

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
Linha de Pesquisa: Produção de Sentido na Comunicação Midiática

Lucas do Carmo Dalbeto

PARA ALÉM DA VAGABUNDA OU DA MOCINHA

A construção discursiva a respeito da heroína/super-heroína nas adaptações
cinematográficas de *Barbarella* (1968) e *Mulher Maravilha* (2017).

Bauru

2022

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
Linha de Pesquisa: Produção de Sentido na Comunicação Midiática

PARA ALÉM DA VAGABUNDA OU DA MOCINHA

A construção discursiva a respeito da heroína/super-heroína nas adaptações cinematográficas de *Barbarella* (1968) e *Mulher Maravilha* (2017).

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Bauru, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Comunicação do aluno Lucas do Carmo Dalbeto, sob a orientação do Professor Doutor José Carlos Marques.

Bauru

2022

631.5
R696c

Dalbeto, Lucas do Carmo.

Para além da vagabunda ou da mocinha: a construção discursiva a respeito da heroína/super-heroína nas adaptações cinematográficas de *Barbarella* (1968) e *Mulher Maravilha* (2017) / Lucas do Carmo Dalbeto. – Bauru, 2022.

232 f.: il.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP, Bauru, SP, 2022.

Bibliografia.

Orientador: José Carlos Marques.

1. Análise do Discurso. 2. Teoria Crítica Feminista do Cinema. 3. Super-Heroínas. 4. *Barbarella*. 5. *Mulher-Maravilha* I. Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE LUCAS DO CARMO DALBETO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN – CÂMPUS DE BAURU.

Aos 31 dias do mês de maio do ano de 2022, às 14:00 horas, via sistema de videoconferência do Google Meet para comunicação a distância, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de LUCAS DO CARMO DALBETO, intitulada **PARA ALÉM DA VAGABUNDA OU DA MOCINHA – A construção discursiva a respeito da heroína/super-heroína nas adaptações cinematográficas de Barbarella (1968) e Mulher Maravilha (2017)**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professor Associado JOSÉ CARLOS MARQUES (Orientador – Participação Virtual) do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design / Universidade Estadual Paulista – Câmpus de Bauru; Professora Doutora VALQUIRIA MICHELA JOHN (Participação Virtual) do Programa de Pós Graduação em Comunicação / Universidade Federal do Paraná; Professora Doutora ÉRIKA DE MORAES (Participação Virtual) do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas / Universidade Estadual Paulista – Câmpus de São José do Rio Preto; Professora Doutora ELIZA BACHEGA CASADEI (Participação Virtual) do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo / Escola Superior de Propaganda e Marketing; Professora Adjunta CLAUDIA PRIORI (Participação Virtual) do Programa de Pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo / Universidade Estadual do Paraná. Após a exposição pelo doutorando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato de forma virtual, o discente recebeu o conceito final: **APROVADO**. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata que, após lida e aprovada, foi assinada pelo Presidente da Comissão Examinadora.



Professor Associado JOSÉ CARLOS MARQUES

AGRADECIMENTOS

Eu tenho a impressão de que os agradecimentos desta tese começaram a ser delineados antes mesmo do meu ingresso no programa de pós-graduação. A conclusão da pesquisa não se limita ao meu percurso formal como aluno regular do doutorado. Ela é consequência dos anos de construção que a antecederam. Anos de sonhos, dedicação e trabalho que foram influenciados pelas diversas pessoas que me agenciaram em minha jornada pessoal, acadêmica e profissional.

Sou fruto de uma família matriarcal repleta de super-heroínas que agenciaram minha construção com diferentes performances do feminino no decorrer da minha vida. Profissionais, donas de casa, mães, filhas, primas, netas. As diversas mulheres de minha vida, de uma forma ou de outra, atravessaram meu olhar e estão presentes em minhas reflexões apresentadas nesta pesquisa.

Esses representam a chance de exaltar meu núcleo família, minhas *Doras Milajes*. Se construo meu reino, é porque tenho ao meu lado as mulheres da família real que, tal como as ficcionais guerreiras de *Wakanda*, defendem nosso palácio com destreza, dedicação e amor. E agora junta-se à rainha e à princesa, a pequena Okoye, herdeira desse trono e dona de meu coração. Obrigado pelo incentivo, pelo apoio e compreensão – ainda que, por vezes, torta – em cada etapa desse eterno caminhar.

A aquele que me acompanhou em cada passo, que desde o início esteve ao meu lado e, mesmo ciente de que sua vida sofreria a influência do próprio *Mathmos*, não soltou minha mão por um instante sequer. A aquele com que tenho o prazer de compartilhar minha vida e, cujo companheirismo, respeito, amizade, admiração e amor, são renovados a cada despertar. Obrigado Rodrigo. Se você pular, eu pulo junto!

Nessa trajetória, não deixo de fora as *Horas* que em diferentes momentos e com gestos inconscientes, apontaram caminhos e direcionariam meu caminho. Camila Bezerra, que me fez perder o último episódio da minha novela favorita e plantou em mim a semente da pesquisa acadêmica. Erika Foglia, cujos inesquecíveis 140 caracteres, permitiram que pudesse iniciar e vivenciar os sonhos que vinha adiando há tempos. E Renata Frigeri, que desbravou heroicamente a trilha que eu iria percorrer posteriormente. Minha eterna gratidão à *Eunomia*, *Irene* e *Dice* que habitam em cada uma de vocês.

E no maior estilo “só quem viveu sabe”, aos meus estimados amigos e colegas “Legais da Unesp”. Deborah Cunha Teodoro e Aracéli Carvalho, cujas trajetórias como alunas especiais encontraram a minha e nos fortaleceu durante todo processo de avaliação, frutificando amizade e admiração. Aos companheiros adeptos à cultura de *reality shows* José Felipe Vaz, Kaiane Yamauchi, Livia Iglesias e Vitória Sá. Ao ombro e apoio da veterana Neide Carlos. Todos vencemos!

Aos “Legais do Mestrado”, que permanecem em meu círculo íntimo e com quem tenho o prazer e confiança de compartilhar minhas conquistas. Amanda, Vanessa, Eliane e Sergio, vamos? Vamos!

Pela oportunidade de ser avaliado pelas admiráveis pesquisadoras que compuseram minhas bancas de qualificação e defesa. O processo de escolha de cada um dos nomes jamais foi ao acaso. Meus sinceros agradecimentos ao tempo dedicado e às contribuições que cada membro se dispôs a me apresentar.

Por fim, ao meu orientador cuja confiança me permitiu realizar o sonho de obter o almejado título e ser reconhecido como pesquisador. José Carlos Marques, professor doutor!, que se interessou pela minha pesquisa ainda que não tenha sido minha indicação no processo seletivo. Obrigado pela paciência, apoio, acompanhamento e parceria que estabelecemos no decorrer desses anos.

DALBETO, Lucas do Carmo. **Para além da vagabunda ou da mocinha. A construção discursiva a respeito da heroína/super-heroína nas adaptações cinematográficas de *Barbarella* (1968) e *Mulher Maravilha* (2017).** 2022. 232f. Tese (Doutorado em Comunicação). Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, UNESP, Bauru, 2022.

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo investigar os discursos referentes às figuras femininas e a performance de feminilidade nas adaptações cinematográficas *Barbarella* (1968) e *Mulher-Maravilha* (2017) originárias das Histórias em Quadrinhos e consideradas importantes marcos da representação feminina neste recorte cinematográfico. Para tanto, adota-se como aporte teórico-metodológico a perspectiva de discurso foucaultiana, compreendendo os filmes como dispositivos e, como tais, permeados por linhas de forças em vigor nos momentos das produções. Procura-se esboçar uma análise arqueogenealógica desses objetos que compõe o *corpus*, apoiando-se nas contribuições da Teoria Crítica Feminista do Cinema. Defendo a tese de que as produções discursivas nas obras cinematográficas são pautadas por um olhar masculino, o *male gaze*, ainda que tenham a autoria feminina. Isso porque, o olhar feminino é permeado pelas linhas de força da sociedade patriarcal, que o colonizam e estabelecem os regimes de enunciabilidades e visibilidades possíveis aos dispositivos. Como resultados, identifico que as produções, ainda que detenham marcas da subjetividade dos autores, não se restringem ao binarismo dicotômico. Nos dois dispositivos fílmicos, identifico movimentos de assujeitamento e liberação em menor ou menor grau, agenciados pelo *momentum* de cada produção.

Palavras-chaves: Análise do Discurso; Teoria Crítica Feminista do Cinema; Super-Heroínas; *Barbarella*; *Mulher-Maravilha*.

DALBETO, Lucas do Carmo. **Beyond the slut or the girl. The discursive construction of the heroine/superheroine in the film adaptations of Barbarella (1968) and Wonder Woman (2017).** 2022. 232f. Thesis (Doctorate in Communication). Faculty of Architecture, Arts, Communication and Design, UNESP, Bauru, 2022.

ABSTRACT: This work aims to investigate the discourses referring to female figures and the performance of femininity in the film adaptations Barbarella (1968) and Wonder Woman (2017) originating from the Comics and considered important milestones of female representation in this cinematographic cut. In order to do so, the Foucauldian perspective of discourse is adopted as a theoretical-methodological contribution, understanding films as devices and, as such, permeated by lines of forces in force at the moments of production. It seeks to sketch an archegenealogical analysis of these objects that make up the corpus, based on the contributions of the Critical Feminist Theory of Cinema. I defend the thesis that the discursive productions in cinematographic works are guided by a male gaze, the male gaze, even though they have female authorship. This is because the female gaze is permeated by the lines of force of patriarchal society, which colonize it and establish the regimes of enunciability and possible visibilities to the devices. As a result, I identify that the productions, despite having marks of the authors' subjectivity, are not restricted to dichotomous binarism. In the two filmic devices, I identify movements of subjection and release to a lesser or lesser degree, brokered by the *momentum* of each production.

Keywords: Discourse Analysis; Feminist Film Theory; Superheroines; Barbarella; Wonderwoman.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AD – Análise do Discurso

BvS – Batman vs Superman: A Origem da Justiça

CCA - *Comic Code Authority*

DCEU – *DC Extended Universe* (Universo Estendido da DC)

FD - Formação Discursiva

HQs – Histórias em Quadrinhos

MCU – *Marvel Cinematic Universe* (Universo Cinematográfico Marvel)

VOD – *Video on Demand* (Vídeo Sob Demanda)

WASP - *White, Anglo-Saxon and Protestant* (Branco, anglo-saxão, protestante)

WC – *Warner Channel*

WLM - *Women Liberation Movement* (Movimento de Libertação Feminina)

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Alguns frames de Batman & Robin com elementos que foram criticados por críticos e pela audiência.....	28
FIGURA 2: Sequência em que Barbarella e uma aliada seduzem um guarda para que os rebeldes possam tomar o palácio.	49
FIGURA 3: Alguns quadros da HQ de Barbarella com a exploração de sua sexualidade.	51
FIGURA 4: As personagens Bécassine ou L'Espiègle Lili.	52
FIGURA 5: Cena em que a personagem Juliette é apresentada ao espectador em E Deus Criou a Mulher.....	66
FIGURA 6: Cartaz original do filme Gatinhas Lindas aos Montes, desenvolvido por Tony Seiniger em 1971.....	73
FIGURA 7: Cartazes dos filmes O Grito (2020), O Homem Nas Sombras (2016) e A Morte do Demônio (2013).....	82
FIGURA 8: Barbarella e Brigitte Bardot, a inspiração para o traço de Forest.....	94
FIGURA 9: Fotografia de Friedman-Abeles, com o cartaz de A Ronda do Amor, com Jane Fonda nua.	98
FIGURA 10: Frame de uma das cenas de Jane Fonda em A Ronda do Amor (1964)..	99
FIGURA 11: Publicação da <i>Playboy</i> americana com as fotos dos bastidores de <i>O Perigoso Jogo do Amor</i> , Capa da <i>Newsweek</i> , e capa da <i>Penthouse</i>	100
FIGURA 12: Frames da cena de abertura de Barbarella, com o strip-tease em gravidade zero.	103
FIGURA 13: Diálogo entre Mark Hand e Barbarella, em que exploradora aceita entregar seu corpo como forma de agradecimento.	104
FIGURA 14: Barbarella se referindo sobre as práticas sexuais "convencionais" como estímulos à auto-estima dos participantes do ato sexual.	105
FIGURA 15: Frames da cena do labirinto, em que Barbarella conhece o professor Pyng.	105
FIGURA 16: Frames da cena em que Barbarella é capturada pela gêmeas Stomoxys e Glossina e quase devorada pelos brinquedos canibais.	110

FIGURA 17: Frames da Grande Tirana interagindo com Barbarella (imagens superiores), torturando o anjo Pygar (esq. inferior) e do seu harém de mulheres dopadas (dir. inferior).	111
FIGURA 18: Frames da cena em que Barbarella é torturada no Orgasmatron.....	112
FIGURA 19: Barbarella e a Grande Tirana envoltas na bolha do Mathmos.....	112
FIGURA 20: Frames da cena em que é insinuada uma relação sexual entre Barbarella e Pygar.....	113
FIGURA 21: Barbarella e Dildano praticam sexo da forma "convencional".....	114
FIGURA 22: Frame da cena final de Barbarella.	115
FIGURA 23: Alguns frames do filme em que são evidenciadas as partes do corpo de Barbarella, mesmo quando vestida.....	118
FIGURA 24: Frames do diálogo entre Barbarella e Dildano, em que a exploradora afirma ser uma mulher comum.	119
FIGURA 25: Os homens de Barbarella: Wark Hand, Pygar e Dildano.	122
FIGURA 26: Cartaz do lançamento original (esq.) e o cartaz do relançamento em 1977 (dir.).	124
FIGURA 27: As capas da edição especial da revista Ms. (esq.) e da primeira edição regular (dir.).....	127
FIGURA 28: Primeira aparição de Mulher-Maravilha (esq.), capa de Sensation Comics (centro) e capa da primeira edição do título solo da personagem (dir.).	131
FIGURA 29: Algumas das mulheres retratadas em Wonder Women of History, Florence Nightingale, Joana D’Arc e Amelia Earhart.....	133
FIGURA 30: Sessões que substituíram as páginas na edição 66 de Wonder Woman, Roupas da Sorte (esq.) e Previsão de Casamento (dir.).	134
FIGURA 31: A atriz Ellie Wood Walker caracterizada como Mulher-Maravilha na adaptação de 1967.	137
Figura 32: Cartaz do telefilme de 1974 (esq.) e imagem da atriz Cathy Lee Crosby caracterizada como a Mulher-Maravilha (dir.).....	138
FIGURA 33: Lynda Carter como a Mulher-Maravilha do seriado dos anos 1970.	139
FIGURA 34: Da esquerda para a direita: Farrah Fawcett, como a detetive Jill Munroe, em As Panteras (1); JoAnna Cameron, como a encarnação da deusa egípcia Isis, em Poderosa Isis (2); Jaclyn Smith, como Kelly Garret, em As Panteras (3); e Lynda Carter, como a Mulher-Maravilha na série dos anos 1970.....	141

FIGURA 35: Uma das duas cenas em que a personagem de Gadot aparece em Uma Noite Fora de Série.....	148
FIGURA 36: Em Encontro Explosivo, Gadot interpreta a vilã Naomi em uma única cena.	149
FIGURA 37: Alguns materiais promocionais do filme Barb Wire - A Justiceira.....	152
FIGURA 38: Algumas montagens desenvolvidas por fãs para a versão de Mulher-Maravilha com Gina Carano.....	154
FIGURA 39: Diana acompanhada de Steve Trevor e seus companheiros de missão.	159
FIGURA 40: Frames da luta entre a Mulher-Maravilha e Ares.	160
FIGURA 41: Ares tenta a Mulher-Maravilha a destruir a humanidade.	161
FIGURA 42: Frames da despedida entre Steve Trevor e Diana.	161
FIGURA 43: Frames dos momentos finais da luta entre a Mulher-Maravilha e Ares.	162
FIGURA 44: Frames da cena em que Diana precisa adequar suas vestimentas aos costumes do mundo dos homens.	164
FIGURA 45: Frames de Etta Candy mostrando os benefícios do corpete para Diana.	165
FIGURA 46: Frames de Steve colocando um par de óculos em Diana para que ela se tornasse mais discreta.	166
FIGURA 47: Diana enfrentando os militares que compõe o Conselho Supremo de Guerra.	169
FIGURA 48: Cartazes de Homem de Ferro 2 (esq. e centro) e Vingadores (dir.) nos quais Viúva Negra tem seu corpo hipersexualizado.	172
FIGURA 49: Frames da cena No Man's Land.	177
FIGURA 50: Cartaz promocional de Mulher-Maravilha (2017).	179
FIGURA 51: Frames da cena da luta na torre em Veld.	180
FIGURA 52: Frames do diálogo entre Diana e Steve no barco em que discutem sobre o papel dos homens na sociedade amazônica.....	183
FIGURA 53: Frames da cena em que Diana flagra Steve nú durante o banho.	183
FIGURA 54: Frames do diálogo entre Diana e Steve no barco.	185
FIGURA 55: Mulher-Maravilha com seus parceiros de missão Sameer, Steve, Chefe e Charlie.	187
FIGURA 56: Etta Candy recebe a incumbência de comandar a missão.	188
FIGURA 57: Frames da Doutora Veneno em Mulher-Maravilha.....	191
FIGURA 58: As amazonas trajando os trajes de treino de Patty Jenkins (esq.) e os trajes de combate de Snyder/Whedon (dir.).....	193

FIGURA 59: Alguns dos frames da versão de Liga da Justiça, de Joss Whedon, com o desenvolvimento do diretor para a Mulher-Maravilha, citados no parágrafo anterior.	195
FIGURA 60: Frames da insinuada cena de sexo entre Diana e Trevor.....	196
FIGURA 61: Cartazes dos filmes Supergirl (esq.), Barb Wire - A Justiceira (centro) e Mulher-Gato (dir.).	202
FIGURA 62: Frame da cena de Vingadores: ultimato com a reunião das super-heroínas do MCU.	205

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO II: Tal como na natureza, nada se cria: um breve Estado da Arte.....	34
CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS ACERCA DO DISCURSO CINEMATOGRAFICO	37
CAPÍTULO III: <i>C'EST BELLE</i>, curvas de Barbarella	48
Das páginas para as telas.....	53
(<i>TIE-IN</i> : o estilo do diabo em meio à nova onda).....	56
A nova onda em que o diabo surfou: a <i>Nouvelle Vague</i>	56
Apresentando: Roger Vadim!	62
Mulheres no cinema, um pouco de teoria	84
Jane Fonda: Uma mulher de seu tempo	90
O ethos Fonda: a identificação de uma estrela.....	92
<i>Barbarella psychedella</i>: explorando o próprio prazer.....	102
Uma mulher comum: a função autor na materialização da heroína.....	115
CAPÍTULO IV: Mulher-Maravilha	126
Uma Longa Jornada Mercado Adentro: das páginas para as telas.....	136
Uma Mulher Para Chamar de Maravilha	147
Você pode salvar o mundo!	157
Um “Ato Feminista”	162
Uma super-heroína na Terra de Ninguém.....	169
CAPÍTULO V: Para além da vagabunda e da mocinha: as possibilidades discursivas dos dispositivos.....	197
O subir dos créditos: considerações finais.....	207
REFERÊNCIAS.....	211
REFERÊNCIAS DE HQs	222
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	222
APÊNDICE – A	224

APÊNDICE – B.....	227
APÊNDICE – C	230
APÊNDICE – D	231

INTRODUÇÃO

Era agosto de 2000 quando tive a oportunidade de realizar um dos maiores sonhos da minha - então - breve vida: assistir a uma adaptação cinematográfica de meus super-heróis favoritos, os mutantes *X-Men*. Como diversas outras crianças que viveram a década de 1990, cresci consumindo a animação exibida nas manhãs da Rede Globo e lendo as poucas histórias em quadrinhos (HQ) que havia conseguido comprar com minha finita mesada. Ver aqueles personagens que venerava ganhando formas e movimento em uma tela de cinema, provavelmente era tudo o que havia almejado até então.

