestindo as cores da bandeira estadunidense, a heroína encarnou os ideais mais caros à nação, como a liberdade e a democracia, o que supõe a inclusão todos(as). Gal Gadot é, ao mesmo tempo, o estereótipo da beleza feminina – o que exclui a maior parte das mulheres –, e uma personagem movida pelo desejo de vingança, o que leva a heroína a deixar seu mundo para entrar em um universo dominado pela figura masculina e as contradições do patriarcalismo. Assim, ao

¹¹⁹ <https://www.planocritico.com/critica-mulher-maravilha-1984-com-spoilers/>

mesmo tempo em que se apresenta como uma guerreira disposta a lutar para defender esses ideais, também é movida por sentimentos humanos de paixão e vingança. Na mesma medida em que simboliza o empoderamento feminino, causa desconforto com sua beleza simétrica e padrão.

Ainda assim, o filme teve grande sucesso de bilheteria, trazendo um novo fôlego ao Universo DC e abrindo um espaço antes relegado à figura masculina, o mundo dos super-heróis. A esse respeito Marina Fabri, do jornal *Gazeta do Povo*¹²⁰, reitera que “a Mulher Maravilha acaba de ganhar as telas de cinema pela primeira vez em um filme só seu – honra que já vinha (e continua) sendo concedida aos seus colegas heróis do sexo masculino há muitas décadas”. Para Pablo Villaça (Cinema em Cena), seria impossível abordar o filme sem tocar na questão do empoderamento feminino, ainda mais “quando constatamos como foram necessárias mais de seis décadas desde sua criação para que a super-heroína finalmente ganhasse seu próprio veículo nas telas grandes”.

O segundo longa, *Mulher Maravilha 1984*, percorreu um caminho distinto. Depois de adiamentos e indefinições sobre o lançamento no Brasil e, também no *streaming*, o filme estreou em dezembro de 2020, em meio à lenta retomada do cinema no pós pandemia. Além disso, protagonizou um projeto inédito da *Warner Bros* que seria disponibilizar suas produções na plataforma *HBO Max*, ao mesmo tempo em que o filme era exibido nas salas de cinema. Apesar de manter a liderança de bilheteria no final de semana de estreia, o longa deixou a crítica dividida, ainda que tenha sido a primeira franquia de heróis protagonizada por uma mulher o que, por si só, já é um grande feito.

Por um lado, houve quem elogiasse a produção, considerando a sequência de *Mulher Maravilha* o *blockbuster* que faltava para o ano de 2020. “O filme conta com uma Gal Gadot ainda mais adaptada ao papel, levando a Diana Prince dos quadrinhos e das animações para as telonas”, explica Guilherme Simmer do site *Metrópoles*¹²¹. Outro aspecto ressaltado pela crítica diz respeito à relação que se estabelece entre Mulher Maravilha e Mulher Leopardo, sendo esta última um “espelhamento” da primeira que, egocêntrica, consegue enxergar apenas suas próprias necessidades ao usar seu único desejo para trazer Steve de volta, ao invés de empregá-lo em benefício do bem coletivo. A esse respeito, Iann Jeliel (2020)¹²² explica que

¹²⁰ <https://www.gazetadopovo.com.br/viver-bem/comportamento/mulher-maravilha-a-guerreira-chega-as-telas/>

¹²¹ <https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/critica-mulher-maravilha-1984-e-o-blockbuster-necessario-para-fechar-2020>

¹²² <https://www.planocritico.com/critica-mulher-maravilha-1984-com-spoilers/>

nesse sentido Gal Gadot foi muito bem conduzida por Jenkins, dando o tom certo para a breguice caricatural ser coerente com a simpatia sisuda da anterior. Essa representatividade construída de maneira mais direta dá margem para criação da Mulher-Leopardo a partir de espelhamentos diretos ao egocentrismo de Diana, expostos no momento em que Steve volta. Enquanto Diana ignora seus holofotes, cega pelo desejo de viver seu amor novamente, Bárbara é sua antítese, desejando ter atenção independentemente de seu caráter, às vezes assediador, e dentro dessas vezes desejando ter a força para poder reagir sozinha, tal como Diana que a salva justamente de um deles na rua. O gatilho dessa cena leva Bárbara a desejar ser igual a ela pelo artefato mágico, e quando isso se concretiza, a atenção que ela queria vem, o poder de reagir vem, mas o egoísmo do próprio desejo também vem. Basicamente, a transformação de Bárbara em Mulher-Leopardo – muito bem conduzida por Kristen Wiig – é a distorção do debate feminista alçado no anterior explicitado para Diana se corrigir em sua nova aventura com Steve. A caminhada de Bárbara às sombras a fará enxergar a própria cegueira egocêntrica de viver uma mentira.

A esse respeito, parte da crítica explicitou o modo como *Mulher Maravilha 1984* perdeu o foco de sua trajetória em direção ao empoderamento feminino já que, “com todo seu background de guerreira e líder feminista em um mundo dominado por homens, sua postura parece ser um tanto quanto passiva com o que acontece ao seu redor”, reitera Claudio Yuge do site *Canal Tech*¹²³. Além disso, há o fato de que a relação entre Diana Prince e seu par romântico, Steve Trevor, contradiz a postura de uma personagem associada ao feminismo visto que, para ter seu amado de volta, ele precisa retornar no corpo de outro homem. “O fato dela não se importar em se relacionar, inclusive sexualmente, com Trevor no corpo de outra pessoa, parece até moralmente questionável para uma personagem que representa tanto para o feminismo e para o combate à violação sexual”, termina Yuge. A esse respeito, Villaça (2020) reitera que

qualquer pessoa com o mínimo de discernimento deve estar empacada em um detalhe: como assim Steve “ressurge no corpo de um desconhecido”? A princípio, o recurso pode parecer aceitável ao permitir que um ator carismático retorne à série, já que, mesmo que o personagem esteja em outro corpo, ele surge na tela com o rosto de Chris Pine – um detalhe que o roteiro explica casualmente quando Diana diz “Ele (o outro homem) é ótimo, mas tudo que vejo é você”. No entanto, assim que pensamos na lógica do artifício, a coisa logo se torna repulsiva ao pedir que ignoremos o fato de Diana, esta heroína cheia de princípios, jamais se questionar o que aconteceu com o original (a princípio, presumi que ele tivesse, sei lá, morrido um milésimo de segundo antes de Steve assumir seu lugar, mas... não, tratou-se mesmo de um roubo seguido por estupro – o que, se *Mulher-Maravilha 2* fosse um filme melhor, poderia até ser interpretado como um comentário sobre a objetificação feminina e a violência de gênero em vez de ser o que é: uma decisão estúpida, inexplicável e atroz de roteiro).