O filme conquistou a mim, à crítica e ao público em geral. Os anos 1990 não foram muito prolíficos para as adaptações cinematográficas de super-heróis. Com o fracasso de *Batman & Robin* (*idem*, EUA, 1997), os estúdios de Hollywood fecharam seus olhos para este material. Contudo, *X-Men: O Filme* (*X-Men*, EUA, 2000) marcou o reinício desta relação antiga entre os personagens e o cinema. No decorrer dessa primeira década dos anos 2000, tive a oportunidade de assistir as continuações da equipe mutante – *X-Men 2* (*X2*, EUA, 2003) e *X-Men: O Confronto Final* (*X-Men: The Last Stand*, EUA, 2006), o reinício da franquia do Batman – *Batman Begins* (*idem*, EUA, 2005) e *Batman – O Cavaleiro das Trevas* (*The Dark Knight*, EUA, 2008), uma continuação de *Superman: O Filme* (*Superman*, EUA, 1978), passada trinta anos depois, *Superman: O Retorno* (*Superman Returns*, EUA, 2006), um filme de super-herói dirigido pelo meu diretor preferido, Ang Lee (*Hulk*, EUA, 2003), além de ter sido apresentado a super-heróis que nunca havia ouvido falar, como o demônio Hellboy e o feiticeiro Constantine¹.

Quase ao final da década, tive a oportunidade de acompanhar a revolução que os super-heróis fomentariam no cinema hollywoodiano, a criação do Universo Cinematográfico Marvel (MCU - *Marvel Cinematic Universe*), que se iniciou com o lançamento de *Homem de Ferro* (*Iron Man*, EUA), em 2008. O filme não foi apenas um inesperado sucesso, como também marcou uma nova fase para os *blockbusters* hollywoodianos. Atualmente, super-heróis são entendidos como o grande filão dos estúdios cinematográficos, que apostam amplamente nas adaptações em vista das grandes bilheterias quase certas. Para citar o cenário recente, ao menos 8 filmes que adaptavam super-heróis dos quadrinhos estrearam nos cinemas em 2018². Em 2019 não foi diferente,

¹ Protagonistas dos filmes *Hellboy* (*idem*, EUA, 2004) e sua continuação *Hellboy II – O Exército Dourado* (*Hellboy II: The Golden Army*, EUA/ALE/HUN, 2008) e *Constantine* (*idem*, EUA/ALE, 2005).

² Em ordem de lançamento nos EUA: *Pantera Negra* (*Black Panther*, EUA, 2018, fevereiro), *Vingadores: Guerra Infinita* (*Avengers: Infinity War*, EUA, 2018, abril), *Deadpool 2* (*idem*, EUA, 2018, maio), Os

sete filmes foram lançados nos cinemas³. Mesmo com alguns fracassos entre estas produções, os super-heróis renderam aos estúdios mais de 13 bilhões de dólares nesses dois anos somadas às bilheterias mundiais, o que leva a crer que Hollywood não fechará seus olhos tão cedo para este material (APÊNDICE A).

Apesar desta grande profusão de personagens e narrativas que são apresentadas nas telas anualmente, um incomodo é constante, o reduzido número de super-heroínas presentes nestes filmes e a forma como costumam ser representadas. Desde a retomada dos filmes de super-heróis, que se deu no início dos anos 2000, passando pela hipervalorização com o início do MCU em 2008, ao menos 104 filmes *live action*, que se enquadram neste escopo⁴, foram lançados. Dentre eles, 22 eram filmes que possuíam mulheres como integrantes de equipes e 7 eram filmes com mulheres protagonistas ou em papéis-títulos. Vale destacar que desses 7, em um deles a super-heroína é coprotagonista, dividindo o título com o super-herói (*Homem-Formiga e a Vespa*, 2019) e outro se trata de um filme de equipe (*X-Men: Fênix Negra*, 2019, cujo título original é apenas *Dark Phoenix*), que adotou como estratégia mercadológica omitir o nome do grupo no título, rompendo com a tradição estabelecida nos 6 filmes anteriores.⁵

Essa ausência da protagonista feminina, me levou à Laura Mulvey (2018) e à Teoria Crítica Feminista do Cinema. Nos anos 70, a autora foi uma das precursoras a pensar o cinema segundo uma ótica feminista. Seu texto *Visual Pleasure and Narrative cinema*⁶ é, ainda hoje, um dos mais influentes para se pensar a representação das mulheres na produção cinematográfica. Em seu trabalho, Mulvey se projeta em duas direções principais: a crítica em relação à representação da figura feminina no cinema e a proposição de uma alternativa a estas narrativas por meio do contracinema.

Tomando como objeto de análise o cinema clássico, Mulvey (2018) emprega a psicanálise para demonstrar como o cinema se estrutura segundo o inconsciente

Jovens Titãs em Ação! Nos Cinemas (*Teen Titans Go! To the Movies*, EUA, 2018, julho), *Homem-Formiga e a Vespa* (*Antman and the Wasp*, EUA, 2018, julho), *Venom* (*idem*, EUA/CHI, 2018, outubro), *Homem-Aranha no Aranhaverso* (*Spider-Man: Into the Spider-Verse*, EUA, 2018, dezembro), *Aquaman* (*idem*, EUA, 2018, dezembro).

³ *Capitã Marvel* (*Captain Marvel*, EUA, 2019, março), *Hellboy* (*idem*, EUA/GB/BUL/CAN/POT/FRA, 2019 abril), *Shazam!* (*idem*, EUA, 2019, abril), *Vingadores: Ultimato* (*Avengers: Endgame*, EUA, 2019, abril), *X-Men: Fênix Negra* (*Dark Phoenix*, EUA/CAN, 2019, junho), *Homem-Aranha: Longe de Casa* (*Spider-Man: Far from Home*, EUA, 2019, julho), *Coringa* (*Joker*, EUA/CAN, 2019, outubro).

⁴ Este escopo se refere às produções hollywoodianas que adaptam os heróis/ super-heróis de Histórias em Quadrinhos.

⁵ Apêndice A.

⁶ Traduzido para o português como *Prazer visual e cinema narrativo*.

patriarcal, que compreende e identifica a figura feminina como a “eterna vítima” (p.355) em uma lógica imaginária para a compensação da ausência do falo. Neste sentido, a mulher se caracteriza em tela “como portadora de significados e não produtora de significado.” (MULVEY, 2018, p. 356).

Este foi o ponto de partida para este trabalho: **a reflexão sobre a sub-representação e/ou ausência das figuras femininas nas adaptações cinematográficas de heróis e super-heróis das HQ pelo cinema ocidental e o papel dos olhares masculinos nesse processo.** Para comprovar esta suposição que se estabeleceu a partir de anos de consumo de filmes, notícias e demais conteúdos sobre o tema, desenvolvi um mapeamento para identificar as adaptações ocidentais protagonizadas por mulheres. Este mapeamento não teve resultado muito extenso. Menos de 20 filmes foram identificados⁷ empregando buscas em meios virtuais, que incluem os sites *Internet Movie Data Base* (IMDB), o *Box Office Mojo*, dentre outras fontes.

Apesar de irrisório, o resultado endossou a premissa que me direcionou ao desenvolvimento da pesquisa. Como um fã e consumidor destes produtos midiáticos desde a infância, minha percepção acerca da disparidade entre filmes com protagonistas masculinos e femininas não era turva, muito menos otimista. Há muito me questionava sobre a impressão de Tempestade, uma das super-heroínas mais importantes da Marvel, que teve sua estreia no cinema na primeira adaptação dos mutantes *X-Men*, em 2000, aparecer por apenas 15 minutos em tela – posteriormente descobri que, na verdade, eram apenas 7:45 minutos – ou porque, desde minha infância, ter ido aos cinemas assistir diversos filmes do *Batman*, mas, a única imagem *live-action* da Mulher-Maravilha era a da série que meus pais assistiram na juventude.

Esta tese, portanto, é fruto de um incômodo constante que permeia uma vivência que, de certa forma, não se contentou com a venda com a qual o patriarcado estrutural nos agencia. Apesar de formalmente se dar a partir do ingresso no programa de pós-graduação ao qual pertencço, ela começou a ser delineada muitos anos antes de minha vida acadêmica/profissional ter início. Ainda que tivesse me deleitado com as adaptações de *Batman*, *Superman*, *X-Men* e companhia, desde muito cedo sentia a ausência do protagonismo feminino nestas produções. E quando este protagonismo acontecia, os filmes apresentados pelos estúdios ficavam muito aquém das expectativas dos fãs. É o caso de *Mulher-Gato* (*Catwoman*, EUA, 2003), por exemplo. Estrelado pela premiada

⁷ A lista completa é apresentada no APÊNDICE B deste trabalho.

atriz Halle Berry, a produção marcaria a primeira mulher negra protagonista de um filme de super-heróis adaptado das histórias em quadrinhos em um contexto hollywoodiano, além de re apresentar uma das personagens mais carismáticas e reconhecidas do universo de Batman. Contudo, o filme não só falhou em apresentar questões técnicas, com efeitos especiais risíveis, como se pauta em um roteiro problemático que apresentava a busca por padrões de beleza como o grande motivador da jornada feminina. Isso sem contar a hipersexualização da personagem principal, cuja forma física foi amplamente explorada pelos elementos que compõe a linguagem cinematográfica. Closes, câmera lenta, enquadramento, tudo parece ter o propósito de servir Halle Berry em uma bandeja de couro preto à audiência.

E *Mulher-Gato* não é a exceção. *Elektra* (idem, EUA, 2004), *Barb Wire – A Justiceira* (*Bar Wire*, EUA, 1996), *Vampirella* (idem, EUA, 1996) e mesmo *Supergirl* (idem, EUA, 1984) são produções que em menor ou maior grau, propagam discursos que reforçam a objetificação do corpo feminino como um dos principais atrativos de consumo da audiência e se dão em condições de produção – tanto técnicas quanto orçamentárias – evidentemente e inferiores às produções protagonizadas por personagens masculinos no mesmo contexto. Comumente, o orçamento é mais limitado e poucos nomes experientes estão envolvidos à frente ou atrás das câmeras, o que lhes agrega uma característica de produção secundária ou filme B⁸.

Feitas estas considerações, este trabalho se propõe **a identificar e analisar quais são as possíveis construções discursivas referentes ao corpus indicado, tal como quais os sentidos que influem na construção de sentido dos gêneros e da sexualidade feminina nos momentos de produção dos filmes selecionados**. Restava apenas a decisão de escolher quais seriam os filmes que comporiam esse corpus.

II.

⁸ Popularmente, o termo “filme B” se refere aos filmes com menor valor artístico na produção audiovisual. São filmes produzidos com menores orçamentos que, conseqüentemente, possuem nomes menos conhecidos, menores investimentos em efeitos especiais e divulgação e estética menos apurada. O termo originalmente se referia às produções menores que eram filmadas nos segundos estúdios, ou *Studio B*, enquanto produções maiores ocupavam os estúdios principais. Apesar de cair em certo anacronismo, uma vez que filmes produzidos nesses moldes passaram a ser direcionados para a grade televisiva no decorrer dos anos 1950, convém denominar de Filme B, ainda hoje, as produções menores e com menor apelo mercadológico e artístico lançadas pelos grandes estúdios de Hollywood. (BRITANNICA, s/d).

Diante de uma escassa filmografia que se adequaria ao recorte indicado, a seleção do *corpus* não se mostrou um grande desafio. **Barbarella**, de 1968⁹, historicamente um dos primeiros filmes lançados no ocidente a se adequar aos critérios de seleção, teve uma ampla repercussão cultural. Tal como o material original que alcançou grande sucesso, surpreendendo até mesmo seu criador, a exploradora espacial corporificada pela atriz Jane Fonda ultrapassou as barreiras geográficas da França, atravessou mares e se tornou um fenômeno mundial¹⁰ que exerceu grande influência nas adaptações posteriores.

É possível identificar que as matrizes discursivas adotadas por Roger Vadim, diretor do longa, em sua odisseia espacial, foram amplamente absorvidas como valores modelizantes que se estabeleceram como a norma ao se retratar as heroínas e super-heroínas dos quadrinhos em suas adaptações cinematográficas. A erotização e exploração dos corpos femininos como sinônimo e justificativa de poder, o próprio ímpeto sexual representando a força, a presença do amor romântico capaz de redimi-la de seus pecados, além da oposição binária entre ingenuidade e lascividade.

Importante ressaltar que *Barbarella* não foi a primeira produção a adaptar uma heroína dos Quadrinhos para as telas como a protagonista. Dois anos antes, em 1966, a espiã *Modesty Blaise* ganhou as formas de Monica Vitti e a direção de Joseph Losey em um filme que não atraiu muita atenção, nem mesmo teve considerável impacto cultural, como o filme de Vadim.¹¹

Ainda em 1966, nos Estados Unidos, foi lançado o filme de baixo orçamento *The Wild World of Batwoman*, uma reimaginação da super-heroína da *DC Comics*. No

⁹ *Barbarella* (*idem*, FRA/ITA, 1968).

¹⁰ Vale destacar que este olhar se dá a partir de uma perspectiva ocidental. A produção cinematográfica oriental é vasta e rica, ainda que pouca repercussão tenha no ocidente, o que dificulta o acesso a esse material. Durante o mapeamento, descobri a super-heroína Zsa Zsa Zaturtnah, criada por Carlo Vergara no início do século XXI. Zaturtnah é uma heroína filipina e aborda a questão da transexualidade. Em 2006, a personagem foi adaptada para os cinemas no filme *ZsaZsa Zaturtnah Ze Moveeh* (*idem*, FIL, 2006). Outras personagens femininas também tiveram adaptações não-oficiais em países ocidentais, como o caso da Mulher-Aranha e Batgirl. Contudo, o acesso às informações precisas sobre essas produções, ou aos próprios filmes, é escasso, o que me levou a não os adotar em meu mapeamento.

¹¹ Mesmo que desconhecido em grande parte do mundo, *Modesty Blaise* adquiriu ares *cult* com o passar dos anos. No Reino Unido, a personagem criada por Peter O'Donnell obteve relativo sucesso. Apesar do filme de 1966 não ter obtido o retorno financeiro esperado – o filme custou £1 milhão e arrecadou apenas 83% entre exhibições no cinema e, posteriormente, locações – sua estética *pop art* atraiu a atenção da crítica especializada e o filme estreou no Festival de Cannes com uma indicação à Palma de Ouro, categoria dedicada a reconhecer o melhor filme do festival. Em 1982, uma nova adaptação foi lançada, desta vez para a TV. Um piloto de uma hora foi exibido na *ABC Network*, mas, não teve continuidade. Em 2003, Quentin Tarantino produziu uma adaptação direta para *home-video* chamada *My Name is Modesty Blaise*, que daria início a uma franquia protagonizada pela personagem, mas, apenas o primeiro filme saiu do papel. (SILVERMAN, 1988)

entanto, não se trata de uma adaptação oficial. Desta forma, o filme não se adequa ao corpus da pesquisa.¹²

Nos quadrinhos publicados a partir de 1962, Barbarella é uma exploradora espacial que percorre as galáxias combatendo injustiças e promovendo a paz. Apesar de estar inserida em um mundo fantástico repleto de criaturas, alienígenas e seres celestiais, não possui superpoderes. Na verdade, sua principal arma de combate aos vilões é seu voraz apetite sexual. Suas narrativas são repletas de situações sexuais e nudez de mulheres esculpidas à imagem da perfeição concebidas por Jean-Claude Forest, criador, roteirista e ilustrador das HQs.

Seu sucesso é fruto de seu tempo. Conforme identifica a historiadora Natania Aparecida Nogueira (2021), a indústria de quadrinhos francesa durante as décadas de 1960 e 1970 tinha como principal consumidor o público masculino. Não por acaso, diversas personagens e histórias que exploravam amplamente a sensualidade feminina surgiram neste *momentum*¹³.

Barbarella era o veículo que o diretor desejava para receber o reconhecimento que acalentaria seu ego. Ao seu lado estava Dino De Laurentiis, responsável por grandes épicos em solo europeu e disposto a engordar sua conta bancária com dólares americanos. O filme era tudo o que Vadim e Laurentiis acreditavam agradar aos falsos moralistas americanos que consumiam o cinema como à comida enlatada: um espetáculo visual, pautado por uma narrativa opulente e pontuado pela nudez de uma mulher totalmente inscrita nos padrões estéticos vigentes.

¹² Originalmente, *The Wild World of Batwoman* seria uma adaptação da super-heroína Batwoman, criada em 1956 e publicada pela *DC Comics* como uma versão feminina do Batman. Contudo, não houve qualquer envolvimento da editora e detentora dos direitos da personagem. O filme foi produzido impulsionado pelo sucesso da série de TV *Batman*, exibida entre 1966 e 1968 e a consequente *batmania*. Apesar do nome da personagem principal, a *Batwoman*, apresentada por Jerry Warren, diretor e roteirista do longa, pouco remete ao material original, o que livrou o cineasta e sua produtora, a *Associated Distributors Productions*, de um processo por infração de direitos autorais movido pela *DC Comics*. Devido ao distanciamento entre as personagens (no filme, Batwoman é uma vampira que liberta mulheres da fórmula de um cientista inescrupuloso que as obriga a dançar ininterruptamente), Warren ganhou o direito de manter o nome em sua produção. Contudo, o relançou tempos depois sob o título *She Was a Hippy Vampire*. (IMDB, s/d, A.).

¹³ O termo *momentum* é uma “apropriação” da física mecânica e se refere às condições exatas necessárias para que um objeto se movimente. Estas condições se dariam pelo produto entre a massa e sua velocidade, resultando no que popularmente se denomina “embalo”. Para este estudo, adota-se a possibilidade de que o momentum corresponda às diversas forças atuantes no momento dos fenômenos socioculturais, que possibilitam seu surgimento e propagação.

Em sua autobiografia, Vadim cita a frustração sobre a forma como seu trabalho era recebido pelo mercado nos EUA. Ainda que tivesse reconhecimento na Europa e movimentasse um certo público, o mesmo não acontecia no continente americano, em que era visto com olhos de desprezo.

Fui, uma vez, vítima da idéia (*sic*) preconcebida de que meus filmes tinham, por objetivo escandalizar o público. Ao contrário do que imagina a maioria dos distribuidores, não se consegue enganar o público. [...] A Ronda do Amor foi bem recebido na Europa, mas irritou os críticos americanos, que acreditaram na publicidade. (VADIM, 1986, p. 274-275).

Contrariando às expectativas de seus criadores, *Barbarella* foi um fracasso comercial. Seu orçamento de U\$9 milhões sequer chegou a ser pago nas bilheterias. Supõe-se que tenha rendido cerca de U\$5,5 milhões com as bilheterias do mundo inteiro. (IMDB, s/d, B). Apesar de se tratar de uma produção europeia (franco-italiana) e como tal não se enquadrar nos lucrativos *blockbusters*¹⁴ que Hollywood produz, *Barbarella* ficou bem aquém de *Perigo: Diabolik* (*Diabolik*, ITA/FRA, 1968) por exemplo, outra adaptação de HQs produzida por Laurentiis e lançada no mesmo ano. *Diabolik* foi desenvolvido para amenizar os gastos excessivos com a pré-produção de *Barbarella*. Cenários foram reutilizados, profissionais técnicos ociosos durante os intervalos de gravação foram remanejados, o que incluiu inclusive o ator John Phillip Law, que deu vida ao anjo cego Pygar no filme de Vadim e foi escalado como protagonista na outra produção. Enquanto *Barbarella* amargou o fracasso de bilheteria, *Diabolik* rendeu quase 50% de lucro à produtora *Dinocittà Film*.¹⁵

A tentativa de Vadim para conquistar a América não foi bem-sucedida. O fracasso foi acompanhado de críticas que não polpavam seu ego já ferido. Renata Adler, crítica de

¹⁴ Conforme denominam Hall e Neale (2010), o termo *blockbuster* não se refere apenas aos filmes que fazem grande sucesso nas bilheterias, mas também aqueles que são produzidos para tal feito. Estes filmes são orçados, produzidos e divulgados para se tornarem os “arrasa quarteirões”. King (2000) complementa a definição, entendendo que esses filmes são produzidos a partir de uma lógica industrial de produção/consumo. Desta forma, os *blockbusters* adotam poderosas estratégias mercadológicas em prol do maior número possível de consumidores e não apenas os frequentadores assíduos dos cinemas. Vale destacar que este consumo não se restringe aos filmes, mas aos demais produtos derivados (como brinquedos, jogos, revistas, peças de vestuário, etc) que acompanham o lançamento nos cinemas.

¹⁵ Apesar de haver alguma discrepância sobre os valores, Hunt (2018) cita que o filme teve o imenso orçamento de 200 milhões de liras italianas e arrecadou entre 265 e 285 milhões. Convertendo o valor para a cotação do dólar americano atual, o filme teria custado por volta de U\$121 mil e arrecadado entre U\$160 e U\$172 mil. Esta conversão, contudo, não considera o reajuste da inflação, o que aumentaria consideravelmente este valor, mas, auxilia na apresentação de uma perspectiva mais mensurável em vista da moeda. Ainda que não tenha gerado grandes bilheterias, principalmente em comparação ao mercado hollywoodiano atual, o filme se pagou e gerou lucros ao estúdio, diferente de *Barbarella*.

cinema, à época escreveu para o *The New York Times* que o filme iniciava com uma bela cena, o *strip-tease* da personagem principal em gravidade zero. Porém, as piadas, ou ausência delas, são “[...] surras sádicas e ofegantes, principalmente às custas de Barbarella e das mulheres.”¹⁶ (ADLER, 1968, s/p). Dan Bates ironiza a capacidade que Vadim teve de derrubar a qualidade das ficções científicas com seu filme, no mesmo ano em que Franklin Schaffne havia lançado *Planeta dos Macacos* (*Planet of Apes*, EUA, fevereiro de 1968) e Stanley Kubrick criou novos parâmetros para o gênero cinematográfico com seu *2001: Uma Odisseia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, EUA/ GB, abril de 1968). Em uma nota de 115 palavras, o jornalista não só questiona a falta de talento cinematográfico de Vadim, como também seu olhar artístico e erótico. Para Bates, o filme era “[...] puro lixo subadolescente, desprovido de importância social ou artística”¹⁷ (BATES, 1969, p. 58).

O imenso fracasso, no entanto, não impediu que o filme adquirisse o status de *cult*. Dez anos depois, com o lançamento de *Star Wars* (*idem*, EUA, 1977), a *Paramount* relançou *Barbarella* nos cinemas dos Estados Unidos. Desta vez, em uma versão com cortes, reduzindo as cenas de nudez e sexo e renomeado para *Barbarella – Queen of the Galaxy*. O relançamento ajudou a difundir ainda mais a personagem para novas gerações. Os anos 1970 e a contracultura clamavam por uma sociedade mais inclusiva para mulheres, negros e outras formas de viver, ser e estar no mundo que não a do WASP (Branco, anglo-saxão, protestante)¹⁸. Diante desse novo *momentum*, Barbarella encontra o território para difundir sua filosofia de paz entre os povos por meio do amor e experiências sexuais.

Apesar de não se caracterizar como uma super-heroína, Barbarella habita um universo fantástico que desafia as leis da física e a materialidade da realidade a que estamos acostumados. Tecnologia, misticismo, política, sexo e crueldade permeiam seu universo ficcional – o que não a afasta tanto assim de nosso “mundo real”. Para Nildo Viana (2005), a condição para o *super* é sua existência em um universo no qual existam outros seres superpoderosos, com capacidades além das humanas. Barbarella não as

¹⁶ Trad. do autor para “*but hard-breathing, sadistic thrashings, mainly at the expense of Barbarella, and of Women*”.

¹⁷ Trad. Do autor para “*is pure sub-adolescent junk, bereft of redeeming social or artistic importance*”.

¹⁸ WASP (*White, Anglo-Saxon and Protestant*) é um termo da sociologia empregado para se referir ao grupo homogêneo de homens brancos que gozam de poderes e privilégios na sociedade estadunidense. Foi empregado cientificamente pela primeira vez nos anos 1950, por Andrew Hacker. (HACKER, 1957).

possui. Porém, na adaptação de Vadim, sua capacidade de sentir prazer sexual é sobre-humana. A exploradora também encontra anjos e demônios em sua jornada, aproximando-a assim da concepção de heroína fantástica de Viana (2005), tal como o Batman.

A escolha desse filme, portanto, se pauta na fabulação do fantástico no qual a narrativa se desenvolve, caracterizando-a assim como uma superaventura, ainda que não haja uma super-heroína aos moldes mais convencionais. Antes dela houve a supracitada Modesty Blaise que, ainda que tenha obtido reconhecimento da crítica, teve sua influência e repercussão muito restritas ao Reino Unido, e Batwoman, cujo filme em nada se relacionava com a personagem original. Portanto, *Barbarella* marca o início de uma fórmula que o cinema refinaria e repetiria algumas vezes: a adaptação cinematográfica *live-action* da heroína dos quadrinhos.

Por fórmula, compreendo a repetição de determinados elementos da linguagem cinematográfica que compõe a narrativa. O cinema, tal como o audiovisual de forma bastante geral, é composto de forma híbrida por elementos que se combinam na construção dos discursos. Para tanto, os movimentos dos personagens, caracterização, os objetos que compõe o cenário, escolhas dos ângulos da câmera e o seu enquadramento, dentre outros, permitem que discursos sejam formados e compreendidos pela audiência. Dessa forma, compreendo que não apenas o protagonismo feminino é um elemento característico das produções que compõe o *corpus* desta pesquisa e que se repetiria a partir de *Barbarella*, mas as escolhas artísticas e, sem pestanejar, mercadológicas que orientam estas produções.

Diante de tal percepção e desconfiança, optei por me orientar pela concepção de discurso de Michel Foucault para estabelecer as análises que se seguirão. Para Foucault (1996), o discurso opera sob ordens restritas. O que se pode dizer, como se pode dizer, quando é possível dizer, quem pode dizer... Dessa forma, os discursos refletem ideologias, são o local e a própria razão pelo qual a disputa se dá. Não se trata, contrariando uma visão binária e estruturalista, de um poder detido por A ou B. Ele é fluído e revela os valores de seu momento sócio-histórico.

Em perspectiva à Teoria Crítica Feminista do Cinema, fica claro que os discursos que permeiam a produção cinematográfica, portanto, dizem respeito à manutenção de um *status quo* do papel secundário destinado aos indivíduos femininos em detrimento de uma sociedade patriarcal e falocêntrica. Sendo assim, o emprego dos elementos que compõe os discursos cinematográficos respeita uma ordem que visa reduzir as figuras femininas

ao *male gaze* cunhado por Mulvey (2018). E neste sentido, tanto o protagonismo de *Barbarella*, quanto a matriz discursiva estabelecida pelo filme, poderiam ser compreendidos sob o olhar masculino que tende a reduzir mulheres ao prazer visual proporcionado pela sua presença em tela.

Porém, refletir sob um viés dicotômico, binário e, como tal, estrutural, me parece insuficiente. Evidentemente, *Barbarella* é fruto do *male gaze*. Jane Fonda é a imagem da perfeição construída aos moldes do padrão estético de uma sociedade iconofílica que condenava a nudez, mas, adorava o corpo inalcançável. Também é a protagonista de uma grande produção (aos moldes dos *blockbusters* europeus de Laurentiis), que teve repercussão por grande parte do mercado cinematográfico ocidental em um momento no qual o *super-heroísmo* era restrito às figuras masculinas.

III.

Apesar de ter, de certa forma, aberto o caminho para que outras super-heroínas rompessem os limites dos painéis das revistinhas e conquistassem os *frames* do cinema, poucas foram as personagens a alcançar tal feito realmente heroico. Como apresentado no Apêndice B deste trabalho, após o lançamento de *Barbarella*, foram necessários mais de 15 anos para que *Supergirl* (*idem*, EUA, 1984), o filme subsequente a se enquadrar no escopo da super-heroína tratado neste trabalho, fosse produzido e, certamente, poucos devem se lembrar desta adaptação, ainda que ela faça parte da franquia cinematográfica iniciada com o amplamente reconhecido *Superman: O Filme*.

Orientados de maneira mais ou menos evidentes pelas matrizes estabelecidas por *Barbarella*, alguns poucos filmes foram lançados pela indústria hollywoodiana no decorrer dos anos 1980 e 1990. No início dos anos 2000, com os recorrentes fracassos dessas adaptações, as produções são interrompidas. Aparentemente, uma mulher incrivelmente “bela” distribuindo ingenuidade e lascividade na tela não era bom o bastante para atrair o público e isso só poderia ter uma razão: mulher protagonista de filme de super-herói não convence!

Apesar do olhar incrédulo que esboçamos ao ler isso, o falso silogismo foi suficiente para que Hollywood cancelasse toda e qualquer produção de super-herói que tivesse uma mulher como protagonista após o fracasso de *Mulher-Gato*, em 2004, e *Elektra* em 2005. Por mais de uma década, nenhum projeto com o mesmo protagonismo recebeu a aprovação de um grande estúdio, até que *Mulher-Maravilha* (*Wonder Woman*,

EUA, 2017) chegou aos cinemas em 2017. Não por acaso, o segundo objeto a compor o *corpus* desta pesquisa.

Mulher-Maravilha é, sem dúvidas, a super-heroína mais lembrada e celebrada pelo imaginário cultural. Ao lado de Batman e Superman, faz parte da “Santíssima Trindade da DC”, que corresponde aos três principais personagens da editora. É um nome ou imagem que certamente faz parte de seu repertório cultural, caro leitor! – ainda que nunca tenha lido um gibi na vida ou assistido a qualquer material em que ela estivesse presente. A caracterização de Lynda Carter como a super-heroína na série televisiva dos anos 1970 marcou gerações. O mesmo pode ser dito da personagem na série animada *Liga da Justiça* e sua continuação *Liga da Justiça: Sem Limites*, no início dos anos 2000. Porém, apesar de ser um produto amplamente reconhecido, Mulher-Maravilha, a maior super-heroína da história do mercado editorial de quadrinhos, só teve a primeira adaptação cinematográfica *live-action* em 2016, ano em que completava 75 anos de existência.

Esse longo intervalo não é incomum. Pelo contrário! Milhares de personagens dos quadrinhos nunca viram a luz da projeção do cinema e nunca a verão. Contudo, um personagem tão lucrativo quanto Mulher-Maravilha, dificilmente se encontraria nessa situação por acaso, principalmente se avaliarmos seus colegas de editora e demais vértices da Santíssima Trindade. Batman já esteve presente em ao menos 6 franquias cinematográficas, sendo a mais antiga a série *O Morcego* (*The Batman*, EUA), de 1943, exibida nos cinemas *nickelodeon* 4 anos após o *debut* do cruzado encapuzado nos quadrinhos. Por sua vez, *Superman* teve 10 participações em longas-metragens em ao menos 4 franquias diferentes.¹⁹

¹⁹ A série *O Morcego* foi composta por 15 episódios exibidos nos “cinemas nick”, pequenas salas de projeção que exibiam filmes curtos em um período pré-televisão. A série foi procedida por *A Volta do Homem Morcego* (*Batman and Robin*, EUA, 1949), seis anos depois. Em 1966, o telefilme *Batman, O Homem Morcego* (*Batman: The Movie*, EUA, 1966) foi ao ar no dia 30 de julho na televisão dos Estados Unidos e originou a famosa série de TV com abordagem *camp*, reconhecida amplamente até hoje. Posteriormente, uma nova franquia teria início com o filme *Batman* (*Batman*, EUA, 1989), de Tim Burton, sequenciado por mais 3 filmes: *Batman – O Retorno* (*Batman Returns*, EUA, 1992), *Batman Eternamente* (*Batman Forever*, EUA, 1995) e encerrada com *Batman & Robin* (*Batman & Robin*, EUA, 1997). No início do novo século, o personagem volta a estrelar uma nova franquia, desta vez sob a direção de Christopher Nolan. Três filmes são lançados compondo a “trilogia Cavaleiro das Trevas”, *Batman Begins* (*idem*, EUA, 2005), *Batman – O Cavaleiro das Trevas* (*The Dark Knight*, EUA, 2008) e *Batman – O Cavaleiro das Trevas Ressurge* (*The Dark Knight Rises*, EUA, 2012). Encerrada a trilogia de Nolan, a Warner Bros. insere o personagem em uma nova franquia, o DCEU (*DC Extended Universe*), em que os super-heróis da editora iriam compartilhar um universo cinematográfico, a exemplo da estratégia adotada pela *Marvel*, editora rival. Batman estreia em *Batman vs Superman - A Origem da Justiça* (*Batman v Superman: Dawn of Justice*, EUA, 2016) e volta a aparecer em *Esquadrão Suicida* (*Suicide Squad*, EUA, 2016) e *Liga da Justiça* (*Justice League*, EUA, 2017). Posteriormente, seria lançado uma nova versão de Liga da Justiça diretamente para *streaming* em decorrência da pandemia da COVID-19, denominada *Liga da Justiça de Zack Snyder* (*Zack Snyder's Justice League*, EUA, 2021). No início de 2022, aconteceu o lançamento de uma nova versão do personagem nos cinemas, o filme *Batman* (*The Batman*, EUA, 2022), supostamente

Possivelmente, o fracasso amargado por *Barbarella* deixou os estúdios e Hollywood receoso e isso pode ter afetado a transposição de Mulher-Maravilha para as telas de cinema. Porém, pautar essa reflexão apenas no retorno financeiro seria uma tese facilmente derrubada.

Como apresentado nos parágrafos anteriores, Superman e Batman tiveram diversas oportunidades no cinema. A franquia do Homem de Aço, iniciada por Richard Donner, no final da década de 1970, foi recebida com louvor no primeiro filme e um pouco mais morna no segundo. Porém, a partir do terceiro longa, lançado em 1983, tanto crítica quanto o público passaram a torcer o nariz para os lançamentos. O crítico Leonard Maltin (2010) caracteriza *Superman III* como “Uma sequência terrível que destrói tudo o que o Superman tem em mente pelo bem de risos baratos [...]”²⁰ (MALTIN, 2010, p. 1348-1349). Janet Maslin, crítica do *The New York Times* reconhecida por amenizar as “catástrofes” dos filmes de super-heróis, escreveu sobre o filme à época de seu lançamento “Para uma sequência que se passa em tão grande escala, ‘Superman III’ de Richard Lester é surpreendentemente improvisado.” (MASLIN, 1983, p. 4).²¹

Estima-se que o filme tenha arrecadado menos que o dobro de seu orçamento de cerca de U\$40 milhões, o que caracterizaria um fracasso aos padrões de Hollywood, principalmente tendo em vista os dois filmes anteriores.²² Contudo, tamanho fracasso não

sem qualquer relação com a franquia do DCEU. Ao total, até o momento, contabiliza-se 15 aparições oficiais do personagem em filmes *live-action* (compreendendo as duas séries da década de 1940 como filmes episódicos) em 6 diferentes franquias. Superman, o super-herói original, chega aos cinemas pela primeira vez em 1948, também no formato de seriado *nickelodeon*, com o filme *Superman* (*Superman*, EUA, 1948) e em 1950, em *O Homem Atômico Contra o Super-Homem* (*Atom Man vs. Superman*, EUA, 1950). No ano seguinte, um longa-metragem que marcaria o início de uma nova série é lançado, *Superman e os Homens Toupeira* (*Superman and the Mole Men*, EUA, 1951). O personagem retornaria aos cinemas apenas em 1978, na superprodução *Superman: O Filme* (*Superman*, EUA, 1978), considerada a grande adaptação cinematográfica de super-heróis durante décadas e que imortalizou o ator Christopher Reeve como o personagem. O filme deu origem a franquia composta por outros 4 filmes, *Superman II: A Aventura Continua* (*Superman II*, EUA, 1980) e a versão do diretor lançada 26 anos depois, *Superman II: The Richard Donner Cut* (*idem*, EUA, 2006), *Superman III* (*Superman III*, EUA, 1983) e *Super IV: Em Busca da Paz* (*Superman IV: The Quest for Peace*, EUA, 1987). Em 2006, uma continuação direta do filme de 1978, desconsiderando as demais continuações, é lançada, *Superman: O Retorno* (*Superman Returns*, EUA, 2006). O filme daria continuidade à franquia iniciada na década de 1970, porém, a recepção negativa engavetou os planos. O super-herói retornaria aos cinemas na franquia DCEU, em 2013, com *O Homem de Aço* (*Man of Steel*, EUA, 2013), *Batman vs Superman - A Origem da Justiça* (*Batman v Superman: Dawn of Justice*, EUA, 2016), *Liga da Justiça* (*Justice League*, EUA, 2017) e *Liga da Justiça de Zack Snyder* (*Zack Snyder's Justice League*, EUA, 2021).

²⁰ Trad. do autor para “*Appalling sequel trashes everything that Superman is all about for the sake of cheap laughs*”.

²¹ Trad. do autor para “*For a sequel that takes place on such a grand scale, Richard Lester's ‘Superman III’ is surprisingly offhand.*”.

²² De acordo com os dados divulgados, *Superman: O Filme* custou U\$55 milhões e arrecadou mais de U\$134 milhões apenas em solo americano, quase triplicando seu orçamento. Já o segundo filme, *Superman*

impediu que duas novas continuações fossem lançadas e o personagem reiniciasse uma nova franquia em 2013.