Falando em feminismo, para Pablo Villaça (2020) a continuação de *Mulher Maravilha* demonstra que Jenkins e sua estrela – e agora produtora – Gal Gadot, “extraíram as lições

¹²³ <https://canaltech.com.br/cinema/critica-mulher-maravilha-1984-e-bonito-mas-se-perde-em-roteiro-fragil-177310/>

erradas do sucesso do filme anterior ao acreditarem que trazer o subtexto para a superfície, com a própria personagem passando a se enxergar como modelo de empoderamento, seria suficiente para evocar a força da mensagem”. Segundo o crítico, a personagem que se tornou símbolo do feminismo no primeiro longa, agora faz questão de lembrar sua mensagem ao público a todo momento, “julgando que se apresentar como um ícone feminista a torna heroína, e não o contrário”.

Ainda que os filmes tenham suscitado distintas opiniões o fato é que, por ser a primeira franquia protagonizada por uma heroína, os longas trazem o mérito de romper com décadas de misoginia, com produções exclusivamente voltadas para o universo masculino. Além disso, os filmes também foram dirigidos por uma mulher, Patty Jenkins, cuja trajetória foi marcada por uma produção pouco relacionada ao mundo dos quadrinhos, diferente de alguns de seus pares do sexo masculino, como Zack Snyder, diretor de *Batman vs Superman* e *Liga da Justiça*. Apesar de atípica, a conjuntura de produção traz à tona uma série de problemáticas ligadas ao papel das mulheres no século XXI, evidenciando o avanço das lutas ligadas às reivindicações femininas, mas também as limitações às quais as mulheres ainda estão submetidas, mesmo tendo conquistado espaços que antes eram relegados exclusivamente ao sexo masculino.

Diante desse cenário, a pesquisa suscitou uma série de questionamentos, uma vez que os filmes da Mulher Maravilha encampam a luta feminista em uma sociedade dominada por homens. Nesse contexto, a personagem pode ter contribuído para libertar as mulheres de anos de sexismo? A batalha nunca foi justa para as mulheres, em nenhum dos lados da câmera. Chegou a nossa vez? Diana Prince, ao invés de Clark Kent, é a atual semideusa entre nós? Ela é tão alienígena quanto Superman, já que veio de um mundo onde as mulheres fazem as regras. Filmes dirigidos e estrelados por mulheres são menos rígidos às fórmulas impostas pelos super-heróis masculinos? Ou eles reproduzem o mesmo discurso maçante sobre a verdade estadunidense? É por esse tipo de feminismo que as mulheres lutaram e lutam ainda hoje? Os dois filmes produzidos até aqui são versões obedientes e hipócritas de longas estrelados por homens ou apresentam uma conjuntura distinta?

Os questionamentos se tornam ainda mais pertinentes se pensarmos que os filmes foram produzidos e veiculados em um momento no qual o mundo assistiu a ascensão de governantes ligados à nova direita e, mais do que isso, de governantes com posicionamentos estritamente conservadores, como foi o caso de Donald Trump nos Estados Unidos e Jair Bolsonaro no Brasil. Segundo Biroli e Quintela (2021), o conservadorismo moral teve grande peso na eleição de Bolsonaro, visto que a ideia era promover políticas concretas que, a partir do Executivo,

buscariam restringir o acesso a direitos, mudando o rumo das políticas públicas. A esse respeito, Almeida (2019, p. 205) explica que

Bolsonaro abraçou a pauta dos costumes, articulando-se, de um lado, com uma base parlamentar evangélica e, por outro, com o eleitor evangélico, que sempre foi sensível às questões relativas ao corpo e aos comportamentos. Seu discurso foi contrário a praticamente todas as mudanças concernentes à sexualidade, gênero e reprodução das últimas décadas. É contra o aborto e as causas LGBT. Combateu a chamada “ideologia de gênero”, maior espectro que assombra a população mais conservadora, gerando uma espécie de pânico moral. “O PT é uma ameaça, um perigo”, ouviu-se dos que votaram em Bolsonaro, principalmente entre os evangélicos.

Diante desse contexto, ideias como a igualdade de gênero e o direito das minorias – dentre eles negros, mulheres e homossexuais –, foram sufocadas, abrindo espaço para um pensamento de caráter moral, cujas bases se assentavam na tradição judaico-cristã, como foi anunciado pelo próprio presidente em seu discurso inaugural: “Vamos unir o povo, valorizar a família, respeitar as religiões e nossa tradição judaico-cristã, combater a ideologia de gênero, conservando nossos valores. O Brasil voltará a ser um país livre das amarras ideológicas”¹²⁴.

Ainda nesse sentido é possível afirmar que, em 2019, a criação do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, incluiu agendas e pastas anteriores como as referentes às mulheres, às relações raciais, à juventude e aos direitos humanos, mas trouxe também temáticas não formalmente ligadas aos governos anteriores, como a defesa da família, que passaria a integrar uma pasta específica na Secretaria Nacional da Família (BIROLI; QUINTELA; 2021). Aliás, a inclusão da família no título do ministério “é a parte mais visível de uma ampla redefinição do escopo das agendas que ele inclui: mulheres, juventude e direitos humanos passariam a ser abordadas, predominantemente, a partir da perspectiva do fortalecimento da família e dos vínculos familiares”, explicam as autoras.

Nesse contexto, a mulher passa a ser vista como parte “descolada das abordagens das desigualdades de gênero, mesmo em políticas para a redução da violência contra as mulheres e para a ampliação da participação política das mulheres” (BIROLI; QUINTELA, 2021, p. 347). Diante desse quadro, como pensar a Mulher Maravilha e o modo como foi sua recepção pelo público brasileiro que, em sua maioria, elegeu Jair Bolsonaro? A esse respeito levantam-se algumas hipóteses.

¹²⁴ <https://www.gov.br/mre/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/discursos-artigos-e-entrevistas/presidente-da-republica/presidente-da-republica-federativa-do-brasil-discursos/discurso-do-presidente-da-republica-jair-bolsonaro-durante-cerimonia-de-posse-no-congresso-nacional-brasilia-1-de-janeiro-de-2019>

Porque a DC converteu *Mulher Maravilha* em possível símbolo do feminismo ao atacar o pensamento sexista, como na cena em que a heroína conversa com Steve sobre prazer feminino? Assim como o patriarcado, o capitalismo aprendeu a disfarçar suas intenções e, desde que a proposta traga retorno financeiro, abordar questões como empoderamento feminino pode estar em pauta nas grandes produções de Hollywood. E não só. Da mesma forma como a personagem da Mulher Maravilha foi associada ao feminismo, também foi usada como símbolo de engajamento por mulheres como a ex-ministra Damares Alves que, por meio de seus discursos, se demonstrou extremamente conservadora em relação à figura feminina. A esse respeito, Dias citou o exemplo do discurso proferido pela então ministra da mulher, família e direitos humanos em razão de sua posse

No dia 2 de janeiro de 2018, a recém-empossada ministra da Família, Mulher e Direitos Humanos do Brasil, Damares Alves, afirmou que naquele momento era inaugurada uma “nova era” no país, em que “menino veste azul e menina veste rosa”. O vídeo com a frase circulou no dia seguinte à cerimônia da ministra e causou surpresa e repercussão midiática. Na cerimônia, no mesmo dia, Damares afirmou em discurso oficial que “neste governo menina será princesa e menino será príncipe”. A ministra, que se define como “terrivelmente cristã”, se opôs ao que diversos membros do governo Jair Bolsonaro definem como “ideologia de gênero”. “Ninguém vai nos impedir de chamar as meninas de princesa e os meninos de príncipe. Vamos acabar com o abuso da doutrinação ideológica”, afirmou (DIAS, 2020, p. 192).