Batman é um caso ainda mais notório. Apesar do início promissor da franquia de Tim Burton, em 1989 e sua sequência de 1992, ao ser assumida pelo diretor Joel Schumacher a partir do terceiro filme, a franquia passou a despertar a rejeição da crítica e ter arrecadações cada vez menores.

A mudança na direção dos filmes da franquia Batman tinha o objetivo de afastar o personagem da abordagem gótica típica do estilo de Burton e, assim, aumentar o alcance do filme – leia-se aumentar as possibilidades de arrecadação nas bilheterias. Como observam Potter, Rumbles e Keen (2016, p. 85), o filme era o “completo oposto dos outros 2 anteriores”, o que evidencia o interesse do estúdio em mudar a abordagem que vinha sendo adotada até então. *Batman Eternamente* era “flamejante, colorido e cheio de sarcasmo e humor” (POTTER; RUMBLES; KEEN, 2016, p. 85). Os 20 milhões a mais que o orçamento teve em relação ao filme anterior, se refletiu na bilheteria doméstica do filme (US\$182 milhões, em comparação aos US\$162 milhões de *Batman – O Retorno*). Ainda hoje, este é o quarto dos 24 filmes do personagem lançado pela *Warner Bros.* com a maior arrecadação doméstica (THE NUMBERS, s/d.).

Impulsionados pelo sucesso, os produtores investiram ainda mais na sequência. Para *Batman & Robin* (*Batman and Robin*, EUA, 1997), Schumacher retornou como diretor e teve acesso a um orçamento de US\$125 mi, US\$25 mi a mais do que o filme antecessor, além de receber a almejada carta branca para exercer sua liberdade criativa como desejasse. O resultado, como destacam Potter, Rumbles e Keen (2016, p. 91), foram “os infames batmamilos e *batcard* [que] trouxeram de volta o aspecto *camp* da série original dos anos 1960”, tal como ilustra a Figura 1.

II, é orçado em US\$54 milhões e teve bilheterias americanas de US\$108 milhões. Não foram encontradas fontes oficiais sobre a arrecadação internacional dos dois filmes. (BOX OFFICE MOJO, s/d. A).

FIGURA 1: Alguns frames de *Batman & Robin* com elementos que foram criticados por críticos e pela audiência.



Fonte: *Batman & Robin*, 1997.

Apesar do investimento da Warner Bros., o filme ficou muito aquém do esperado. Arrecadou em bilheteria doméstica apenas U\$107 mi e, ao redor do mundo, não chegou a U\$239mi, muito abaixo dos U\$336 do filme anterior ou das expectativas do estúdio. O fracasso de público e de crítica marcou o fim da franquia e afastamento do personagem das adaptações cinematográficas *live-actions* por quase uma década. (THE NUMBERS, s/d.), além de ser eleito o “pior filme da história do cinema” pelos leitores da *Empire Magazine* (GREEN, 2010).

Ao invés de aposentar o personagem e aguardar que o fracasso se dissipasse da memória do público, a *Warner Bros.*, detentora dos direitos da *DC Comics* no cinema e na TV, contratou um jovem Darren Aranofsky, recém-saído de sua longa de estreia, o premiado π (*Pi*, EUA, 1998), para reimaginar o super-herói em uma abordagem mais sombria e adulta. Um roteiro, inclusive, foi escrito pelo premiado quadrinhista Frank Miller. Contudo, o projeto foi abandonado no início dos anos 2000 por conta da alta classificação etária prevista para a produção (REID, 2021).

Tendo em vista tais informações, é difícil acreditar que a orientação mercadológica para o sucesso comercial dos filmes tenha sido a principal causa do adiamento de uma adaptação de *Mulher-Maravilha*. É inquestionável que Hollywood se pauta pelo retorno financeiro. Filmes são produzidos sob esse esquema industrial em busca, primordialmente, de lucro. Portanto, diante de tantos riscos aceitos para viabilizar

as adaptações de Superman e Batman, era de se esperar que o mesmo fosse direcionado à Mulher-Maravilha. No entanto, não foi assim.

Retomando a noção de discurso adotada nessa pesquisa, entendo que esta ausência está atrelada às estruturas de poder tratadas por Foucault (2013). O autor defende que as formações discursivas se estabelecem a partir de uma lógica de estrutura de poder, que se fortalece a partir da repetição, entendendo-se como verdade. Não se trata, vale lembrar, de um poder soberano, mas, de relações fluídas de poder que podem pender ora para A, ora para B, ora para C... Neste sentido, os discursos tendem a atuar para a manutenção desse poder que, segundo a ótica foucaultiana, é frágil e volátil. Não é de se espantar, portanto, que Mulher-Maravilha tenha sido uma figura ausente por tantos anos.

Como dito, o discurso cinematográfico é composto pelos elementos que compõem a mensagem visual. Porém, o discurso não se restringe a apenas aquilo que é capturado pela câmera, pós-produzido e apresentado em tela. O que escolhe não ser apresentado também constituiu discursos. Ismail Xavier (2018) entende que o cinema não é ingênuo. Tudo o que é apresentado à audiência tem um propósito, principalmente em uma produção com rígido controle como é a hollywoodiana. Cada aspecto da imagem é cuidadosamente pensado e, mesmo que a acuidade estética não seja muito refinada, o discurso produzido é intencional.

Desta forma, pensar a ausência do protagonismo de Mulher-Maravilha no cinema não se refere apenas ao improvável retorno financeiro almejado, mas sim aos possíveis discursos que uma personagem feminina poderia representar em meio a uma sociedade patriarcal que, como defende Mulvey (2018), é falo e patrocêntrica.

Desta forma, justifica-se a adoção de *Mulher-Maravilha* como objeto de análise não por ser um dos poucos filmes a adaptarem uma super-heroína das histórias em quadrinhos para o cinema, mas, por ter representado o fim de um hiato que impactou na forma como essas personagens são representadas nos filmes e a perspectiva de retorno financeiro em meio a novos contextos socioculturais, nos quais diferentes discursos são possíveis.

No cinema, Mulher-Maravilha é apresentada ao público no longa *Batman vs Superman - A Origem da Justiça*. Diana, a princesa guerreira, foi coadjuvante na incompreensível disputa entre seus colegas de editora, mas, peça fundamental para derrotar o vilão do filme. No ano seguinte, seria a vez de debutar em sua própria aventura solo.

Passado durante a I Guerra Mundial, *Mulher-Maravilha* narra a origem da super-heroína e a escolha que a faz abandonar Themyscira e dedicar sua vida a lutar pela humanidade. Contrariando as apostas do estúdio e o histórico de fracassos das adaptações com protagonistas femininas, o filme se tornou um imenso sucesso. À época, foi a segunda maior bilheteria do DCEU e a maior bilheteria de um filme de personagem solo do universo compartilhado.²³

Estes números, para além do regozijo dos executivos da *Warner Bros.*, representavam importantes marcas para a história do cinema. Até 2019, *Mulher-Maravilha* permaneceu como a maior bilheteria de abertura (referente ao primeiro final de semana após a estreia) e de arrecadação total de um filme *live-action* dirigido por uma mulher solo, a cineasta Patty Jenkins, além de ter sido a primeira oportunidade em que uma diretora tenha sido a única diretora responsável por um *live-action* orçado em mais de U\$100 milhões.

Mulher-Maravilha foi amplamente aclamado pela crítica e pelo público. A caracterização da semidesconhecida atriz Gal Gadot para a personagem já havia sido bem aceita no ano anterior, quando a super-heroína apartou a briga entre Batman e Superman. Porém, seu filme solo dissipou qualquer resquício de dúvida que poderia ter permanecido quanto ao seu carisma e força (física e discursiva) da personagem. Ainda hoje, é o filme com a melhor avaliação de público e crítica dos 11 filmes que compõe o DCEU.²⁴

Para além do sucesso – ou como causa dele –, o filme recebeu grande atenção em decorrência dos avanços em relação aos discursos referentes à representação e representatividade de gênero. Se desde *Barbarella* as adaptações de super-heroínas apresentavam, majoritariamente, mulheres em trajes sumários cujo maior poder era o de proporcionar prazer ao olhar da audiência, *Mulher-Maravilha* oferece uma certa descontinuidade desses discursos que, como conclui a pesquisadora Selma Regina Nunes Oliveira (2007), caracterizam a super-heroína como a mulher lasciva, perigosa e

²³ Até então o DCEU era formado pelos seguintes filmes: *O Homem de Aço* (2013, bilheteria de U\$668 milhões), *Batman vs Superman - A Origem da Justiça* (2016, bilheteria de U\$873,6 milhões), *Esquadrão Suicida* (2017, bilheteria de U\$746,8 milhões) e *Mulher-Maravilha* (2017, bilheteria de U\$821,8 milhões).

²⁴ Segundo o ranking do agregador de críticas *Rotten Tomatoes*, que tabula os dados segundo a porcentagem de aprovação de críticos e público. Até 2021, o ranking era o seguinte: 1º *Mulher-Maravilha* (93%); 2º *O Esquadrão Suicida* (90%) e *Shazam!* (90%); 3º *Aves de Rapina: Arlequina e Sua Emancipação Fantabulosa* (79%), 4º *Liga da Justiça de Zack Snyder* (71%), 5º *Aquaman* (65%); 6º *Mulher-Maravilha 1984* (59%), 7º *O Homem de Aço* (56%); 8º *Liga da Justiça* (40%); 9º *Batman vs Superman – A Origem da Justiça* (29%); 10º *Esquadrão Suicida* (26%). (ROTTEN TOMATOES, s/d, A).

dissimulada, cuja sexualidade é um perigo ao masculino, ou seja, como a “vagabunda” (OLIVEIRA, 2007, p. 63).

IV.

A proposta inicial desta pesquisa se deu em vista da análise dos dois filmes indicados. Acreditava que a representação das personagens femininas em adaptações de super-heróis se dava a partir de um olhar binário e dicotômico que as caracterizava como a “vagabunda” ou a “mocinha”. Esta percepção se pautava na pesquisa desenvolvida por Oliveira (2007), que desenvolveu um extenso mapeamento referente às representações femininas nas histórias em quadrinhos dos Estados Unidos. Para a autora, durante a Era de Ouro²⁵ dos quadrinhos, as mulheres eram apresentadas em dois arquétipos: “a namorada, que representa o padrão social idealizado, e a vilã, que representa o desvio das normas sociais” (OLIVEIRA, 2007, p. 60). Esta dicotomia entre a “mocinha” e a “vagabunda” é, a meu ver, ainda mais evidente em filmes cujo protagonismo era das heroínas e super-heroínas, nas quais o maior tempo de tela e centralidade da narrativa permitia que as personagens fossem melhor desenvolvidas. Nas produções selecionadas para o *corpus*, entendia que Barbarella se aproximava da imagem da vagabunda ao romper com os padrões esperado das mulheres e usar sua sexualidade como principal arma para combater o mal e salvar a humanidade. Reiterando a ideia dos valores modelizantes estabelecidos por Barbarella, identifico que, com poucas exceções, eles foram tomados como matrizes discursivas adotadas nas produções seguintes. Tratei de algumas dessas produções em trabalhos pontuais. A super-vilã Mulher-Gato foi tema de um artigo publicado em 2019 (DALBETO; SOUZA, 2019) e a heroína Barb Wire foi tema de um trabalho a ser publicado ainda em 2022 (DALBETO, 2022, no prelo).

Em maior ou menor grau, as características identificadas por Oliveira (2007) estavam presentes nessas obras e, a partir de um filtro hollywoodiano, traduziam os discursos apresentados por *Barbarella* décadas antes. Em oposição, compreendia *Mulher-Maravilha* como, parafraseando a crítica Zoe Williams, um “ato feminista” (WILLIAMS, 2017, p. 1) e uma releitura da mocinha virginal citada por Oliveira (2007) a partir das demandas combativas mais contemporâneas.

²⁵ A Era de Ouro corresponde à uma das três fases estilísticas e mercadológicas principais vivenciadas pelos quadrinhos nos EUA. Tem início ao final da década de 1920, com a queda da bolsa, e se encerra ao final da década de 1950, quando novas demandas socioculturais impulsionam mudanças editoriais que impactam nos temas e formas como são retratados nos quadrinhos.

Hoje percebo, no entanto, que essa concepção se pautava em um olhar binário, dicotômico e, principalmente, insuficiente, que associava a “mocinha” às ideias das pautas feministas contemporâneas e a “vagabunda” ao que era repellido. Não que essas associações tenham caído por terra. Elas são materializadas em diversos produtos culturais difundidos cotidianamente.

Como tal, o cinema de entretenimento, que estabelece a relação de retroalimentação com o seu *momentum*, retrata essas práticas e nem sempre de forma coerente e/ou evidente. Como observa o filósofo Douglas Kellner (2001) na cultura midiática – em que o cinema tratado nesta pesquisa se enquadra – diferentes discursos, muitas vezes opostos, são veiculados pelos bens culturais de modo a expandir seu potencial de ser consumido. Isso se reforça também a partir da possibilidade do discurso e não de sua certeza, o que Foucault (1996) vai tratar como o caráter de acontecimentos do discurso. Ele não é universalizante, trabalha a partir da perspectiva das possibilidades de discurso em vista da improvável afirmação fundamental (FOUCAULT, 1996).

V.

Diante do extenso texto introdutório, reforço aqui meus direcionamentos para o desenvolvimento desta pesquisa. Tenho como objetivo a análise dos discursos que permeiam a representação das personagens femininas em adaptações cinematográficas de histórias em quadrinhos. Minha tese se orienta pelas contribuições de Mulvey (2018) sobre o *male gaze*. Acredito que este olhar masculino esteja presente na produção discursiva cinematográfica, mesmo quando sob a produção feminina em decorrência da colonização do olhar feminino inserido na sociedade patriarcal. Para tanto, me oriento pela ausência do protagonismo para compor o meu *corpus* de pesquisa. Uma vez que tão poucos filmes se estabelecem a partir da perspectiva da figura feminina como protagonista, acredito que existam permanências que sejam evidentes neste corpus, que se compõe por dois filmes: *Barbarella* (1968) e *Mulher-Maravilha* (2017). Apesar da escolha parecer aleatória a um olhar desatento, a seleção desses objetos se pautou em análises prévias que justificam suas escolhas.

Barbarella, como apresentado e será desenvolvido com profundidade nos próximos capítulos, foi um filme que teve impacto sociocultural, além de ter estabelecido as matrizes narrativas e discursivas para esses filmes. *Mulher-Maravilha*, por sua vez, de certa forma, se apropria dessas matrizes. Porém, as reorganiza a partir de um olhar feminino, um *female gaze* – e aqui me refiro à cineasta Patty Jenkins, que atuou como

diretora do filme, que tanto as atualiza quanto as orienta a partir das demandas feministas integrativas possíveis em meio à produção industrial masculina hollywoodiana.

Adoto como aporte teórico-metodológico a perspectiva de discurso proposta por Foucault, e sua proposta arqueogenealógica de Análise do Discurso (AD), orientado pelo olhar da Teoria Crítica Feminista do Cinema, a partir das contribuições de Mulvey e outras (os) teóricas (os), que pensem o cinema contemporâneo, *blockbuster* e de ação e aventura.

O trabalho se divide em 5 capítulos, incluindo essa **Introdução**. No **Capítulo II**, a partir de uma pesquisa do Estado da Arte, trato das questões teórico-metodológicas que orientam minha análise. Busco compreender o discurso a partir da perspectiva foucaultiana, tal como justificar essa abordagem para analisar produtos do audiovisual. Também apresento a fundamentação que apoia a adoção da arqueogenealogia como processo metodológico a ser adotado na pesquisa, tal como as categorias de análise.

No **Capítulo III** e **Capítulo IV** apresento e analiso meus dois objetos, os filmes *Barbarella* e *Mulher-Maravilha*. Como propõe a abordagem arqueogenealógica, meus esforços analíticos não se restringem à materialidade dos discursos, mas, buscam identificar as relações estabelecidas com os *momentums* dos filmes, a fim de identificar as possíveis relações e estratégias de poder que refletem.

Antes de apresentar minhas considerações finais, desenvolvo no **Capítulo V** uma discussão permeada pelas minhas percepções acerca da análise dos dois objetos. Procuro discutir os resultados à luz de minhas contribuições teórico-metodológicas que versam tanto pelas contribuições da AD foucaultiana, quanto pelas abordagens femininas da análise fílmica. Nesse capítulo, direciono meus esforços para uma síntese dos dados a partir de meu esboço da arqueogenealogia e aponto as possíveis contribuições que acredito ter alcançado, além de me dedicar a encerrar os arcos que porventura tenham se perdido no decorrer das páginas.

Por fim, apresento a árdua tarefa de encerrar minha pesquisa nas **Considerações Finais** – que tomo a liberdade de nomear **O Subir dos Créditos**, retomando os principais pontos que trabalhei ao longo das páginas. Como uma pesquisa inserida no contexto das ciências sociais aplicadas, não defendo uma conclusão, mas, o subir dos créditos de um produto que pode decorrer em um universo de novas franquias, explorando as possibilidades de continuações, reboots, e *spin-offs*, tal como os fãs de adaptações cinematográficas aguardam.

CAPÍTULO II: TAL COMO NA NATUREZA, NADA SE CRIA: UM BREVE ESTADO DA ARTE

Tradicionalmente, a Análise do Discurso não é usualmente empregada para a análise de objetos do audiovisual, sendo mais comum sua adoção em pesquisas que envolvam textos verbais escritos ou mesmo imagens estáticas. Uma rápida pesquisa no repositório de dissertações e teses do programa ao qual faço parte indica que, dentre as pesquisas defendidas desde 2018, a AD foi empregada em trabalhos que se debruçavam sobre reportagens, fotojornalismo, capas de revistas e campanhas publicitárias, mas, não para pesquisas sobre cinema ou imagem em movimento.

Como é possível imaginar, as pesquisas acerca de Mulher-Maravilha proliferaram nos últimos anos em diversas partes do mundo. Minha análise do estado da arte²⁶ indica que, antes do lançamento do filme em 2017, muitas delas traziam a personagem como objeto de análise a partir de seu suporte original, as histórias em quadrinhos. Essas análises, de modo geral, versavam acerca da representação feminina nas páginas das narrativas dos quadrinhos, além de sua reconhecida relação com os movimentos feministas, comumente tratadas a partir da perspectiva das ondas feministas. É o caso dos trabalhos de Carolynocca (2014; 2016), da historiografia desenvolvida por Jill Lepore (2017) ou das diversas coletâneas publicadas com trabalhos que abordam o universo da super-heroína a partir de diferentes perspectivas disciplinares (como a organização de Jacob M. Held, de 2017, com textos que analisam a super-heroína a partir de vertentes filosóficas ou a de Travis Langley e Mara Wood, publicada no Brasil em 2018, sob o viés da psicologia e também a construção histórica apresentada na coletânea de Joseph J. Darowski, de 2014).