O modo de pensar da ex-ministra é uma representação dos eleitores de Bolsonaro que, em grande parte, eram evangélicos autodenominados conservadores. “A relevância política do sucesso da campanha do Bolsonaro entre os eleitores evangélicos não deve ser subestimada. Afinal sem a maioria absoluta desses votos, provavelmente ele não teria sido eleito presidente do Brasil”, concluem Ferreira e Fuks (2021, p. 1) depois de analisar os dados divulgados pelo Datafolha¹²⁵. Para essa parcela da população a família se constitui a partir de um estereótipo heteronormativo e cristão, o que exclui boa parte das mulheres brasileiras que não se enquadram nesse perfil como mães solo, casais homoafetivos ou mulheres “chefes de família”.

A respeito da questão de gênero que, para o feminismo não é apenas uma diferença biológica, mas também cultural, Dias explica que “algumas mulheres, por suas condições de raça, classe, orientação sexual ou nacionalidade, por exemplo, já estão fora desse padrão. É o

¹²⁵ Em pesquisa de intenção de votos do dia 25 de outubro de 2018, o Datafolha reportou que as maiores diferenças nas intenções ocorreram entre os evangélicos e os membros de religiões afro-brasileiras. Entre os evangélicos, 21,6 milhões (69%) preferiram Bolsonaro e 10 milhões (31%), Haddad, aproximadamente. Entre integrantes de religiões afro-brasileiras, 715 mil (70%) escolheram Haddad e 315 mil (30%), Bolsonaro, aproximadamente. Em meio aos católicos, as intenções estavam igualmente divididas (30 milhões para cada, aproximadamente). É importante destacar que evangélicos e católicos compõem a maior parte do campo religioso brasileiro (31% e 50,7%, respectivamente, segundo dados do LAPOP 2019). Eleitoralmente, também representam a maioria do eleitorado.

caso de mulheres negras, proletárias, lésbicas, trans ou de países periféricos, que já têm sua feminilidade vista como desviante” (2020, p. 196). Essa parcela da população feminina, não se enquadra na lógica da ex-ministra, segundo a qual “meninas usam rosa e meninos usam azul” e, certamente, também não se enquadra na figura feminina idealizada por boa parcela dos eleitores bolsonaristas.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sob a perspectiva da história social, ao abordar a recepção, mediação e produção dos filmes da Mulher Maravilha, a presente pesquisa levantou questões pertinentes à compreensão do feminismo contemporâneo, bem como suas aproximações e distanciamentos ao ideal de empoderamento feminino. Os documentos analisados, bem como a literatura especializada discutida ao longo dos quatro capítulos, revelaram como a mídia, em especial o cinema estadunidense, constrói uma série de estereótipos não só a respeito da figura feminina, mas também sobre as relações que os Estados Unidos estabelecem com outras nações como potência hegemônica.

Evitando uma análise determinista, que abordasse a cultura e a ideologia de maneira rígida, o trabalho procurou desconstruir a personagem da Mulher Maravilha nas telas do cinema, evidenciando-a como uma figura multifacetada, que funciona tanto como símbolo do feminismo, quanto como defensora dos ideais capitalistas apregoados por sua nação de origem, os Estados Unidos. Ao mesmo tempo, ao abordar o consumo cultural do cinema estadunidense, a pesquisa procurou estabelecer um posicionamento crítico e analítico que levasse em consideração o contexto sociocultural no qual os filmes foram produzidos e veiculados.

Tomando por base a pluralidade do feminismo, o trabalho procurou evidenciar as contradições inerentes à personagem da Mulher Maravilha, levantando a hipótese de que, para além de uma figura símbolo do empoderamento feminino, a heroína também se constituiu como uma faceta perversa do capitalismo neoliberal, que se estabeleceu na América Latina a partir da década de 1970. Isso porque, apesar do discurso de empoderamento associado às mulheres contemporâneas, vinculando-as ao sucesso de uma carreira profissional consolidada – o que as gerações anteriores jamais poderiam imaginar –, as mulheres do século XXI viram-se às voltas com duplas ou triplas jornadas de trabalho já que, além da carreira, a maior parte delas ainda é responsável pelo cuidado com a família e o lar.

Para além dessas preocupações, de fazer carreira e constituir família, a mulher contemporânea recebeu ainda uma tripla incumbência, a de permanecer jovem e bela pelo maior tempo possível. A esse respeito, Wolf (2020) explicitou que, ao impor às mulheres tantos fardos, ocupando-lhes todo o tempo disponível, não lhes restaria espaço para a resistência e a contestação. O discurso neoliberal contribuiu com a ideia de que as lutas feministas já teriam atingido seu ápice, levando as mulheres ao mercado de trabalho e fazendo-as ocupar os mesmos cargos que antes eram reservados apenas ao sexo masculino. Ora, se a luta já está findada, qual a relevância de abordarmos as pautas feministas? E mais, se as pautas feministas se esgotaram, por que associar a Mulher Maravilha à uma causa obsoleta?

A análise das fontes, associada à revisão bibliográfica e ao exame crítico do material relacionado à recepção dos filmes da franquia evidenciou que, apesar da tentativa de transmitir às mulheres a convicção de que tomaram a dianteira de suas vidas e de seus corpos, estas ainda estão suscetíveis às imposições do patriarcado. Portanto, a luta não terminou e ainda restam muitas conquistas pelas quais pelejar. Da mesma forma, não é possível enxergar o feminismo contemporâneo de maneira unilateral, visto que as lutas e demandas de cada mulher, em diferentes espaços, levam a uma abordagem distinta das problemáticas relacionadas à figura feminina. Por exemplo, enquanto para as mulheres brancas empoderamento significa a paridade de salários com os homens, para mulheres negras equivale à equidade de cargos e salários não só com os homens, mas também com as mulheres brancas. Já para as mulheres homossexuais, empoderamento pode ser a busca por respeito em relação às suas escolhas, como a de constituir uma família que não seja a tradicional família heteronormativa.

Partindo do pressuposto de que o feminismo é plural, constituindo-se a partir de múltiplas facetas, a pesquisa enveredou pelo caminho do feminismo neoliberal que, ao estimular a competição entre as mulheres, acabou provocando um esvaziamento da luta feminista, já que questões políticas e econômicas foram substituídas pela preocupação com o reconhecimento da identidade e da diferença entre as mulheres. A esse respeito, Fraser (2013; 2019) explica que o neoliberalismo “doura a pílula” com um discurso de empoderamento feminino, aprisionando o sonho de emancipação das mulheres aos grilhões do capital, estimulando uma competitividade tóxica por meio da qual o feminismo passa a servir a propósitos individualistas, como quando a pequena Diana Prince é colocada em competição com as demais Amazonas.

Nesse sentido, a personagem da Mulher Maravilha apresenta uma dualidade estruturante, guerreira e mãe, heroína e símbolo sexual, revolucionária e reacionária. Pela perspectiva de Kellner (2001), a cultura da mídia enxerga a sociedade como um terreno de

dominação e resistência, permitindo assim que a heroína se constitua tanto como um símbolo do feminismo, quanto como exemplo de erotização e objetificação do corpo feminino. A mídia veicula textos e efeitos ambíguos, o que fica evidente nos filmes da Mulher Maravilha, onde a personagem se divide entre salvar o mundo e viver um grande amor, mesmo que sua essência seja a de uma mulher guerreira. Assim, levanta hipóteses de que, na atualidade o grande desafio do feminismo é reduzir seus efeitos excludentes ainda que, segundo o criador da Mulher Maravilha (William Marston), tenha sido idealizada para representar todas as mulheres.

Enveredando pelo caminho delineado por Naomi Klein, a tese procura resgatar o conceito de capitalismo do desastre, associando o acúmulo de grandes fortunas à megadesastres. Tal lógica se intensificou no mundo pós 11 de setembro já que, no sistema capitalista, a guerra impulsiona a abertura de novos mercados. Em meio ao caos de calamidades climáticas, conflitos ou, como aconteceu recentemente, em meio à pandemia, os “empreiteiros do desastre” levam ajuda humanitária associada às franquias de sucesso. Nesse aspecto é preciso ressaltar que os valores vinculados ao neoliberalismo também se encontram enraizados na heroína que, claramente, veste a bandeira dos Estados Unidos. De que modo? O estímulo à competitividade entre as Amazonas é uma clara referência à disputa que o capitalismo suscita entre as mulheres, tanto no mundo do trabalho quanto no mundo da beleza.

Nesse mesmo viés, levantou-se a hipótese de que, no capitalismo, tudo está à venda, mensagem repetidamente veiculada pelo *star system*. No entanto, em um contexto de pandemia, tal premissa não se sustentou já que, o fato de os Estados Unidos serem uma potência economicamente hegemônica não evitou que o país apresentasse os mais altos índices de mortalidade por COVID-19. Da mesma forma, tornou-se insustentável a ideia de que uma personagem que representa o empoderamento feminino pudesse ganhar visibilidade durante o mandato de um presidente racista e misógino como Donald Trump. O fato de Diana Prince ter nascido em “berço de ouro” e ter vindo de uma linhagem superior, já que era filha do próprio Zeus, só reforçou a relação de subserviência entre uma mulher e outras. Em um mundo onde boa parte das mulheres não tem acesso a recursos básicos como alimentação e educação, fica ainda mais inacessível recursos como beleza e erudição, que são constitutivos da princesa de Themyscira.

Inserida no conceito de cultura da mídia, proposto por Douglas Kellner, a análise da franquia da Mulher Maravilha levantou a possibilidade de que os longas da heroína reproduzem os padrões da indústria cinematográfica hollywoodiana, ao evocar o constante maniqueísmo entre bem e mal. O outro, o inimigo, é visto como o mal a ser combatido, enquanto os Estados Unidos são a personificação da bondade. Aproveitando-se do embate entre heróis e vilões,

característico do universo dos super-heróis, os filmes da Mulher Maravilha sustentam a dicotomia entre “bárbaro” e “civilizado”, que se intensificou nos Estados Unidos, principalmente após o atentado do 11 de setembro de 2001. Diante desse quadro, o universo cinematográfico da heroína reforçou a oposição entre bem e mal, oposição esta frequentemente reiterada pela produção de Hollywood que justifica a morte ou eliminação do outro, ou então reforça a dominação de um grupo sobre outro, reiterando a ideia de que o ocidente é a parte “civilizada”, posicionando-o como centro político, cultural e religioso do mundo.

Por fim, no quarto capítulo, a intersecção entre a franquia da Mulher Maravilha e a ascensão de uma nova onda à direita, desembocaram nos governos de Donald Trump e Jair Bolsonaro, personagens associados ao radicalismo conservador enraizado no discurso de seus eleitores, em grande parte (des)informados por meio das redes sociais e das chamadas *fake news*. Declarações machistas e misóginas foram proferidas tanto por um quanto por outro, evidenciando um pensamento estruturado no sexismo que, por consequência, expressa também a posição de seus eleitores e o modo como a figura feminina se constitui nesse imaginário. Além disso, diante de uma abordagem conservadora dos costumes, levantou-se a possibilidade de que, ao defender a tradicional estruturação de família heteronormativa, os candidatos da nova direita entraram em contraposição não só à personagem da Mulher Maravilha, que veio de uma terra onde os homens são dispensáveis, mas também ao seu criador, sabidamente um polígamo. Por esse viés, o filme também pode se constituir como uma crítica aos valores defendidos pela direita, ainda que seja uma crítica de caráter neoliberal.

Ainda sobre o ex-presidente, ao traçar um paralelo entre o megalomaniaco vilão de *Mulher Maravilha 1984*, Maxwell Lord, e o candidato mais populista da atual história dos Estados Unidos, Donald Trump, a tese levantou a hipótese que tanto um quanto outro almejavam os postos mais visados do mundo, o primeiro o de ser a própria pedra dos desejos, o segundo o de se tornar presidente da nação hegemônica no século XXI¹²⁶. Ambos constituem uma representação do modelo capitalista perpetrado pelos Estados Unidos por meio da franquia Mulher Maravilha: ser o melhor, vencer a qualquer custo, ainda que isso signifique passar por cima de bens comuns a toda a humanidade, como a manutenção da paz.

Dialogando com a bibliografia que abordou a ascensão de uma nova direita – direita que ganhou força capitalizando a crise atual –, por meio da pesquisa foi possível observar a emergência de um cenário de instabilidade e insegurança que, de certa forma, embasou a

¹²⁶ Mais do que se tornar presidente de uma nação hegemônica, Trump parece querer evitar a erosão da hegemonia global estadunidense, nem que seja pelo uso da força.

atuação de governos autoritários cujo discurso se sustentou pelo conservadorismo dos costumes, como foi o caso de Trump nos Estados Unidos e de Bolsonaro no Brasil. Nesse contexto, houve uma retomada do conceito de “família tradicional” (cristã e heteronormativa), delineando um cenário no qual as políticas públicas passaram a restringir os direitos das minorias e esvaziar o discurso dos movimentos sociais. Esse cenário serviu como pano de fundo para a recepção da franquia Mulher Maravilha, o que colocou em suspenso conceitos como feminismo e empoderamento feminino. Assim, a heroína se constituiu de maneira ambígua já que, da mesma forma que encampou pautas progressistas no passado, se associou a modelos conservadores de pensamento e à figuras que representaram um retrocesso nas políticas públicas e no acesso aos direitos, como a ex-ministra Damare Alves.