Com o lançamento do filme em meados de 2017, os estudos aumentaram consideravelmente e passaram a focar na representação cinematográfica da personagem. Uma pesquisa rápida em março de 2022 do termo “Mulher-Maravilha” no *Google Acadêmico*, tomando o ano de 2017 como data limite do período de pesquisa, resulta em 1.060 resultados de trabalhos pré-lançamento do filme e 1.380 resultados pós-lançamento. Esses números ajudam a identificar o aumento do interesse acadêmico sobre

²⁶ Este levantamento que desenvolvi não foi preciso ou com grande rigor metodológico. Parte de minha vivência como pesquisador de histórias em quadrinhos e dos eventos e publicações que tive a oportunidade de acompanhar nesta última década. Para auxiliar no levantamento dos dados, em meados de 2018 criei alertas independentes no *Google Acadêmico* com as palavras-chaves “Mulher-Maravilha”, seu correspondente em inglês “Wonder Woman” e “Barbarella”, com o objetivo de monitorar novas ocorrências dos termos em textos publicados on-line.

a personagem²⁷. Porém, ainda que o objeto tenha mudado de suporte – dos quadrinhos para o cinema – nota-se que esses trabalhos mantêm seu interesse no papel representativo da personagem em relação às questões de gênero, adotando abordagens que variam das teorias feministas à sociologia, antropologia e estudos de recepção. Maria Cecília Martins Baiani (2017) e Nayara Carla Domingos e Clarice Greco (2021) pesquisam as redes sociais como espaço de repercussão dos discursos sobre o feminino e feminismo suscitados pelo filme. Apesar de Baiani adotar a AD foucaultiana, sua pesquisa tem enfoque nos textos verbais escritos dos comentários publicados nas redes sociais.

Natalia Engler Prudencio (2020) enfatiza a representação midiática da personagem e a incorporação dos discursos midiáticos feministas e adota o aporte teórico feminista sobre identidades e as políticas de representação. Esta também é a abordagem teórica que orienta a pesquisa de Eduarda Hauch (2018) sobre as representações da personagem nos diferentes suportes (quadrinhos, séries, animações e filmes).

Barbarella, por sua vez, é um objeto muito menos recorrente ao olhar acadêmico. Apesar de seu impacto cultural – conforme tratarei no capítulo seguinte - e filme e personagem serem frequentemente resgatados pela mídia comercial na ocasião de lançamentos de filmes de super-heroínas (BARGAS, 2017; GORDIRRO, 2000), nota-se que, academicamente, a produção costuma ser observada a partir de seu elemento *fashion* e o estilo *space age*, do qual é o grande expoente. Este é o caso do recém-lançado *Viaje a través de la moda*, de Vicente Gallart e Elena Mir (2021), da pesquisa de Elizabeth Castaldo Lundén (2016), sobre o trabalho do figurinista Jacques Fonteray no longa, de Aoife O’Callaghan (2020), que analisa o impacto do figurino futurista na representação feminina das ficções-científicas do cinema e da TV na década de 1960, e de Romanato (2013), que traça uma análise da história da moda a partir dos figurinos no cinema.

Apesar do forte apelo *fashion* do filme, o impacto sociocultural não passa despercebido. As representações de sexualidades e desejo sexual no longa foram abordadas por Damon R. Young (2018) pelo viés sociológico no livro resultado de sua tese de doutorado. A questão do prazer também é abordada por Gerard Loughlin (2004), porém, a partir da matriz teológica, e Bonnie Noonan traça uma historiografia das representações de gênero na ficção científica, adotando *Barbarella* como um marco

²⁷ Pesquisa realizada em meados de março de 2022, empregando o período até 2016 (pré-lançamento) e entre 2017 e 2022 (pós-lançamento).

“espetacular” (NOONAN, 2015, p. 47). Ainda que não seja o foco das pesquisas, diferentes autores citam a adaptação cinematográfica – principalmente – em trabalhos que analisam as figuras femininas no cinema de ação, fantasia e ficção científica. Esse é o caso de Jeffrey A. Brown (2011) e Dean Conrad (2018).

Apesar de meus objetos serem relativamente prolíficos quanto às pesquisas que decorrem de suas análises, estas não adotam a AD como procedimento metodológico, ainda que a noção de discurso seja parte de alguns dos aparatos teóricos que os fundamentam. Minha avaliação inicial em relação ao emprego inusitado da AD enquanto aparato teórico-metodológico é endossada. Contudo, não invalida a viabilidade dessa escolha. Neste sentido, identifico os esforços de Nilton Milanez, que adota a perspectiva arqueológica de Foucault para analisar o filme *A Dama de Ferro* (MILANEZ; BITTENCOURT, 2012) e *Casa de Usher* (MILANEZ, 2012).

Nilton Milanez (2014) defende que o objeto fílmico atua como um arquivo capaz de evidenciar “as formas de discursos que tornam visível não aquilo que era invisível a nossos olhos, mas pelo fato de estarem tão arraigados a essa superfície que nos impede a sua percepção senão diante de um polimento das palavras e das imagens” (MILANEZ, 2014, p. 134). Milanez identifica duas orientações que motivam as incursões de Foucault pelo cinema. A primeira delas é a história do cotidiano e como os filmes podem ser compreendidos como dispositivos nos quais as práticas de poder se fazem de maneira tão pulverizadas que podemos identificar as permanências e discontinuidades, rompimentos e reafirmações, resistência e assujeitamentos. Outro ponto identificado pelo autor, foi a presença dos corpos como molduras da história em suas manifestações diversas, sejam elas normativas, reafirmadas a partir das perspectivas disciplinares, ou mesmo a partir do rompimento que as transgressões possibilitariam.

Ainda sobre a adoção da AD para a análise de imagens em movimento, Milanez e Bittencourt (2012) defendem a adoção da escavação arqueológica de Foucault como uma das possibilidades para a problematização da imagem em movimento a partir da perspectiva da Análise do Discurso.

Seguindo a esteira de Michel Foucault compreenderíamos a produção e circulação de imagens não mais em seus aspectos ideológicos e sua consequente apresentação de uma forma-sujeito, mas um sujeito produzido por construções de conhecimentos sociais e históricos, que estabelecem jogos de poder entre os próprios indivíduos, eles com suas instituições, entre as próprias instituições [...]. (MILANEZ; BITTENCOURT, 2012, p. 8).

CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS ACERCA DO DISCURSO CINEMATOGRAFICO

Conforme apresentei anteriormente, Foucault (2013) não restringe os discursos ao conjunto de fatos linguísticos que se relacionam de acordo com as normas gramaticais. Trata-se de determinadas condições históricas e sociais que se estabelecem enquanto práticas discursivas e, conseqüentemente, influem nas formações discursivas. Diante disso, entende-se que o discurso não é fechado em si, mas, se estabelece a partir das relações estabelecidas com o seu *momentum*.

Por Formações Discursivas (FD), cabe definir, Foucault (2013) compreende os sistemas de dispersão que, quando apresentam determinadas similaridades que permitam definir uma regularidade, se estabelecerão como uma Formação Discursiva. Este conceito do autor é formado após sua análise de quatro hipóteses que, grosso modo, se referiam as permanências discursivas estabelecidas sobre temas ao longo dos anos por meio de padrões que se repetem a partir de sua própria persistência. As quatro hipóteses levantadas pelo filósofo falham em sua comprovação. Dessa forma, Foucault identifica as cadeias de dispersão sobre as quais determinados temas são tratados.

É por meio das formações discursivas que é possível identificar a posição ideológica do discurso. Em leitura de Michel Pêcheux, Eni Orlandi (2012) aponta que “O discurso se constitui em seus sentidos porque aquilo que o sujeito diz se inscreve em uma formação discursiva e não outra, para ter um sentido e não outro” (ORLANDI, 2012, p. 43).

Para Foucault, “[o]s discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem”. (FOUCAULT, 2009, p. 52- 53). Cada evento, cada discurso, pode ser compreendido como um evento original, sem se relacionar com discursos que o precedem, desta forma, não há núcleo de significados nos discursos.

A partir de uma proposta arqueológica que desafia o modelo da história tradicional, o filósofo subverte o procedimento metodológico para a Análise do Discurso. Ao invés de se estabelecer rigidamente a partir das continuidades, Foucault (2009) propõe os planos de acontecimentos fundamentais que irão guiar a análise. Porém, reforça a não existência de discursos que sejam neutros ou puros, tampouco desvinculados de seu momento histórico. O discurso sempre estará impregnado de dependências entre si que não devem ser pensadas de forma isolada, ainda que os acontecimentos produzidos no discurso não se apoiem essencialmente uns nos outros.

Parafraseando Foucault (2009), os planos de acontecimentos são

plano dos próprios enunciados em sua emergência singular; **plano de aparecimento dos objetos**, dos tipos de enunciação, dos conceitos, das escolhas estratégicas (ou das transformações que afetam as que já existem); **plano da derivação de novas regras de formação** a partir de regras já empregadas - mas sempre no elemento de uma única e mesma positividade; finalmente, em um quarto nível, **plano em que se efetua a substituição de uma formação discursiva** por outra (ou do aparecimento e do desaparecimento puro e simples de uma positividade). (FOUCAULT, 2009, p. 193, grifos meus).

Convém uma clarificação de cada um dos planos antes de dar prosseguimento. O plano dos enunciados se refere às diversas possibilidades pelas quais a enunciação se estabelece. Não se propõe a ser uma exaustiva descrição do que foi dito ou da descrição do enunciado, conforme Foucault (2009) ressalta. Mas, da identificação das dimensões sociais, históricas, políticas e culturais que possibilitaram determinado enunciado em determinadas condições de formação.

O plano dos objetos prevê a definição do objeto em relação às condições que permitem o seu aparecimento histórico em decorrência dos acontecimentos heterogêneos, sejam eles discursivos ou não-discursivos, e que contribuíram com a construção do objeto. Este, por sua vez, não é dado a priori. Será fruto da articulação complexa de eventos que convergem em sua materialização.

O plano da derivação das novas regras de formação se estabelece quando novas regras para a enunciação surgem sem necessariamente alterar a todos os elementos que compõe o discurso. Trata-se de uma transformação geral que permite que novos fenômenos possam ser analisados e descritos. Como ressalta Foucault (2009), é possível que algum – ou muitos – dos elementos permaneçam os mesmos, mas, com novas formações. Para a arqueologia estabelecida por Foucault (2009), o surgimento tardio, reaparecimento ou anulação, não o torna inválido. Mas sim, almeja “[...] medi-los e tentar explicá-los: como pode haver permanências ou repetições, longos encadeamentos ou curvas que transpõem o tempo.” (FOUCAULT, 2009, p. 195).

Por fim, o quarto e último plano diz respeito às substituições das FD. Este não é um processo homogêneo, como alerta Foucault (2009), portanto, não deve ser tomado como uma generalização. Tal como se promulga toda sua obra, o acontecimento único é uma das características que permite a compreensão dos fenômenos. Assim, este plano teria o objetivo de estabelecer “[...] entre tantas modificações diversas, analogias e

diferenças, hierarquias, complementaridades, coincidências e defasagens: em suma descrever a dispersão das próprias descontinuidades.” (FOUCAULT, 2009, p. 196).

Estabelece-se, assim, um dos procedimentos pelo qual o discurso pode ser analisado à vista da perspectiva foucaultiana de discurso, a arqueologia do saber. O procedimento se baseia na premissa de que as FD se estabelecem sob determinadas regras que se estabelecem em um campo do saber – a episteme²⁸, cuja inspeção mais profunda – tal qual o trabalho de um arqueólogo em uma escavação – permite a compreensão das estruturas fenomenológicas deste determinado contexto.

Contudo, se opondo ao estruturalismo, Foucault defende que são as descontinuidades que estabelecem a história das ideias. Romper com a ideia de linearidade, portanto, permite analisar acontecimentos que estejam em diferentes períodos cronológicos, porém, mantenham um determinado traço que os relaciona. Desta forma, compreendo que a abordagem da AD seja adequada para a análise dos objetos de minha pesquisa, ainda que as imagens em movimento não tenham sido o foco do filósofo.

Como observam Milanez e Bittencourt (2012), a noção de enunciado proposta por Foucault não está restrita às questões da linguagem. Como Foucault (1996) defende, nem mesmo a linguagem é apenas linguagem. Não existe uma correspondência exata entre as palavras e as coisas mediante a impossibilidade da representação fiel, final e única das coisas. Os discursos são parte formadora daquilo que vêm a representar, mas, ao mesmo tempo, são formados pelas relações e ações materiais que se dão a partir da interação entre os diferentes atores no processo da formação discursiva. Sendo assim, para Foucault, o discurso não pode se restringir à linguagem, uma vez que é atravessado pelas relações desiguais de poder, relações materiais, pelos modos de produção e reprodução do sujeito, pelas verdades que irão constituir os sujeitos sob suas formulações ou desassujeitá-los.

Sob a perspectiva foucaultiana, discursos derivam de outros discursos, práticas, verdades, modos de ser e estar que se assujeitam aos discursos que os antecederam ou resistem a eles. Por mais que um discurso pareça único, ele está sempre em constante transformação. Desta forma, o discurso não se restringe à linguagem ou à materialidade. Ele se dá neste interstício entre as relações que se estabelecem entre linguagem e

²⁸ Por episteme, Foucault compreende “o conjunto das relações que podem unir, em uma dada época, as práticas discursivas que dão lugar a figuras epistemológicas, a ciências, eventualmente a sistemas formalizados” (FOUCAULT, 2013, p. 214). Trata-se, portanto, de um conjunto de relações que se manifestam em determinado período sob regras que permitam regularidades discursivas, ou seja, um agrupamento sob determinado olhar. O filósofo destaca que não se trata de uma forma de conhecimento ou de racionalidade e sim de um campo em constante transformações sob qual é possível estabelecer saberes.

materialidades. Foucault não pensa a partir dos objetos, mas, nas condições de possibilidades que envolvam discursos e materialidades. Como cita o autor, “Na verdade nada é mais material, físico, corporal do que o exercício do poder.”²⁹ (FOUCAULT, 1980, p. 57-58).

Um dos desafios apontados por Milanez e Bittencourt (2012) está na identificação de como trabalhar discursivamente com objetos para os quais a Análise do Discurso não possui ferramentas que tenham sido estabelecidas. Ainda que Foucault tenha trabalhado brevemente o cinema, as imagens em movimento não chegaram a ser o foco de suas pesquisas. Contudo, como o próprio filósofo propõe, a própria discussão a respeito da materialidade está no âmbito da Análise do Discurso.

Sendo assim, endosso o que defende Milanez (MILANEZ; BITTENCOURT, 2012; MILANEZ, 2012; MILANEZ, 2014) acerca da aplicabilidade da AD para pensar imagens em movimento. Em *Anti-retro*, publicado originalmente como um ensaio na *Cahiers du cinema*, em 1974, e no Brasil, parte da coletânea *Ditos e Escritos*, Foucault analisa o cinema como o lugar da construção da memória a partir das relações de poder (2009). Diversos outros textos do filósofo abordam o cinema e a produção cinematográfica, como mapeia Milanez (2014) e são reconhecidos pela comunidade cinematográfica, tendo em vista os veículos em que estes trabalhos – predominantemente entrevistas – foram originalmente publicados.

Entende-se um filme como um dispositivo. O conceito apresentado por Foucault (2009) tem função metodológica nas análises das práticas humanas a fim de identificar as redes de discursos heterogêneos que se formam. Trata-se, como aponta Maria do Rosário Gregolin (2016), do momento em que Foucault traz para sua obra a questão da agência humana para sua reflexão. Além do que os sujeitos dizem, seria considerado o que fazem. O dispositivo ecoa, portanto, questões que se apresentavam anteriormente em Foucault a partir das práticas discursivas e não-discursivas.

O dispositivo surge em um segundo momento da obra de Foucault, após a publicação de seu método arqueológico a que me referi anteriormente. Um dos aspectos considerados nessa mudança da abordagem do filósofo está na consideração das práticas não-discursivas e as relações de poder que distinguem o segundo eixo de seu trabalho. Grosso modo, esse eixo é marcado pela reflexão de Foucault sobre a forma como o

²⁹ Trad. do autor para “*In fact nothing is more material, physical, corporal than the exercise of power*”.

discurso é incorporado pela microfísica do poder (CASTRO, 2009). Seu interesse se desloca da identificação dos signos que compõe a relação discursiva para o campo no qual essas relações se estabelecem. Isso não significa que Foucault desconsidera sua análise e compreensão do saber que vinha desenvolvendo até então. Pelo contrário! O filósofo entende que o poder se dá em campos de disputas, de batalhas, nos quais determinados discursos tendem a se proliferar e outros tendem a ser silenciados. O saber, neste sentido, emerge da disputa estratégica que se estabelece nesses espaços, nos quais discursos podem ou não emergir, de acordo com determinadas condições socioculturais, econômicas, espaciais, etc. A genealogia, portanto, se estabelece como o processo pelo qual o saber-poder é identificado e fortalecido em razão da oposição à “[...] coerção de um discurso teórico, unitário, formal e científico.” (FOUCAULT, 1998, p. 172).

Parafraseando Foucault, “[e]nquanto a arqueologia é o método próprio à análise da discursividade local, a genealogia é a tática que, a partir da discursividade local assim descrita, ativa os saberes libertos da sujeição que emergem desta discursividade. Isto para situar o projeto geral.” (FOUCAULT, 1998, p. 172).

A investigação genealógica foucaultiana entende que documentos são monumentos. O saber-poder é definido nos dispositivos enquanto lugar das informações discursivas. É importante reforçar que os discursos são práticas complexas e muito mais difusas do que a compreensão de sim e não ou certo e errado. Discursos são formações e práticas. Produzem objetos. Neste sentido, sua arqueologia restaura o discurso ao caráter de acontecimento, identificando relações com outros discursos e práticas que extrapolam o pensamento metafísico que, por sua vez, desconsidera qualquer relação, seja de oposição ou reforço, com outros discursos. (FOUCAULT, 1999).

Em sua leitura de Foucault, Castro entende que “A arqueologia é uma história das condições históricas de possibilidade do saber [...], define práticas discursivas que atravessam obras.” (CASTRO, 2009, p. 40). Não busca compreender os documentos como signos de outra coisa, mas, define as práticas discursivas que atravessam essas obras e identifica a “região intermediária” na qual a ordem do discurso se estabelece, porém, a partir das condições históricas que possibilitam os saberes.

A Análise do Discurso se constrói a partir da identificação das relações dos discursos com outros discursos que o atravessam. Um discurso se sustenta a partir das resistências, das diferenças, dos atravessamentos pelas relações exteriores a ele. Desta forma, a prática da AD não pode ser uma abordagem metafísica, ou seja, a pura tentativa

de identificação das origens dos discursos no sujeito. Foucault defende que a Análise do Discurso deve compreender as relações exteriores e entre discursos. Neste espaço é que se encontram as disputas e táticas estratégias que permitem a proliferação de determinados enunciados e não outros. A genealogia foucaultiana, portanto, busca compreender as exterioridades para identificar as relações de forças – no plural! – que se estabelecem entre discursos e práticas e as formas de saberes.

Os saberes, como caracteriza Foucault (1999), são decorrentes destas relações de poderes que são indissociáveis do ordenamento dos espaços, tal como da dominação exercida pelas instituições das práticas discursivas. O discurso não é controlado, assim como o poder não é detido. Contudo, os meios pelos quais ele se manifesta estão sob a orientação de interesses diversos e podem ser controlados. Cinema, televisão, as redes sociais. Esses dispositivos, como Gregolin (2016) reforça, estão a serviço de determinados valores e se situam como sinônimos de poderes.