Finalmente é preciso enfatizar que, criada em um contexto de luta pelos direitos femininos e inspirada em mulheres reais que, na época, militaram pelo sufrágio, a personagem da Mulher Maravilha se associou à ideia de empoderamento feminino ao protagonizar um universo matriarcal onde as mulheres eram educadas para ser exímias guerreiras, assumindo o controle da vida pública, como não acontecia na primeira metade do século XX. Diante desse contexto, seria injusto não associá-la aos movimentos feministas que, desde o final do século XIX, pulularam no mundo, dando voz àquelas que, ao longo da história, ficaram relegadas à marginalidade. Munida com a espada e o Laço da Verdade, a heroína atravessou décadas e, no século XXI, protagonizou uma franquia milionária, trazendo novo fôlego para o universo DC, maciçamente dominado por heróis masculinos.

Ainda assim, ao analisarmos a trajetória de Diana Prince, desde a sua criação em 1941 até os dias atuais, em diversos momentos a vemos como uma figura subjugada à diferentes interesses, sejam eles interesses masculinos, sejam eles interesses do capital. Partindo da ideia de que o feminismo é plural e que, portanto, não há possibilidade de uma definição unívoca, a presente pesquisa levantou a hipótese de que, em distintos momentos, a Mulher Maravilha se tornou uma representação do feminismo neoliberal, intimamente ligado aos interesses do capitalismo. Por esse viés, ainda que a heroína apareça nas telas como uma mulher forte e poderosa, ela também simboliza os padrões de beleza impostos às mulheres que, com duplas ou triplas jornadas, não encontram tempo para a luta.

Ao observarmos o contexto de produção e exibição dos filmes da franquia Mulher Maravilha, relacionando-os à bibliografia especializada, podemos inferir que as mensagens presentes nessas produções e a relação que estabelecem com a ideologia neoliberal, em especial o modelo vigente nos Estados Unidos, nos auxiliam na compreensão do papel feminino no século XXI, apontando novas perspectivas de atuação e demonstrando-nos possíveis vieses de

luta já que, apesar dos avanços em relação aos direitos femininos, ainda há um longo caminho a percorrer.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Gabriela Alves Santos de. **Movimento Feminista e a Cultura Popular: reflexões sobre a Terceira Onda Feminista.** (Dissertação – Mestrado em Jornalismo e Comunicação). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2018.
- ALMEIDA, Ronaldo de. **A religião de Bolsonaro: populismo e neoconservadorismo.** In: AVRITZER, Leonardo; KERCHE, Fábio; MARONA, Marjorie (orgs.). **Governo Bolsonaro: retrocesso democrático e degradação política.** Belo Horizonte: Autêntica, 2021 (p.409-426).
- ALVES, Gracilda. **Cinema, guerra, civilização e barbárie.** In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; LAPSKY, Igor; LEÃO, Karl Schurster Sousa (Orgs.). **O Cinema vai à Guerra.** Rio de Janeiro. Elsevier: Campus, 2015, p. 3-17.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2012.
- AVRITZER, Leonardo. **Política e antipolítica nos dois anos de governo Bolsonaro.** In: AVRITZER, Leonardo; KERCHE, Fábio; MARONA, Marjorie (orgs.). **Governo Bolsonaro: retrocesso democrático e degradação política.** Belo Horizonte: Autêntica, 2021 (p.13-20).
- AVRITZER, Leonardo; KERCHE, Fábio; MARONA, Marjorie (orgs.). **Governo Bolsonaro: retrocesso democrático e degradação política.** Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- AYERBE, Luis Fernando. O conservadorismo de Donald Trump no contexto do debate contemporâneo sobre populismo. **Mundo e Desenvolvimento: Revista do Instituto de Estudos Econômicos e Internacionais**, v. 1, n. 1, p. 39-50, 2018.
- BAHIA, Joana; KITAGAWA, Sérgio Tuguio Ladeira. **Conservadorismo religioso na política brasileira: A discreta presença da teologia política calvinista na esfera pública.** Revista del CESLA. *International Latin American Studies Review*, n. 29, p. 243-266, 2022.
- BERLATSKY, Noah. **Bondage and Feminism in the Marston-Peter Comics (1941-1948).** New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2015.
- BERTH, Joice. **Empoderamento.** São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019 (feminismos plurais – coordenação de Djamila Ribeiro).
- BERTONHA, João Fábio. **Geopolítica e relações internacionais na virada do século XXI: uma história do tempo presente.** Maringá: EDUEM, 2006.
- _____. **Geopolítica, defesa e desenvolvimento: a primeira década do século XXI na América Latina e no mundo.** Maringá: Eduem, 2011.
- _____. Fascismo. Um risco real para o mundo hoje? **Revista Espaço Acadêmico**, v. 12, n. 137, p. 106-108, 2012. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/18227/9891>

- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. Tradução de Fernando Mascarello. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**, vol.2. São Paulo: Editora Senac, 2005, p.277-301.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.
- BOURCIER, Sam. **Compreender o feminismo**. Tradução de Fabiana Aparecida de Carvalho, Patricia Lessa e Roberta Stubs. Editora Devires, 2021.
- BUTCHER, Pedro. A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle. **Contemporânea (Título não-corrente)**, v. 2, n. 2, p. 14-26, 2004.
- CANARD, Donald. O Significado da Eleição de Donald Trump. **Revista Marxismo e Autogestão**, v. 5, n. 8, 2018. Disponível em: <https://redelp.net/index.php/rma/article/view/996/944>. Acesso em 18 de outubro de 2023.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- CASTRO, Matheus Rufino. Conservadorismo e irracionalismo: o bolsonarismo enquanto reação do capital à sua crise estrutural. **Trabalho & Educação**, v. 30, n. 3, p. 33-49, 2021.
- CHACON, Beatriz da Costa Pan. **A mulher e a Mulher Maravilha: uma questão de história, discurso e poder (1941-2002)**. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- COCCA, Carolyn. **Wonder Woman and Captain Marvel: militarism and feminism in comics and film**. Reino Unido: Routledge, 2020.
- CONCEPCIÓN, Sunamis Fabelo et al. La puerta brasileña del proyecto Bannon en Latinoamérica: The Brazilian door of the Bannon project in Latin America. **Cuadernos de Nuestra América**, n. 53, p. 50-64, 2020. Disponível em: <http://www.cna.cipi.cu/cna/article/view/8/15>. Acesso em 20 set. 2023.
- COSTA, Edvânia Vanielle Viegas Miranda. **Arquitetura da separação: uma análise sobre as motivações e consequências dos muros do México e de Israel**. 2017.
- COUTINHO, Aline Beatriz; GARRIDO, Stella; EVANGELISTA, Marcela Boni. Gênero, religião e política: a mobilização evangélica contra os direitos reprodutivos e a atuação de Damares Alves. **Plura: Journal for the Study of Religion/Revista de Estudos de Religião**, v. 13, n. 2, 2022. Disponível em: <https://revistaplura.emnuvens.com.br/plura/article/view/2190/1698>
- COUTO, Cláudio Gonçalves. Do governo-movimento ao pacto militar-fisiológico. In: AVRITZER, Leonardo; KERCHE, Fábio; MARONA, Marjorie (orgs.). **Governo Bolsonaro: retrocesso democrático e degradação política**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021 (p.35-49).
- CUNHA, Jaqueline dos Santos. **A representação feminina em Mulher Pantera e Mulher Maravilha**. 2016. 154 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2016.