Para tanto, duas atitudes serão demandadas para se percorrer esse caminho teórico-metodológico, a crítica e a genealogia. Estes caminhos são fundamentalmente apresentados por Foucault no início da década de 1970, quando o filósofo profere a aula no *Collège de France* que daria origem ao livro *Ordem do Discurso*. Para Foucault (1996), a crítica “liga-se aos sistemas de recobrimento do discurso; procura detectar, destacar esses princípios de ordenamento, de exclusão, de rarefação do discurso.” (FOUCAULT, 1996, p. 69). Em contrapartida, o caminho genealógico procura compreender o discurso a partir de seu poder de afirmação, “[...] o poder de constituir domínios de objetos”. (FOUCAULT, 1996, p. 69-70). As diferentes perspectivas decorrentes dos dois caminhos, como defende Neves e Gregolin (2021), são complementares. Não se trata de optar pela “formação efetiva dos discursos” (NEVES; GREGOLIN, 2021, p. 11) ou investigar quais os procedimentos de controle dos enunciados, mas sim adotar uma postura analítica que atue na descentralização de saberes hierarquizados e seus efeitos sobre a estrutura de poder.

Sendo assim, para Foucault, “a genealogia seria, portanto, com relação ao projeto de uma inscrição dos saberes na hierarquia de poderes próprios à ciência, um empreendimento para libertar da sujeição os saberes históricos [...]” (FOUCAULT, 1998, p. 172). Isso posto, compreende-se a prática genealógica como o exercício de produção de conhecimentos “populares” - ou “memórias locais”, como se refere o filósofo (FOUCAULT, 1980, p. 83), que possam desestabilizar os discursos dominantes que

impedem a difusão de discursos outros que não atendam a determinados interesses centralizados e, como o filósofo comenta, impeçam a diferença.

Arqueologia e genealogia são, dessa forma, processos de investigação que tendem a revelar e compreender as disputas por poder que se dão nos dispositivos. De maneira sucinta, Foucault descreve que

Se a caracterizássemos em dois termos, então a 'arqueologia' seria a metodologia apropriada para essa análise das discursividades locais, e a 'genealogia' seria a tática pela qual, a partir das descrições dessas discursividades locais, os saberes submetidos que foram assim liberados seriam postos em jogo.³⁰ (FOUCAULT, 1980, p. 85).

Ainda que sejam distintos, os processos não são excludentes. A arqueogenealogia³¹, como se denomina a perspectiva metodológica de Foucault, que sucinta as duas investigações citadas de forma complementares, se dá a partir da identificação dos códigos, signos que formam os discursos e quais as relações e estratégias de poder que estes discursos revelam em relação ao seu *momentum*. Novos conceitos são abordados por Foucault a fim de avançar em sua análise do poder para uma perspectiva do saber-poder. Segundo Neves e Gregolin, estes avanços se refletem no papel central das políticas do corpo nas análises dos enunciados, no conceito das práticas discursivas, que são compreendidas como estratégias de governamentalidade e na ordem do discurso, que “passa a ser compreendida também como processos de normalização e dispositivos de poder e saber” (NEVES; GREGOLIN, 2021, p. 11).

Os dispositivos são conceituados pelo filósofo em algumas de suas entrevistas. No texto *Sobre a História da Sexualidade*, publicado no Brasil no livro *Microfísica do Poder*, Foucault descreve dispositivo como

Um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos. (FOUCAULT, 1998, p. 244).

³⁰ Trad. do autor para “If we were to characterise it in two terms, then 'archaeology' would be the appropriate methodology of this analysis of local discursivities, and 'genealogy' would be the tactics whereby, on the basis of the descriptions of these local discursivities, the subjected knowledges which were thus released would be brought into play.”

³¹ Conforme indicam Neves e Gregolin (2021), a nomenclatura arqueogenealogia e o próprio método não foram tratados por Foucault em sua obra, mas, se dão a partir de pesquisadores que analisam os deslocamentos metodológicos do filósofo após a fase arqueológica e identificam a relação de complementaridade estabelecida entre a arqueologia e a genealogia foucaultiana.

Antes de prosseguir, acredito ser importante destacar que o dito diz respeito ao aspecto discursivo trabalhado por Foucault na arqueologia que tratei anteriormente. Por sua vez, o não-dito estaria no campo das relações de poder que o filósofo aborda a partir de sua perspectiva genealógica.

Como define, os dispositivos têm uma determinada função em determinado momento histórico: responder a uma urgência. Desta forma, atua estrategicamente como ferramenta de “controle-dominação”. É por meio dos dispositivos que elementos tão heterogêneos circulam. Contudo, como identifica que há diferentes práticas que estão em jogo nos dispositivos, Foucault percebe que elas atuam a partir da estratégia em dois momentos. O primeiro deles se dá em relação ao próprio objetivo estratégico estabelecido em sua gênese, seja o domínio, a profusão de valores, ideais, etc. Porém, em vista da heterogeneidade das práticas que o compõe, o dispositivo tem duplo processo. Em um segundo momento, outros efeitos serão rearticulados, de maneira ressoante ou contraditória, que o autor denomina de preenchimento estratégico. É neste espaço do preenchimento estratégico que surgem os efeitos que não foram previstos (FOUCAULT, 1998).

Em leitura a Foucault, Gilles Deleuze (1996) compreende os dispositivos como o lugar privilegiado em que se dão os embates simbólicos e as disputas de poder. Como Foucault ressalta, os dispositivos se formam a partir de práticas heterogêneas, que Deleuze irá denominar das linhas de movimentação dos dispositivos. Essas podem tanto sedimentar determinados discursos, quanto fissurá-los. As linhas dos dispositivos não são responsáveis apenas pela sua composição, elas os atravessam em todas as direções e se estabelecem a partir dos regimes de luz (visibilidade) ou de enunciação (enunciabilidade).

É por meio do regime de luz que os dispositivos se tornam visíveis. É à luz que a historicidade costuma ser construída, ser propagada, tornando visível ou invisível os objetos que lhe forem convenientes. Porém, Deleuze (1996) não se abstém da capacidade de enunciabilidade. São às linhas de enunciabilidade que os enunciados remeterão, distribuindo-se nas variáveis aceitas e normativas.

Em adição, Deleuze (1996) identifica o regime de poder proposto por Foucault estabelecido a partir das linhas de força. São as linhas de forças que percorrerão todo o dispositivo, se entrelaçando com as linhas de luz e de enunciação. É a dimensão do poder inerente aos dispositivos. Levando em conta o caráter de acontecimento dos discursos

defendido por Foucault (1996), Deleuze reforça que os dispositivos não possuem a aplicação universalizantes, “[...] é uma mudança de orientação que se desvie do Eterno para apreender o novo” (DELEUZE, 1996, s/p.). É a partir da criatividade que todo dispositivo se define, “[...]ao mesmo tempo marca a sua capacidade de se transformar, ou de desde logo se fender em proveito de um dispositivo futuro” (DELEUZE, 1996, s/p.).

De acordo com Ismail Xavier (2018), a noção de dispositivo foi incorporada pelas teorias do cinema com mais ênfase a partir da década de 1970, nos estudos de recepção que consideravam o espectador em meio a um estado onírico diante do cinema, assim como as críticas à “estética da transparência” que o cinema clássico adotava. Estas críticas se pautavam, *a priori*, na possibilidade de a tela de cinema ser uma janela para o mundo representado. Enquadramentos, montagem, atuação dos atores e demais elementos da linguagem cinematográfica eram trabalhados a fim de se obter o máximo realismo nas projeções, levando o espectador a imergir na tela a ponto de se confundir com a ilusão do real proposto. (XAVIER, 2018).

Contudo, a partir da perspectiva foucaultiana, revisitada por Deleuze, o dispositivo se afasta da ideia de janela para o real, tendo em vista seu caráter multidimensional a partir das diversas linhas que o forma e sustenta. Tampouco é possível compreender o dispositivo a partir das restritas dimensões tecnológicas que o permitem. Sendo assim, o dispositivo cinematográfico é compreendido em minha pesquisa enquanto espaço das disputas de poder, entrelaçadas a partir dos regimes de visibilidade e enunciabilidade que se evidenciam ou invisibilizam empregando os elementos que compõe a linguagem e processo cinematográficos. O cinema se dá a partir de uma sucessão de etapas compreendidas entre a pré-produção, produção e pós-produção. A essas etapas diretamente vinculadas ao processo, agrego os elementos extras-produção. A exterioridade desses elementos não os caracteriza como vetores além da produção fílmica, mas, exteriores a ela, sob os quais não há um controle absoluto. Porém, o cinema - principalmente o cinema contemporâneo hollywoodiano - se vale destes elementos para direcionar os esforços que envolvem as etapas diretamente relacionadas à produção.

É a partir de determinados temas e interesses que Hollywood atua. Sendo assim, as linhas dos dispositivos não são únicas. É possível identificar diferentes possibilidades para abordar o dispositivo fílmico. Oponho-me às universalizações. Mas, compreendo que alguns elementos se sobressaem à minha análise dos objetos selecionados e que

permitem um determinado aprofundamento nos temas que abordo a partir da perspectiva arqueogenealógica.

Para empregá-la nesta pesquisa, tomo certas liberdades que me parecem lógicas. *A priori*, o rigor metodológico não interessa à Foucault, tampouco a mim. Contudo, busco identificar de forma mais livre as linhas enunciativas que se estabelecem nos dispositivos fílmicos. A arqueogenealogia de Foucault se estabelece entre tantos outros discursos que já estão constituídos (NEVES; GREGOLIN, 2021). Desta forma, a Análise do Discurso não se restringe ao próprio discurso isoladamente, ela se estabelece a partir das relações estabelecidas com seu *momentum*.

Isso posto, acredito que os enunciados acerca das produções tomadas como objetos desta pesquisa são fundamentais para a identificação e análise dos possíveis discursos veiculados. Um filme não é uma produção isolada, ele se conecta diretamente com a existência sócio-histórica. É um fenômeno social e, como tal, implica na identificação de seu contexto, expandindo assim a análise dos elementos discursivos para os não-discursivos, a fim de não me concentrar nas questões linguísticas do discurso, mas, nas relações de saber-poder que se manifestam nos dispositivos fílmicos.

Minha análise, portanto, busca identificar como os discursos se dão a partir da perspectiva cinematográfica. Como expressa Ismail Xavier (2005), os discursos cinematográficos se formam a partir dos elementos que compõe a *mise-en-scène*. Considero, portanto, para a seleção dos elementos que comporão as categorias de análise, os intra-fílmicos (referentes ao que se observa na tela, elementos que compõe a *mise-en-scène* fílmica, a materialidade discursiva), mas, com igual importância, os elementos extra-fílmicos (que fazem parte dos *momentums*, o não-discursivo, o além da tela, mas, sem os quais a produção não seria possível). Diante dessa breve contextualização, indico as seguintes categorias intra-fílmicas de análise: papel desempenhado pela personagem no desenvolver narrativo; escolhas estéticas materializadas na imagem fílmica; figurino e a materialização da feminilidade das personagens; e direção e autoria. Para além da tela, considero as seguintes categorias extra-fílmicas: repercussão da produção; efeitos e reflexos em produções seguintes do gênero; contexto da produção.

De antemão, acredito que os limites entre algumas dessas categorias não possuem demarcações taxativas, se estabelecem em fronteiras que são muito mais permeáveis e difusas do que a estrutura possa comportar, tal como a relação que se estabelece entre autoria e contexto da produção. Dessa forma, meus esforços analíticos buscam extrapolar

a categorização limitante para permear as possibilidades de enunciabilidade, visibilidade e relações de poder que se estabelecem no dispositivo.

CAPÍTULO III: *C'EST BELLE*, CURVAS DE BARBARELLA

Foi em outubro de 1968 que a adaptação cinematográfica de *Barbarella*, a exploradora espacial criada por Jean-Claude Forest seis anos antes, estreou nos cinemas americanos. E, apesar de ter sido mal recebido pela crítica de boa parte do mundo, como enfatiza Roger Vadim, diretor do longa, o filme foi “um acontecimento”! (VADIM, 1986, p. 322).

De fato, a adaptação protagonizada por uma jovem Jane Fonda, que adentrava seus 30 anos e buscava construir uma carreira como atriz séria longe dos holofotes e superficialidade de Hollywood, foi a materialização psicodélica dos anos 1960, conforme descreve Dean Conrad (2018). Para além da visualidade *camp*, *Barbarella* representou um potencial catalisador de discussões acerca da representação feminina no audiovisual e na sociedade. O filme marcou uma das poucas oportunidades em que uma mulher foi protagonista de uma ficção científica, gênero cinematográfico no qual *Barbarella* se enquadra, além de estar entre as primeiras adaptações de heróis/ super-heróis das histórias em quadrinhos a ser encabeçada por uma personagem feminina.

Publicada pela primeira vez em 1962 como uma história curta, parte da revista francesa *V Magazine*, *Barbarella* ganhou grande notoriedade logo em seu lançamento. Como considera Jean-Claude Forest, criador da personagem, *Barbarella* se tornou um “fenômeno social” (FOREST, *apud* LOFFICIER; LOFFICIER, 1985, s/p) e como tal, foi um catalisador de certas demandas coletivas que floresciam na década de 1960.

As primeiras histórias eram narradas em capítulos de 10 a 15 páginas que, diante do sucesso com o público, foram republicados no formato *graphic novel*³² poucos anos depois. Como relata Gonçalo Jr (2015), a publicação desse volume único acabou gerando reações adversas. Uma mulher de voraz apetite sexual que luta para fazer o bem e alcançar o prazer. A publicação foi retirada das livrarias e proibida de ser comercializada em estabelecimentos que não as *comic shops* e restrita apenas a maiores de idade.

³² Diferente dos quadrinhos mensais, publicados de maneira serializada e fracionada a cada nova edição, o formato *graphic novel* trabalha com um compilado de histórias sequenciais ou aleatórias de determinado título que completam um arco. Por sua vez, o arco corresponde a uma determinada fase, que pode ser caracterizada por um período de tempo, o trabalho de um determinado escritor a frente de um título ou uma história mais extensa que será apresentada em mais de um número. Originalmente, considerava-se *graphic novels* apenas histórias que fossem planejadas para a publicação em volume único. Contudo, o formato é considerado bem mais flexível atualmente, com muitas das histórias mensais de personagens diversos republicadas ao final do arco no formato de *graphic novel*, que pode conter material extra, melhor impressão e capa dura, por exemplo, como um incentivo ao consumo dos quadrinhos.

Nas aventuras apresentadas em celulóse, Barbarella percorria as galáxias em busca de novas aventuras. Era uma mulher solitária e muito bem resolvida. Viajava de planeta em planeta lutando contra alienígenas assassinos, tiranos fascistas, promovendo a anistia entre povos rivais, monetizando espetáculos sexuais e empregando sua sensualidade como principal arma contra seus inimigos, como ilustra a imagem a seguir, Figura 2.

FIGURA 2: Sequência em que Barbarella e uma aliada seduzem um guarda para que os rebeldes possam tomar o palácio³³.



Fonte: Barbarella, 1968, p. 9.

Barbarella, o material original, não se inscrevia em regras editoriais rígidas, tal como o *Comic Code* em vigência nos Estados Unidos³⁴. Ainda que a França, país de

³³ Trad. do autor: “Surpreso e triste, o guarda se abaixa sobre a garota inconsciente...”

³⁴ O *Comic Code Authority* (CCA) foi um código de autorregulamentação instituído pela indústria de quadrinhos nos Estados Unidos em 1954 como forma de contornar as críticas que as publicações vinham recebendo de grupos conservadores e evitar a regulamentação do governo. As editoras se reuniram em uma associação, a *Comics Magazine Association of America*, que determinava os parâmetros para que as histórias fossem publicadas. Revistas com conteúdo aprovado pelo CCA recebiam um selo na capa que indicava que material era próprio para o consumo de crianças e adolescente, o público-alvo dos quadrinhos americanos. O código esteve em vigência até início dos anos 2000, quando as grandes editoras, paulatinamente passaram a abandonar suas diretrizes e estabelecer sistemas de classificação internos, de modo a ter maior autonomia sobre as obras. Durante sua vigência, o código teve diferentes versões, sendo a primeira delas a mais rígida, como reflexo das frequentes críticas que essas publicações recebiam. Neste período, uma comissão do Senado dos EUA foi encarregada de investigar a relação entre delinquência juvenil e o conteúdo publicado nas HQs. A pressão foi intensificada com a publicação de *Seduction of the Innocent*, em 1954. Neste livro, o psicólogo Fredric Wertham endossava que as histórias em quadrinhos eram a principal causa do mal comportamento de crianças e adolescentes, além de incentivar o comportamento sexual considerado inadequado. Como resposta, o CCA proibiu qualquer insinuação de ato sexual ou glamourização da vilania nas narrativas (DALBETO, 2015). Na França e Europa de modo geral, a indústria de quadrinhos tinha um direcionamento mais livre. Apesar de terem sido fiscalizados e censurados durante a ocupação nazista nos anos 40, com a queda do regime a indústria pôde se reestruturar

origem da publicação, exercesse determinada fiscalização sobre as histórias em quadrinhos, tendo inclusive censurado a circulação da versão em *graphic novel*, as narrativas e temas abordados nas páginas eram direcionados para públicos mais adultos.

Neste primeiro volume, o ritmo frenético de suas aventuras é conduzido a partir de motes em que a exploradora utiliza seu voraz apetite sexual e seu belo corpo esculpido à perfeição normativa como ferramenta de combate. Barbarella se despe para distrair os inimigos, os seduz para obter vantagens em suas jornadas, explora seus desejos mais pulsantes sem pudores ou limitações. Na história que deu origem ao roteiro adaptado para o cinema, a exploradora transa com o robô Aiktor para se assegurar de suas múltiplas habilidades, oferece seu corpo em agradecimento ao príncipe Topal por ter salvado sua vida, se insinua ao anjo cego Pygar, tem as vestes destruídas por um ataque de pássaros que a obriga a permanecer seminua até o fim da história e desperta o interesse sexual da ditadora de Sogo, a vilã da história. Alguns desses momentos são apresentados na imagem a seguir, Figura 3.

e publicar materiais mais ousados. Ainda assim, as publicações *mainstream* tinham orientação claramente para público infantojuvenil, com histórias bastante infantilizadas. Ao passo que os quadrinhos *underground* eram menos convencionais. Como identifica Nogueira (2021), o movimento foi oposto ao da indústria nos Estados Unidos. Quadrinhos com temática de horror e crime eram publicados com o intuito de resgatar o público adulto na década de 1950 e, nos anos 1960, os reflexos socioculturais ficaram mais evidentes nas páginas das narrativas, acarretando a renovação da indústria de quadrinhos franco-belga, que permitiu sua expansão a ponto de hoje ser considerada uma das mais importantes do mundo.

FIGURA 3: Alguns quadros da HQ de *Barbarella* com a exploração de sua sexualidade.



Fonte: *Barbarella*, 1968, p. 40 (verde, superior), p. 32 (amarelo), p. 53 (azul), p. 43 (verde inferior).