CURBELO, Silvia Álvarez. El muro y la serpiente: inmigrantes, xenofobias y ansiedades nacionales en tiempos de Donald Trump. **TSN. Transatlantic Studies Network: Revista de Estudios Internacionales**, v. 2, n. 4, p. 91-97, 2017. Disponível em: Dialnet-ElMuroYLaSerpienteInmigrantesXenofobiasYAnsiedades-6882120.pdf. Acesso em 20 set. 2023.

DA SILVA, Rodrigo Candido. **As mudanças do cinema hollywoodiano nos anos 1980:** produção, narrativa e o cinema Blockbuster na Era Reagan. NEP – Núcleo de Estudos Paranaenses na UFPR, v.3, n.2, p. 39-60, 2017.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política.** Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017.

DIBAI, Priscilla Cabral. **A Ascensão do radicalismo de direita no mundo:** novos dilemas e um velho problema. **MEDIAÇÕES**, Londrina, v. 25, n. 3, p. 728-743, set-dez. 2020.

DURAND, Jorge. **Historia minima de la migración México-Estados Unidos.** Ciudad de México: El Colegio de México, 2016.

FANG, Lee. **Esfera de influência: como os libertários americanos estão reinventando a política latino-americana.** The Intercept Brasil. 11 ago. 2017. Disponível em: <https://theintercept.com/2017/08/11/esfera-de-influencia-como-os-libertarios-americanos-estao-reinventando-a-politica-latino-americana/>. Acesso em 21 jan. 2022.

FEIGELSON, Kristian; FRESSATO, Soleni Biscouto; NÓVOA, Jorge (Orgs.). **Cinematógrafo:** um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

FERRERO, Clara. **No mundo pós-Trump, a revolução feminista se tingiu de vermelho.** El País. 15 jul. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/15/estilo/1500086391_231471.html#?prm=copy_link. Acesso em: 21 jan. 2022.

FERRO, Marc. **Cinema e história.** Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FISHER, Marc; KRANISH, Michael. **Revelando Trump:** uma história de ambição, ego e poder do empresário que virou presidente. Tradução de Guilherme Miranda e Laura Folgueira. Prefácio de Carlos Gustavo Poggio Teixeira. São Paulo: Alaúde Editorial, 2017.

FRASER, Nancy. Mercantilização, proteção social e emancipação: as ambivalências do feminismo na crise do capitalismo. **Revista direito GV**, v. 7, p. 617-634, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rdgv/a/cmCd9sLNXByF66SHNbyJK9q/?lang=pt>. Acesso em 18 de outubro de 2023.

_____. Feminismo, capitalismo e a astúcia da história. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista:** conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.24-46.

_____. **How feminism became capitalism's handmaiden – and how to reclaim it. 14 de outubro de 2013.** *The Guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/oct/14/feminism-capitalist-handmaiden-neoliberal>. Acesso em

09 de junho de 2023.

GAVA, Luana Maria. **Mulher-Maravilha ao longo da história: ícone de empoderamento questionável.** Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da UNESP/Araraquara, 2021.

GODOI, Marco Antonio Abrantes de Barros. **O hino à Diana de Catulo (poesia 34), a construção de uma divindade.** PRINCIPIA, n. 36, p. 68-74, 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/principia/article/view/38942>. Acesso em 21 mai. 2022.

GONÇALVES, Vilson André Moreira. **Convenções estéticas e narrativas das adaptações fílmicas de super-heróis: Marvel e DC Comics (1978-2018).** 2020. 250 f. (Doutorado em Comunicação e Linguagens) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2020.

GUERRA, Fábio Vieira. **Super-heróis Marvel e os conflitos sociais e políticos nos Estados Unidos.** 2011. 243 f. Dissertação (Mestrado em em História) - Centro de Estudos Gerais, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.

HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019 (p.95-118).

HARVEY, David. **O neoliberalismo: história e implicações.** Tradução de Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

_____. **17 contradições e o fim do capitalismo.** Tradução de Rogério Bettoni. Revisão técnica de Pedro Paulo Zaluth Bastos. São Paulo: Boitempo, 2014.

HOBBSAWM, Eric. **Globalização, democracia e terrorismo.** Tradução de José Viegas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **O novo século: entrevista a Antonio Polito.** Tradução de Claudio Marcondes, 2009.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras.** Tradução de Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

JOAQUIM, Juliana Teixeira; MESQUITA, Cristiane. **Rupturas do vestir: articulações entre moda e feminismo.** DAPesquisa, Florianópolis, v. 6, n. 8, p. 643-659, out. 2018. ISSN 1808-3129. Disponível em: <<http://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14040>>. Acesso em: 25 fev. 2020.

KAKUTANI, Michiko. **A morte da verdade: notas sobre a mentira na Era Trump.** Tradução de André Czarnobai e Marcela Duarte. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.** Tradução de Ivoe Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

_____. **American Horror Show: election 2016 and the ascent of Donald J. Trump.** Rotterdam: Sense Publishers, 2017.

KIERNAN, Victor Gordon. **Estados Unidos: o novo imperialismo.** Tradução de Ricardo Doninelli Mendes. Rio de Janeiro: Record, 2009.

KLEIN, Naomi. **A doutrina do choque: a ascensão do capitalismo de desastre.** Tradução de Vania Cury. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

KOIKE, Dale; BENTES, Anna Christina. **Tweetstorms e processos de (des) legitimação social na administração Trump.** Cadernos Cedes, v. 38, p. 139-158, 2018.

KOTHE, Flavio R. **O Herói.** São Paulo: Editora Ática, 1987.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: FEIGELSON, Kristian; FRESSATO, Soleni Biscouto; NÓVOA, Jorge (Orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história.** Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da UNESP, 2009, p.99-132.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.121-155.

LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e ideologia.** Tradução de Jorge Nascimento. São Paulo: Edições Mandacaru, 1989.

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

MARCUS, Jaclyn. **Wonder woman's costume as a site for feminist debate.** *Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies/Imaginations: revue d'études interculturelles de l'image*, v. 9, n. 2, p. 55-65, 2018. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/imaginations/2018-v9-n2-imaginations04519/1059166ar.pdf>. Acesso em 21 jan. 2022.

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial.** Campinas, SP: Papirus Editora, 2006.

MASCARELLO, Fernando. **Cinema hollywoodiano contemporâneo.** In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial.* Campinas, SP: Papirus Editora, p.333-360, 2006.

MEDEIROS, Fernanda Luíza Silva de. Feminismo e Neoliberalismo na contemporaneidade: uma “nova razão” para o movimento de liberação das mulheres? **Teoria e Pesquisa**, v.26, n.2, p.146-167. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.31068/tp.26306>

MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema.** Tradução de Luciana Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MUNHOZ, Sidnei J. **Guerra Fria: história e historiografia.** Curitiba: Appris, 2020.

_____. A construção do Império Estadunidense. In: MUNHOZ, Sidnei J.; DA SILVA, Francisco Teixeira. **Relações Brasil-Estados Unidos: séculos XX e XXI.** Maringá: EDUEM, 2010, p. 245-258.