Há quem credite *Barbarella* como a primeira HQ voltada para o público adulto da história devido ao alto teor erótico das páginas, mas, não há um consenso a respeito dessa afirmação. Contudo, a personagem e sua publicação são frutos de um momento de transformação dos quadrinhos franceses em que personagens femininas se tornam mais ativas e evidentes nas páginas. Até a década de 1960, a produção de HQ francesas era pautada pelo protagonismo masculino, com personagens femininas infantilizadas ou mesmo caricaturais, tais como as reconhecidas *Bécassine* e *L'Espiègle Lili*, como identifica Marie-Christine Lipani Vaissade (2009). Ainda que as narrativas das personagens apresentassem claras orientações que rompessem com determinados estereótipos de gênero – *Bécassine* era uma empregada doméstica imigrante da Grã-Bretanha ridicularizada pela elite francesa a quem servia e que, com o sucesso e aceitação do público, passa a ter uma abordagem mais subversiva, se tornando uma mulher inteligente e capaz de resolver situações que seus patrões não estavam aptos. Por sua vez,

Lili era uma jovem independente que não se submetia às regras impostas pelo seu tutor e buscava sua autonomia como uma criança travessa e muitas vezes inconsequente -, essas personagens eram desprovidas de quaisquer traços de sexualidade (VAISSADE, 2009).

FIGURA 4: As personagens *Bécassine* ou *L'Espiegle Lili*.



Fonte: Gautier-Languereau, 1921 (esq.); Société Parisienne d'Édition, 1952 (dir.)³⁵.

Mesmo que não tenha sido a primeira publicação erótica, Barbarella marca o mercado editorial, ao menos na França, como a mulher emancipada que as revoluções culturais demandavam. Porém, é importante salientar que não é apenas a erotização de Barbarella que a torna uma personagem tão importante. Como Vaissade (2009) alerta, não é a erotização ou as características ditas masculinas que emancipa as personagens femininas, mas sim sua capacidade e orientação à individualidade e agência de si mesmas como sujeitos ativos na narrativa, capazes de expressar opinião, manter uma profissão, uma jornada de independência e expressar diferentes camadas de desenvolvimento que componham sua personalidade e que refletiam o momento da liberação feminina pelo qual boa parte do ocidente passava.

³⁵ Esquerda: Gautier-Languereau. *Bécassine*, n.8. *Bécassine Voyage*. 1921. Disponível em: <https://www.bedetheque.com/BD-Becassine-Tome-8-Becassine-voyage-28477.html>. Acesso em 20 abr. 2022. Direita: Société Parisienne d'Édition. *Lili (L'espiegle Lili puis Lili - S. P. E.)*, n.7. *Lili travaille*. 1952. Disponível em: <https://www.bedetheque.com/BD-Lili-L-espiegle-Lili-puis-Lili-SPE-Tome-7-Lili-travaille-171270.html>. Acesso em 20 abr. 2022.

A agência da personagem é notória, porém, não é possível desassociá-la da sensualidade e nudez que fizeram de *Barbarella* um sucesso comercial. Ainda que Forest tenha se demonstrado avesso a isso, o quadrinhista foi um dos precursores de um movimento de erotização dos quadrinhos orientados aos adultos. Em uma entrevista concedida à Michel Bourgeois (1978), Jean-Claude Forest cita que sua personagem era uma crítica à hipocrisia. Uma forma de dizer “não!” ao conservadorismo que assolava a França em que vivia (BOURGEOIS, 1978). Contudo, era por meio da erotização que *Barbarella* era lembrada. Sem dúvida, os *collants* que delineavam seu opulento corpo, as diversas cenas de sexo e nudez, a ambiguidade da exploradora espacial que agia orientada pela própria agência, mas também por uma declarada intenção mercadológica³⁶ para atingir públicos mais adultos, eram os atrativos que não passavam despercebidos.

Das páginas para as telas

Barbarella nas páginas significava uma nova abordagem da agência das mulheres em um momento de transformação que foi a década de 1960. Consequentemente, a adaptação da personagem para o cinema traduziu essas abordagens segundo os olhares do produtor Dino De Laurentiis e do diretor Roger Vadim, que se orientavam por valores que materializavam os possíveis discursos veiculados pelo filme.

Dino DeLaurentiis (*sic*), que havia produzido o épico Guerra e Paz [...] produziria *Barbarella* para a Paramount, o que significava que o filme teria um orçamento elevado, grande parte do qual iria para os efeitos especiais, uma vez que o gênero de filme era ficção-científica. Quanto a Vadim, deram-lhe carta branca para tornar o *script* tão audacioso quanto a história em quadrinhos. No filme, o público veria a estranheza e a razão de ser do relacionamento de Jane com Vadim – sexo grosseiro, comercial, redimido pela classe inata de Jane. (GUILLES, 1983, p. 169).

Como aponta Bonnie Noonan (2015), a personagem personificada por Jane Fonda “Incorpora muito do que era tão certo e tão errado sobre a liberação sexual para mulheres

³⁶ Como indica Bourgeois (1978), Forest se torna uma espécie de líder das histórias em quadrinhos erótica dos anos 60 na França, estimulando a criação de diversos outros títulos que tinham como premissa a exploração dos corpos femininos e as práticas sexuais livres. Em 1964, em decorrência do sucesso de *Barbarella*, Forest - que esteve a ponto de abandonar a indústria antes do lançamento de sua personagem - assume a editoria da recém-lançada *Chouchou Magazine*, uma publicação direcionada para HQs, e lança outras personagens como a sensual *Baby Cyanide* (1965) e a também sensual, mas rebelde, *Hypocrite* (1971). Tal como *Barbarella*, as personagens eram jovens mulheres determinadas, com agência e dispostas a explorar sua sexualidade e sensualidade nas narrativas.

nos anos 1960.”³⁷ (NOONAN, 2015, p. 63). Barbarella é uma mulher emancipada e, à primeira vista, dona de uma sexualidade reprimida pelas instituições do Planeta Terra – que compreendem o ato sexual como um risco à paz intergaláctica conquistada no ano 40.000 d.C., período em que se dá a história narrada. Ao descobrir sua capacidade de sentir e proporcionar prazer sexual, a exploradora identifica uma poderosa arma, além de moeda de troca, que pode ser empregada em prol de seus objetivos em sua missão para impedir que uma perigosa tecnologia em poder de Sogo, a Cidade da Noite, ameace o tratado de paz desarmamentista firmado.

Esta breve sinopse permite identificar que *Barbarella* tanto articula o medo americano do colapso da sociedade frente aos movimentos socioculturais, que tiveram a contracultura como grande expoente do momento, como também retrata de certa forma, as conquistas e demandas feministas por maior autonomia e equidade. A partir da apresentação destes possíveis discursos, aparentemente dicotômicos e opostos, inicio a jornada arqueogenealógica para analisar *Barbarella*. Para tanto, busco identificar os discursos dispersos no tecido sociocultural no momento desta produção.

Como apresento no capítulo anterior, o dispositivo fílmico é o local em que diferentes discursos se cruzam. Práticas discursivas e não-discursivas se materializam no que vemos em tela, mas, são linhas agenciadoras do que não vemos também. Meu esforço considera um resgate de possíveis forças históricas que agiram na produção de *Barbarella*. Tendo iniciado pela repercussão do material original, procuro descrever de maneira propositalmente cronológica os fatos que desencadearão as categorias identificadas para a análise.

A transposição da personagem das páginas para as telas foi uma iniciativa de De Laurentiis. Produtor de sucesso na Europa, sua empresa, a *Dinocittà Film*³⁸, havia sido responsável por grandes filmes de reconhecimento internacional. Nos anos 1950, havia produzido *A Estrada da Vida* (*La Estrada*, ITA, 1954) e *Noites de Cabíria* (*Le Notti di Cabiria*, ITA/FRA, 1957), dirigidos por Federico Fellini e premiados na recém-criada categoria de filme estrangeiro na cerimônia do Oscar, além do épico *Guerra e Paz* (*War and Peace*, EUA/ ITA, 1956), adaptação do romance de Tolstoy estrelado por Audrey

³⁷ Trad. do autor para “embodies so much of what was so right and so wrong about sexual liberation for Women in the Sixties.”.

³⁸ *Dinocittà Film*, fundada nos anos 1940, foi o nome fantasia adotado pela *Dino de Laurentiis Cinematografica* mediante à popularidade alcançada pelos filmes do produtor. *Dinocittà* era uma alusão à *Cinecittà*, o complexo cinematográfico italiano localizado nos arredores de Roma, responsável pela maior parte das produções do país desde meados dos anos 1930.

Hepburn e Henry Fonda. O sucesso da década anterior, que incluía ainda diversos outros títulos, permitiu que nos anos 1960 o produtor se arriscasse com projetos mais grandiosos, dando início à fase épica da *Dinocittà*, como denomina Tim Brayton (2019). É nesta época que são lançados filmes com grandes orçamentos como *Barrabás* (*Barabbas*, ITA/ EUA, 1961) e *A Bíblia* (*The Bible: In the Beginning...*, ITA/ EUA, 1966).

A Bíblia, inclusive, marca a mais ousada e arriscada empreitada de De Laurentiis até então, com um orçamento que beirava os 18 milhões de dólares (HALL; NEALE, 2010). Brayton (2019) identifica a capacidade do produtor de identificar o que poderia atrair o público, além de confiar no talento artísticos dos seus diretores. Foi um dos responsáveis pela difusão do neorealismo italiano pelo mundo, tendo trabalhado com diversos expoentes do movimento, como o próprio Fellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini e outros grandes nomes da sétima arte internacional, como o polêmico Tinto Brass e John Huston, diretor de *A Bíblia*.

Contudo, ainda que seu olhar e faro para o sucesso fossem aguçados, *A Bíblia* foi um fracasso do qual o produtor não conseguiria se livrar com facilidade. Brayton (2019) compara o filme com o malfadado *Cleópatra* (*Cleopatra*, CH/ GB/ EUA, 1963), cujo grandioso orçamento representou grandes perdas financeiras para a *20th Century Fox*, que também financiou *A Bíblia*. Como consequência, este foi o último grande épico bíblico que um grande estúdio lançaria por quase vinte anos, quando a *Columbia Pictures* se arriscou com *Rei David* (*King David*, GB/ EUA, 1985). O filme também foi um fracasso, arrecadando apenas cerca de 25% de seu orçamento (HALL; NEALE, 2010).

Marcado pelo fracasso do épico, De Laurentiis voltou seu olhar para o futuro. Se histórias sobre o passado não atraíam o mesmo público que costumavam nas décadas anteriores, quem sabe épicos futuristas não o fariam? A repercussão das histórias em quadrinhos de *Barbarella* na França chegou aos ouvidos do produtor, que se interessou pelo potencial do material e comprou os direitos para uma adaptação cinematográfica. Se nas páginas das HQs a sensual exploradora espacial conseguiu conquistar uma legião de fãs, a capacidade do cinema de chegar a um público maior certamente faria de *Barbarella* o sucesso que sua *Dinocittà* almejava. Porém, para que seus objetivos fossem alcançados, era necessário que os nomes certos estivessem envolvidos a frente e por trás das câmeras.

Roger Vadim, um diretor francês que na década de 1950 havia chamado a atenção com uma abordagem bastante ousada da sexualidade e capaz de se comunicar com o público jovem que consumiria uma adaptação de histórias em quadrinhos sem torcer o nariz para a origem do material, pareceu ser o nome certo. O próprio Vadim havia dito

em algum momento que tinha interesse em quadrinhos (CURTISS, 1966). A aproximação do diretor com um novo cinema francês que se delineou nos anos 1950 e mudou os rumos da indústria cinematográfica francesa, demonstrava a capacidade artística do diretor, característica que De Laurentiis já havia demonstrado apreciar, vide suas produções com Fellini, René Clément e tantos outros que ajudaram a moldar sua carreira e a fundar seu império. Além do mais, tal como seus conterrâneos colegas que participavam da *nouvelle vague*, Vadim parecia ser capaz de traduzir a sensualidade de Barbarella para as telas do cinema, tal como vinha fazendo em suas produções. E isso com um orçamento bastante modesto, o que certamente era do interesse do produtor que lidava com o fracasso de seu épico bíblico.

(TIE-IN: O estilo do diabo em meio à nova onda)

Buscando identificar o plano dos objetos que me permitirá analisar *Barbarella* a partir das condições de formação discursiva, inicio aqui um parêntese que denomino *tie-in*³⁹, no qual irei apresentar Roger Vadim como um dos eixos que articulam as enunciações apresentadas no filme. O *tie-in* se dará a partir da contextualização da carreira do diretor na formação do novo cinema francês e como se estabelece como um autor a partir da perspectiva da *politique des auteurs* e, como tal, o resultado de suas obras são compreendidos como reflexos de uma unidade coesa que teria a sexualidade feminina como principal temática, constituindo o estilo de Vadim.

A nova onda em que o diabo surfou: a *Nouvelle Vague*

Como identifica Bordwell e Thompson (2013), ao final dos anos 50 uma nova geração de cineastas surge em diferentes partes do mundo contestando o cinema que vinha sendo produzido até então. Eram jovens que, de modo geral, estavam vinculados às publicações acadêmicas especializadas e, como salientam os autores, “[...] revoltando-se contra os veteranos na indústria cinematográfica” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 719).

³⁹ *Tie-in* é um termo bastante empregado nos quadrinhos e se refere às histórias que derivam ou antecedem sagas, sendo a única exigência haver alguma relação com um arco principal trabalhado em outras publicações. Pode ser entendido como o *spin-off* do cinema e da televisão.

Na França durante a década de 1950, jovens que escreviam para a revista *Cahiers du cinéma* criticavam os grandes diretores franceses pelo cinema que consideravam vazio. Como identifica Geoffrey Macnab (2011), tratava-se de um período em que a indústria cinematográfica francesa enfrentava certos questionamentos. As técnicas haviam evoluído, equipamentos mais leves e de melhor alcance que permitiam que os diretores tivessem mais liberdade para filmar e criar diferentes perspectivas para os espectadores. Contudo, os cineastas continuavam presos a certas convenções de um cinema já estabelecido. Ao menos era o que os jovens críticos da *Cahiers*... defendiam.

Dentre estes jovens, destacava-se François Truffaut, que passou a escrever para a revista em 1954. Truffaut contestava o que ele denominou de “*le cinéma de papa*”⁴⁰ (MACNAB, 2011, p. 190), filmes conservadores, quase sempre adaptações de clássicos da literatura, e que pouco exploravam as novas possibilidades técnicas e artísticas. O autor também destaca que, para além da técnica, Truffaut questionava a influência dos sindicatos sobre a produção cinematográfica do país, além da reconhecida participação de alguns dos produtores em atividade na época com os alemães durante a guerra (MACNAB, 2011).

Vale ressaltar que as bases para a *Nouvelle Vague* se estabeleceriam bem antes do lançamento de qualquer filme ou mesmo das publicações da *Cahiers*.... Com o fim da ocupação francesa pelos alemães nazistas em 1945, filmes que foram proibidos chegaram ao país e foram exibidos em videoclubes. Segundo Alfredo Manevy (2006), destacava-se a atuação de Henri Langlois na recuperação, manutenção e difusão desse material.

O papel desempenhado por Langlois, como aponta o autor (MANEVY, 2006), foi essencial para a formação dos jovens cineastas que iriam encabeçar a *Nouvelle Vague*. Durante a exibição dos filmes, estava se formando um movimento de preservação da memória cinematográfica daquele grupo que, anos depois, iriam explorar essas possibilidades em suas produções.

De dezembro de 1944 em diante, Langlois inicia em Paris, na rua Troyon, a projeção de filmes clássicos, salvos e protegidos por ele durante a guerra e a ocupação alemã. [...] Nessa sessão, já estavam presentes alguns dos futuros cineastas da *Nouvelle Vague*, encontrando ali o Langlois programador, eclético e surpreendente ao projetar filmes desconhecidos, postura importante para semear uma nova consciência

⁴⁰ “Cinema de papai”, em livre tradução.

crítica - a da *Nouvelle Vague* - e consolidar o *status* de arte adquirido pelo cinema. (MANEVY, 2006, p. 223-224).

Diante deste cenário, um novo grupo de jovens cineastas ascendia. Abraçavam a contradição entre rejeitar o conservador paradigma do cinema francês ao mesmo tempo em que admiravam o cinema comercial de Hollywood e defendiam a possibilidade da autoralidade no cinema comercial, mesmo quando os roteiros não eram escritos pelos próprios diretores. Segundo esse grupo, cineastas como Alfred Hitchcock, Vincente Minnelli e Otto Preminger, entre outros, eram capazes de “[...] transcender a restrições do sistema padronizado de Hollywood” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 719) e empregar seus próprios estilos nos filmes que produziam.

Alfredo Manevy cita que, de certa forma, “[...] a *Nouvelle Vague* nasce do encontro do cinema americano [...] com a cultura europeia do pós-guerra, em especial a italiana, neo-realista (*sic*).” (MANEVY, 2006, 246). Apesar do americanismo que certamente orientou os jovens da *Nouvelle Vague*, estes “[...] fariam o elogio de cineastas europeus como Ingmar Bergman e Roberto Rossellini e, entre os franceses, apenas Jean Renoir e Robert Brerson” (MANEVY, 2006, p. 231), como observa o autor.

Como se sabe, o cinema hollywoodiano é entendido como cinema de produtor. Ou seja, cineastas são funcionários que os estúdios contratam para que exerçam a função de dirigir de acordo com o resultado que se espera. Como consequência, os filmes costumam ser engessados e reproduzem estilos vagos que, de modo geral, se adequam ao estúdio. Este cinema se contrapõe ao cinema de autor defendido pelos jovens da *Cahiers du cinéma* que, no decorrer da década de 1960, passaram a ser denominados pela crítica de *Nouvelle Vague*⁴¹ (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

A denominação era inicialmente em tom pejorativo e empregada pela crítica francesa avessa à ausência de polidez desses filmes, conforme indica Michel Marie (2003). Contudo, a expressão ganhou novas conotações e passou a se referir aos cineastas cujos trabalhos são considerados referência até hoje. Segundo o autor, “Um filme *Nouvelle Vague* significava, para um diretor de cinema da época, um filme de jovem, geralmente feito às pressas e pouco profissional, mas sempre surpreendente.” (MARIE, 2003, p. 167).

⁴¹ “Nova onda”, em livre tradução.

Tendo como expoente os cineastas Éric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol e o próprio Truffaut, - que iniciaria sua filmografia em 1955, com o curta-metragem *Une visite* (FRA, 1955) - o estilo se caracteriza, principalmente, pelo caráter casual das produções em oposição ao “cinema de qualidade francês” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 720). Os filmes eram desenvolvidos com baixo orçamento, – o que pode ter sido um dos motivos que o impulsionou mediante a crise do setor em decorrência da televisão e a redução do público nos cinemas - normalmente com atores amadores, abusavam das paisagens externas parisienses e privilegiavam a iluminação natural, o que agregava uma estética mais documental aos filmes, tal como os neorrealistas italianos. A *Nouvelle Vague* se contrapunha ao “cinema de qualidade” que os chamados diretores “velhos” vinham praticando na França desde os anos 1930. (MARIE, 2003, p. 170).