MUNHOZ, Sidnei J.; DA SILVA, Francisco Teixeira. **Relações Brasil-Estados Unidos: séculos XX e XXI**. Maringá: EDUEM, 2010.

MUNHOZ, Sidnei J.; DA SILVA, Francisco Teixeira; CABRAL, Ricardo. **Impérios na História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

NIGRA, Fábio (Org.). **Hollywood, ideologia y consenso en la historia de Estados Unidos**. Ituzaingó: Maipue, 2010.

_____. **Hollywood e la historia de Estados Unidos: la fórmula estadounidense para contar su pasado**. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012 (a).

_____. **Visiones gratas del pasado: Hollywood y la construcción de la Segunda Guerra Mundial**. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012 (b).

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto. A “cegueira branca” pode ser a última: olhares sobre um mundo mais que em crise In: FEIGELSON, Kristian; FRESSATO, Soleni Biscouto; NÓVOA, Jorge (Orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da UNESP, 2009, p.471-488.

ORWELL, George. **1984**. Tradução de Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

OSWALD, Vanessa. **Gal Gadot: a new kind of action hero**. New York: Lucent Press, 2020.

PAIVA, Rogério Marques de. **Indústria cultural de guerra em Hollywood: Ideologias e contraideologias governamentais no cinema norte-americano pós Guerra Fria**. 133 folhas. Dissertação de Mestrado. Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

PEREIRA, Alexandra; DE SOUZA, Wanderson Fernandes. Prazer sexual feminino: a experiência do orgasmo na literatura. **Revista Brasileira de Sexualidade Humana**, v. 30, n. 2, p. 31-37, 2019. Disponível em: https://www.rbsh.org.br/revista_sbrash/article/view/84/255

PETERS, Brian Mitchell. **Qu (e) erying comic book culture and representations of sexuality in Wonder Woman**. CLCWeb: Comparative Literature and Culture, v. 5, n. 3, p. 6, 2003. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1195&context=clcweb>. Acesso em 21 jan. 2022.

POGGI, Tatiana. Alt-Right e a classe trabalhadora branca nos EUA: a face moderna do conservadorismo contemporâneo. **Marx e o Marxismo-Revista do NIEP-Marx**, v. 6, n. 11, p. 326-354, 2018.

RAGO, Margareth. O prazer no casamento. **Cadernos CERU**. n.7. 1996. p.97-111.

RAMOS, Guilherme Antunes. Bolsonarismo, conservadorismo e direitos humanos: analisando o papel da ideologia política como condicionante ao pleno exercício dos direitos humanos no Brasil contemporâneo| Bolsonaroism, conservatism and human rights: analyzing the role of political ideology as a restriction to the full exercise of human rights in contemporary Brazil. **Mural Internacional**, v. 11, p. 48071, 2020.

ROCHA, Camila; SOLANO, Esther. A ascensão de Bolsonaro e as classes populares. In: AVRITZER, Leonardo; KERCHE, Fábio; MARONA, Marjorie (orgs.). **Governo Bolsonaro: retrocesso democrático e degradação política**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021 (p.21-34).

RODRÍGUES, Andrés. Trump 2016: ¿presidente gracias a las redes sociales? **Palabra clave**, v. 21, n. 3, p. 831-859, 2018.

RODRIGUES, Pauline Bitzer. “Rosie, the Riveter” volta ao lar: o papel social da mulher estadunidense no pós-Segunda Guerra Mundial através das publicidades em revistas de grande circulação (1944-1945). In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 6., Maringá, **Anais eletrônicos**. Disponível em: http://www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/104_trabalho.pdf. Acesso em: 15 abr. 2022.

ROTH, Jean Marjory. **Is it a savior? Finding salvation in Aquaman, Wonder Woman and Batman**. 2020. Dissertação, Lancaster, Pensilvania, 2020.

RUBIO, Pilar Pardo. **Primavera das Mulheres: 100 questões essenciais para entender o feminismo no mundo contemporâneo**. Tradução de Gilson César Cardoso. São Paulo: Editora Pensamento Cultrix, 2020.

SAID, Edward Wadie. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANDEL, Michael J. **A tirania do mérito: o que aconteceu com o bem comum?** Tradução de Bhuvli Libaneo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SANTOS, Maurício de Oliveira; VASCONCELOS, Suani de Almeida. O desenho e as HQs: corporalidade da Mulher Maravilha. In: **XII Seminário do Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira Santana**. 2017; Feira de Santana (p.1-12).

SAYURI, Juliana. **Paris-Palestina: intelectuais, islã e política no Monde Diplomatique (2001-2015)**. Curitiba: Appris, 2020.

SCHURSTER, Karl; ARAÚJO, Rafael Pinheiro de. Imperialismo e cinema. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; LAPSKY, Igor; LEÃO, Karl Schurster Sousa (Orgs.). **O Cinema vai à Guerra**. Rio de Janeiro. Elsevier: Campus, 2015, p. 21-39.

SILVA, Ederson Duda da. A meritocracia como modo de vida: uma análise crítica à luz da tradição Marxista. **Revistas Sociologias Plurais**, v.9, n.1, p.33-62, jan.2023. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/sclplr/article/viewFile/89589/48412>

TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos; LAPSKY, Igor; LEÃO, Karl Schurster Sousa (Orgs.). **O Cinema vai à Guerra**. Rio de Janeiro. Elsevier: Campus, 2015.

TATAGIBA, Luciana. Desdemocratização, ascensão da extrema direita e repertórios de ação coletiva. In: AVRITZER, Leonardo; KERCHE, Fábio; MARONA, Marjorie (orgs.). **Governo Bolsonaro: retrocesso democrático e degradação política**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

TRUMP, Donald. **América debilitada: como tornar a América grande outra vez**. Tradução de Celso Paschoa. Porto Alegre: CDG, 2016.

VALIM, Alexandre Busko. **Imagens vigiadas: cinema e guerra fria no Brasil, 1945-1954.** Maringá: Eduem, 2010.

_____. Da Boa Vizinhança à Cortina de Ferro: política e cinema nas relações Brasil-EUA em meados do século XX. In: MUNHOZ, Sidnei J.; DA SILVA, Francisco Teixeira.

Relações Brasil-Estados Unidos: séculos XX e XXI. Maringá: EDUEM, 2010b, p.409-452.

_____. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Novos domínios da História.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 283-300.

VIANA, Nildo. Capitalismo e Cinema. **Revista Alceu.** v.14, n.27, p.66-76, 2013.

VILLAÇA, Mariana Martins: Estados Unidos: ‘farol’ e ‘polícia’ da América Latina. In: MUNHOZ, Sidnei J.; DA SILVA, Francisco Teixeira. **Relações Brasil-Estados Unidos: séculos XX e XXI.** Maringá: EDUEM, 2010, p.65-101.

VIENNOT, Bérengère. **A língua de Trump.** Tradução de Ana Martini. Belo Horizonte: Editora Ayine, 2020.

VILLAÇA, Mariana. Estados Unidos: “farol” e “polícia” da América Latina. In: MUNHOZ, Sidnei J.; DA SILVA, Francisco Teixeira. **Relações Brasil-Estados Unidos: séculos XX e XXI.** Maringá: EDUEM, 2010, p.65-102.

VINHA, Luis Miguel da. A vitória eleitoral de Donald Trump: uma análise de disfunção institucional. **Revista de Sociologia e Política.** v. 26, p. 7-30, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rsocp/a/DGw9yy8dvLDfG3CxYyQQ8hF/?lang=pt#> Acesso em: 19 jan. 2020.

ZIRBEL, Ilze. **Ondas do Feminismo.** Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas (edição eletrônica), v.7, n.2, 202, p.10-31. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/wp-content/uploads/sites/178/2021/03/Ondas-do-Feminismo.pdf>

Weizenmann, Pedro Paulo. "TROPICAL TRUMP"? BOLSONARO'S THREAT TO BRAZILIAN DEMOCRACY." *Harvard International Review.* vol. 40, no. 1, winter 2019, pp. 12+. *Gale Academic OneFile*, link.gale.com/apps/doc/A575196349/AONE?u=anon~58f64e57&sid=googleScholar&xid=76335a34. Accessed 30 May 2023.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo.** Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WOOD, Ellen Meiksins. **O império do capital.** Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2014.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres.** Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

WOLFF, Janet. **A produção social da arte.** Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1982

WOLFF, Michael. **Fogo e fúria**: por dentro da Casa Branca. Tradução de Cassio de Arantes Leite, Debora Landsberg, Donaldson Garschagen, Leonardo Alves e Renata Guerra. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz, 2018.

Filmografia

A LETRA Escarlate (*The Scarlet Letter*). Direção de Roland Joffé. EUA. Distribuição: Buena Vista Pictures. 1995, VHS.

AVATAR (*Avatar*). Direção de James Cameron. EUA. Distribuição: 20th Century Fox. 2009, DVD.

BATMAN vs Superman: A Origem da Justiça (*Batman vs Superman: Dawn of Justice*). Direção de Zack Snyder. EUA. Distribuição: Warner Bros Pictures, 2016. Plataforma de *Streaming* HBO MAX (151 min)

BATMAN Begins (*Batman Begins*). Direção de Christopher Nolan. EUA/Reino Unido. Distribuição: Warner Bros Pictures, 2005. Plataforma de *Streaming* HBO MAX (140 min).

BATMAN: O Cavaleiro das Trevas (*The Dark Knight*). Direção de Christopher Nolan. EUA/Reino Unido. Distribuição: Warner Bros Pictures, 2008. Plataforma de *Streaming* HBO MAX (152 min).

BATMAN: O Cavaleiro das Trevas Ressurge (*The Dark Knight Rises*). Direção de Christopher Nolan. EUA/Reino Unido. Distribuição: Warner Bros Pictures, 2012. Plataforma de *Streaming* HBO MAX (165 min).

BRANCA de Neve e o Caçador (*Snow White and the Huntsman*). Direção de Rupert Sanders. EUA. Distribuição: Universal Pictures, 2012. Plataforma de *Streaming* NETFLIX (127 min).

CONAN o Bárbaro (*Conan the barbarian*). Direção John Milius. EUA. Distribuição Universal Pictures/20th Century Fox, 1982. Plataforma de *Streaming* AMAZON PRIME (129 min).

CRUELLA (*Cruella*). Direção de Craig Gillespie. EUA. Distribuição: Walt Disney Studios/Motion Pictures, 2021. Plataforma de *Streaming* DISNEY + (134 min).

ESQUADRÃO Suicida. (*Suicide Squad*). Direção de David Ayer. EUA. Distribuição: Warner Bros Pictures, 2016. Plataforma de *Streaming* HBO MAX (122 min).

GUERRA nas Estrelas (*Star Wars*). Direção de George Lucas. EUA. Distribuição: 20th Century Fox, 1977. Plataforma de *Streaming* DISNEY + (121 min).

HOMEM de Ferro (*Iron Man*). Direção de Jon Favreau. EUA. Distribuição: Paramount Pictures/Walt Disney Studios/Motion Pictures. Plataforma de *Streaming* DISNEY + (126 min).

INDIANA Jones, Caçadores da Arca Perdida (*Indiana Jones, Raiders of the Lost Ark*). Direção de Steven Spielberg. EUA. Distribuição: Paramount Pictures, 1981. Plataforma de *Streaming* APPLE TV (115 min).

LIGA da Justiça. (*Justice League*). Direção de Zack Snyder Distribuição: Warner Bros Pictures, 2017. Plataforma de *Streaming* HBO MAX (120 min).

LIGA da Justiça – Snyder Cut (*Zack Snyder's Justice League*). Direção de Zack Snyder. Distribuição: HBO Max, 2021. Plataforma de *Streaming* HBO MAX (242 min).

MALÉVOLA (*Maleficent*). Direção de Robert Stromberg. EUA. Distribuição: Walt Disney Studios/Motion Pictures. Plataforma de *Streaming* DISNEY + (97 min).

MONSTER, Desejo assassino (*Monster*). Direção de Patty Jenkins. EUA. Distribuição: Newmarket Filmes, 2003. Plataforma de *Streaming* HBO MAX (109 min).

MULHER Maravilha (*Wonder Woman*). Direção de Patty Jenkins. EUA. Distribuição: Warner Bros Pictures, 2017. Plataforma de *Streaming* HBO MAX (141 min).

MULHER Maravilha 1984 (*Wonder Woman 1984*). Direção de Patty Jenkins. EUA. Distribuição: Warner Bros Pictures, 2020. Plataforma de *Streaming* HBO MAX (151 min).

O HOMEM de Aço (*Men of Steel*). Direção de Zack Snyder. EUA/Reino Unido/Canadá. Distribuição: Warner Bros Pictures. Plataforma de *Streaming* HBO MAX (143 min).

O ÚLTIMO dos Moicanos (*The last of Mohicans*). Direção de Michael Mann. EUA. Distribuição: 20th Century Fox, 1992. Plataforma de *Streaming* APPLE TV (117 min).

OS VINGADORES (*The Avengers*). Direção de Joss Whedon. EUA. Distribuição: Walt Disney Studios/Motion Pictures. Plataforma de *Streaming* DISNEY + (143 min).

RAMBO, Programado para Matar (*Rambo, First Blood*). Direção de Ted Kotcheff. EUA. Distribuição: Orion Pictures, 1982. Plataforma de *Streaming* APPLE TV (97 min).

SUPERMAN, o Filme (*Superman: The Movie*). Direção de Richard Donner. EUA/Reino Unido. Distribuição: Warner Bros Pictures/Columbia/EMI, 1978. Plataforma de *Streaming* HBO MAX (143 min).

VINGADORES: Guerra Infinita (*Avengers: Infinity War*). Direção de Anthony Russo e Joe Russo. EUA. Distribuição: Walt Disney Studios/Motion Pictures. Plataforma de *Streaming* DISNEY + (149 min).

VINGADORES: Ultimato (*Avengers: Endgame*). Direção de Anthony Russo e Joe Russo. EUA. Distribuição: Walt Disney Studios/Motion Pictures. Plataforma de *Streaming* DISNEY + (181 min).