Ainda que tenha influenciado a produção cinematográfica francesa, o caráter de movimento era rejeitado pelos próprios cineastas. Marie (2003) parafraseia Truffaut que, em 1962, se manifestou a respeito dessa questão:

Não nos cansávamos de dizer que a *Nouvelle Vague* não é um movimento, nem um grupo, é uma quantidade, é uma apelação coletiva inventada pela imprensa para agrupar cinquenta novos nomes que emergiram em dois anos em uma profissão em que não se aceitavam mais do que três ou quatro nomes novos todos os anos. (TRUFFAUT, 1962, *apud* MARIE, 2003, p. 168).

A partir da fala de Truffaut acima apresentada, entende-se que a *Nouvelle Vague* não se caracterizava como um movimento, - uma vez que não havia uma unidade coesa estilística motriz que pudesse unificar a produção do período como tal⁴² - mas, como uma classificação redutora e classificatória que visava catalogar a produção desses jovens

⁴² Para Manevy (2006), os filmes da *Nouvelle Vague* respeitavam uma certa identidade, mas, sem grande rigidez, que permitia a liberdade artística dos realizadores, porém, a partir de determinada orientação. Manevy cita como “um dos aspectos mais reveladores” da *Nouvelle Vague* a predileção por cenários reais de Paris, tais como cafés, clubes noturnos e outros lugares frequentados pelos jovens franceses do período – endossando o caráter jovem desse novo cinema que se manifestava e para quem se direcionavam -, além da apresentação de pessoas reais no cotidiano desses espaços (como os proprietários e frequentadores recorrentes). Outro aspecto diz respeito a captação de áudio do espaço e não inclusão de som diegético artificial na pós-produção e o aspecto documental que era reforçado pela montagem descontínua e ágil que as câmeras utilizadas nos documentários – mais leves - permitiam. Os filmes costumavam ser financiados por produtores abertos a novos modelos de cinema – aqui se referindo à valorização da *mise-en-scène*, em oposição à valorização do roteiro, como era praticado na “tradição de qualidade”. Narrativamente, Manevy cita o frequente uso de *voice over* e dos *flashbacks* nos filmes, além de apresentar jovens atores e atrizes com os quais o público pudesse se identificar, em oposição aos atores “antijovens” que mais se identificavam com os “avós” do público francês que se renovava (MANEVY, 1996, p. 245-246).

talentos em relação à diferença que mantinha do “cinema velho” francês. Contudo, apesar da nomenclatura ter uma clara orientação redutora, conforme identifica Truffaut (MARIE, 2003), existiam certos critérios que se faziam presentes em boa parte dessas obras. Marie (2003) descreve a *Nouvelle Vague* como uma escola que contestava o cinema que a França vinha produzindo, responsável por um olhar que subestimava o seu potencial artístico.

[...] a *Nouvelle Vague* culmina com os critérios estéticos propostos pelo neorrealismo italiano: entre eles, a reivindicação de filmes pessoais, escritos, dirigidos e autofinanciados pelo cineasta; o desaparecimento do *storyboard* para dar espaço à improvisação; o uso de som direto, luz natural e ambientes cotidianos, ou a presença de atores desconhecidos ou não profissionais, etc. (MONCASÍ, 2016, p. 223).⁴³

Como identifica Robert Stam (2013), a *Nouvelle Vague* encarnava a teoria do autor⁴⁴ e, como tal, valorizava o processo e o resultado criativo dos cineastas. Contestava a elite literária francesa que entendia a literatura como uma arte maior e o cinema, principalmente o cinema americano voltado às audiências mais populares, como “um agente de alienação política” (STAM, 2013, p.103).

Alvo das críticas de Truffaut em seu artigo para a *Cahiers du cinema*, que marca o início da *Nouvelle Vague*, *Uma certa tendência do cinema francês* - publicado originalmente na edição 31, de janeiro de 1954 do periódico -, o cinema francês praticado até então, entendido como o cinema da “tradição de qualidade”, era extremamente burguês e direcionado aos burgueses. Estas produções eram roteirizadas por escritores de literatura já consagrados, que tentavam reproduzir no cinema seus textos das páginas dos

⁴³ Trad. do autor para “*la Nouvelle Vague culmina con los criterios estéticos propuestos por el neorrealismo italiano: entre ellos, la reivindicación de películas personales, escritas, dirigidas y autoinanciadas por el cineasta; la desaparición del storyboard para dar margen a la improvisación; el uso del sonido directo, luz natural y escenarios cotidianos, o la presencia de actores desconocidos o no profesionales, etc.*”.

⁴⁴ Para os franceses, à época da *Nouvelle Vague*, o termo empregado era política dos autores (*politique des auteurs*). O termo foi desenvolvido pelos colaboradores da *Cahiers du Cinéma*, com destaque para o entusiasta François Truffaut, no decorrer da década em 1950, em consonância com a sua crítica à “tradição de qualidade”, que resultava em filmes convencionais e pouco atrativos ao público geral. A política dos autores se referia à capacidade dos cineastas empregarem sua identidade aos filmes, mesmo em condições mais desfavoráveis, como era o caso do cinema hollywoodiano. Apesar de não existir um consenso entre estes colaboradores – Bazin (1985) cita que Eric Rohmer e Truffaut certamente eram os maiores defensores dentre eles do *auteurs*, e que ele mesmo não estava realmente convencido de que as perspectivas de seus colegas não se baseavam em visões muito passionais dos trabalhos dos cineastas citados. Nos Estados Unidos e Grã-Bretanha, o termo deu origem à “teoria dos autores”, contemplando um maior rigor teórico que buscava evitar a superficialidade ambígua que a crítica costumava exercer. Acerca do assunto, tratarei com maior profundidade nas páginas seguintes deste capítulo.

livros e, dessa forma, amenizar os efeitos nocivos que ele teria sob o público ao consumir uma “arte menor” do que a obra original (TRUFFAUT, 2005, p. 257).

Truffaut (2005) observava a ausência de “homens do cinema” trabalhando no cinema. A autoria estava restrita ao roteiro e o diretor era um mero operário, capaz de capturar com a câmera o que os literatas adaptavam dos livros, relegando o cinema ao papel de tradutor dessas obras para a audiência. Contudo, como o autor observa, estes filmes não chegavam ao público popular. Eram restritos aos festivais de premiação, como Cannes e Veneza – garantindo os prêmios para a França e assim reafirmando sua qualidade em um processo de retroalimentação que fomentava ainda mais o elitismo cinematográfico -, ao passo que o público popular buscava nos filmes americanos a realidade com a qual se identificavam (TRUFFAUT, 2005).

Vale ressaltar que a crítica às adaptações dos clássicos era também ambígua. Truffaut defendia que o cinema deveria ter o mesmo *status* de arte que a literatura e não ser compreendido como uma manifestação menor. Apesar de criticarem a presença das adaptações de romances para o cinema, não se opunham às adaptações e sim ao caráter erudito que essas teriam. Eric Rohmer, por exemplo, iniciou sua carreira como romancista e adaptou alguns de seus trabalhos para o cinema. Como defende Bazin, “O cinema impõe-se, com efeito, como a única arte popular numa época em que o próprio teatro, arte social por excelência, só chega a uma minoria privilegiada da cultura ou do dinheiro”. (BAZIN, 2018, p. 114).

Fundador da *Cahier...* e mentor de Truffaut, André Bazin defende que as adaptações ajudaram a democratizar a literatura para públicos que antes não seriam atingidos e que as adaptações são práticas recorrentes em outras artes além do cinema. Porém, critica a ausência da dimensão cinematográfica em filmes que não extrapolam as simples possibilidades imagéticas. Em suas palavras, “O cineasta não se contenta em plagiar [...] ele se propõe a transcrever para a tela, numa quase identidade, uma obra cuja transcendência ele reconhece a priori” (BAZIN, 2018, p. 114).

Para os jovens cineastas que iniciariam a produção da *Nouvelle Vague*, era na *mise-en-scène*⁴⁵ que a autenticidade de um filme se manifestava e não no roteiro. Dessa

⁴⁵ Como descrevem Bordwell e Thompson (2013), a *mise-en-scène* se refere à técnica cinematográfica responsável pela composição imagética da cena que será apresentada ao espectador com um determinado efeito de sentido pretendido. O termo significa “pôr em cena” e, de acordo com os autores, está vinculado com o “controle do diretor sobre o que aparece no quadro filmico” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 205). Entende-se que a *mise-en-scène* está atrelado aos aspectos formais do filme e da cena, como o figurino

forma, a crítica que faziam à “tradição de qualidade” era mais enfática pelo papel exercido pelos diretores franceses, que atuavam de maneira protocolar e fiel aos roteiristas, como afirma Manevy (2006), em oposição à ousadia do cinema autoral que os jovens da *Nouvelle Vague* propunham.

Orientado pelo que denominavam de *politique des auteurs*, o cinema da *Nouvelle Vague* propunha a valorização da figura do cineasta como o elemento essencial capaz de empregar seu estilo ao filme produzido, o que *les papas* do cinema de tradição de qualidade francês eram incapazes, tendo em vista a centralidade da obra no roteiro. Como observa Bazin (2018), a política dos autores carecia de aspectos teóricos que pudessem extrapolar o caráter de preposição e, muitas vezes, o conceito de autor estava vinculado às opiniões pessoais e visões apaixonadas que levavam os autores a enaltecer o trabalho de Vincente Minnelli em *Sede de Viver* (*Lust for Life*, EUA, 1956) um mês após criticarem John Huston. Conclui Bazin que “A dureza implacável do último e a admiração indulgente do primeiro só podem ser explicadas pelo fato de Minnelli ser um dos favoritos de Domarchi e de Huston não ser um autor dos Cahiers.”⁴⁶ (BAZIN, 1985, p. 249).

Apresentando: Roger Vadim!

A associação de Vadim com a *Nouvelle Vague* não é unânime. Para Rubens Ewald Filho (1988), o cineasta nunca foi uma grande expressão da escola. Como observa sarcasticamente o crítico, em relação à produção da *Nouvelle Vague*, Vadim não passava de um “‘decorador de ambientes’ especializado em despir as esposas em filmes supostamente eróticos.” (EWALD FILHO, 1988, p. 525). Em contrapartida, a nota do editor de uma das autobiografias do cineasta publicada no Brasil cita sua importância para a renovação do cinema francês e o situa em meio à escola - “fez parte da *Nouvelle Vague*” (EDITOR, in VADIM, 1986, s/p). O crítico e pesquisador Quim Casas (2001) cita que espaços fantásticos que não eram familiares ao espectador francês, tal como Vadim faria ao final da década de 1960 com *Barbarella*, eram abordagens frequentes e, portanto, características da *Nouvelle Vague* no cinema francês. O filme não necessariamente se enquadra na escola, uma vez que possui alto financiamento, e foi produzido nos moldes

e caracterização, a movimentação de personagens. Aspectos do espaço em que a cena/ filme se dá completam a abrangência da técnica, tais como composição do cenário e a iluminação.

⁴⁶ Trad. do autor para “The relentless harshness of the latter, and the indulgent admiration of the former, can only be explained by the fact that Minnelli is one of Domarchi's favourites and that Huston is not a Cahiers auteur.”.

do cinema de estúdio de Hollywood, além de se tratar de uma adaptação e não um roteiro autoral e original de Vadim – o que na verdade foi bastante frequente em sua obra -, o oposto que os cineastas da *Nouvelle Vague* buscavam. Porém, Vadim teve um importante papel para estabelecer a escola aos olhares do público francês e internacional.

Em 1956, Vadim foi responsável por *E Deus Criou a Mulher (Et Dieu... crée la femme*, FRA, 1956), filme que marca sua estreia como diretor após anos atuando como roteirista e diretor assistente e obteve um inédito êxito financeiro. Nos EUA, foi o filme em língua não inglesa mais visto até então, além de ter quebrado recordes de bilheteria na Inglaterra e outros países da Europa (PARKINSON, 2000). Curiosamente, na França o filme não teve grande destaque, principalmente entre os críticos e públicos mais velhos. Em uma de suas autobiografias, Vadim cita que, apesar de ter sido rechaçado em Paris, “os Estados Unidos dariam a *Et Dieu... crée la femme* um acolhimento triunfal” (VADIM, 1976, p. 99) e que a repercussão e impacto que o filme exerceria no cinema de Hollywood viria com o tempo. Nos anos 1950, Hollywood estava sob plena regulamentação do Código Hays⁴⁷ que impunha uma série de restrições e limitações para a abordagem da sensualidade e sexualidade, dentre outras questões. Como exemplo, Marilyn Monroe, certamente o ícone sexual mais longo e durador que a indústria hollywoodiana já produziu, nunca mostrou nada além dos ombros ou das pernas nos filmes em que trabalhou.

Truffaut (1985) acredita que *E Deus Criou a Mulher* e sua repercussão representavam o rompimento evidente com as tradições do cinema francês da época. Jovens talentos não possuíam oportunidades e ficavam restritos às funções de assistência de profissionais já estabelecidos no mercado, tal como o próprio Vadim vivenciou no início de sua carreira. Como consequência, os filmes apresentavam temas e abordagens pouco atrativos ao público mais novo que, em oposição ao público-geral, abraçou o filme de Vadim.

Ainda que seu estilo não se assemelhe ao de Truffaut ou Godard, ao lado de outros cineastas, tais como Jean-Pierre Melville, Roger Leenhardt e Agnès Varda, Vadim é considerado um dos precursores do que viria a ser entendido como a *Nouvelle Vague*.

⁴⁷ Código Hays foi como ficou conhecido o *Motion Picture Production Code*, um conjunto de normas que auto regulamentam os filmes produzidos e exibidos nos Estados Unidos. Esteve em vigência entre a década de 1930 e 1960, exercendo influência determinante no que os grandes estúdios de Hollywood lançavam. Foi responsável por moldar a produção cinematográfica e o estilo de diversos cineastas clássicos, como Billy Wilder, Ernst Lubitsch, Elia Kazan e Alfred Hitchcock, que precisam buscar alternativas criativas para tratar de determinados temas que fugiam à permissão do código. Sobre o assunto, mais será discutido nas próximas páginas desse trabalho.

Segundo Michel Marie (2003), a escola “[...] só adquire seu estatuto midiático no curso da temporada cinematográfica 1958-59” (MARIE, 2003, p. 173). Contudo, alguns cineastas já antecipavam características que seriam importantes. Vadim, em específico, seria responsável por fomentar uma nova abordagem da eroticidade, da liberdade sexual e dos jovens lidando com seus desejos em meio à sociedade conservadora em que estavam inseridos. Truffaut (1985) também destaca que *E Deus...* apresenta uma sincera abordagem da personagem feminina que seria adotada em demasia na filmografia do diretor. Juliette, a personagem principal imortalizada por Brigitte Bardot, não é uma mulher unilateral. Ela representa a ambiguidade entre o “[...] desejo puro e impuro” (TRUFFAUT, 1985, p. 312), responsável por ser amada e odiada tanto por homens quanto pelas mulheres do pequeno vilarejo em que vive em St. Tropez.

Brigitte Bardot foi tema de uma discussão proposta pela filósofa Simone de Beauvoir (1958) tamanho foi o impacto causado pelo filme. Apesar de já ter atuado em quase duas dezenas de filmes, foi apenas como Juliette que a atriz realmente passou a figurar entre as estrelas do cinema francês e mundial. Um rosto reconhecido e um nome inesquecível a partir de então. Para a filósofa, Vadim foi responsável por criar um novo tipo de eroticidade que se sustentava no mito da “eterna fêmea”⁴⁸, capaz de seduzir algumas pessoas, mas, chocar outras. (BEAUVOIR, 1958, p. 8).

Avessa ao glamour das *femmes fatales* do cinema, a atriz possuía traços marcantes e, como Beauvoir identifica, até mesmo um tanto andrógenos – “visto de costas, seu corpo de dançarina fino e musculoso é quase andrógono”⁴⁹ (BEAUVIOUR, 1958, p. 14). O cabelo sempre minunciosamente desarrumado, os ombros descuidadamente à mostra. Os lábios como um coração marcando seu rosto de moleca, mas, os avantajados seios exibindo sua feminilidade em formação. Tratava-se de uma imagem que estava em evidência nos anos 1950. Nabukov vinha chocando a sociedade com seu romance *Lolita*, publicado em 1955. No mesmo ano, Beauvoir cita o sucesso de *A View From the Bridge*, peça de Arthur Miller em que um homem casado se torna obcecado pela adolescente órfã sobrinha de sua esposa. Não posso deixar de lembrar da peça *There was a little girl*, um dos primeiros reconhecimentos da carreira de Jane Fonda. Para Beauvoir, Brigitte Bardot era a mais perfeita representação da ninfeta ambígua que ganhava atenção nos anos 1950

⁴⁸ Trad. do autor para “*eternal female*”.

⁴⁹ Trad. do autor para “*Seen from behind, her slender, muscular, dancer’s body is almost androgynous*”.

(BEAUVIOUR, 1958). Apesar de já ter mais de 20 anos na época do filme, a atriz aparentava e interpretava uma adolescente bem mais jovem.

BB, como ficou conhecida devido às iniciais de seu nome, ficou marcada por papéis que, de certa forma, pareciam repetir sua Juliette. Sempre mulheres jovens, sensuais, um pouco tolas, incapazes de prejudicar as pessoas, mas que impreterivelmente o faziam. Rodeada de animais dóceis, era ela a personagem que seria domesticada e por personagens masculinos.

Juliette teve uma infância infeliz; Yvette, em *Amar é Minha Profissão*, é uma vítima da sociedade. Se elas se perdem, é porque nunca ninguém lhes mostrou o caminho certo, mas um homem, um homem de verdade, pode levá-las de volta a ele. [...] BB é uma criança perdida e patética que precisa de um guia e protetor. Este clichê provou seu valor.⁵⁰ (BEAUVIOUR, 1958, p. 20-21).

A imagem de Bardot desafia algumas convenções. Para os homens franceses, o *sex appeal* feminino não é natural, é uma força exercida e controlada pelas mulheres. Contudo, com suas roupas relaxadas e falta de requinte, BB desempenha a mesma atração que as *vamps* que permeavam o cinema *noir* (BEAUVIOUR, 1958).

Como discorre Vincendeau, a atriz extrapolou as terras francesas. Sua fama e imagem podem ser reconhecidas, inclusive, por alguém que nunca assistiu a qualquer um de seus filmes – confesso que este era o meu caso até recentemente. Bardot, ao aparecer nua tomando sol na cena de abertura de *E Deus...* foi alçada à condição de “mito sexual feminino da França dos anos 1950 e uma valiosa exportação quando os mercados internacionais, especialmente Hollywood, ansiavam pela sexualidade ‘natural’ das atrizes europeias.”⁵¹ (VINCENDEAU, 1996, p. 492).

⁵⁰ Trad. do autor para “Juliette had an unhappy childhood; Yvette, in *Love is My Profession*, is a victim of society. If they go astray, it is because no one has ever shown them the right path, but a man, a real man, can lead them back to it. [...] BB is a lost, pathetic child who needs a guide and protector. This cliché has proved its worth.”.

⁵¹ Trad. do autor para “female sexual myth of the 1950s France, and a valuable export when international markets, especially Hollywood, craved the “natural” sexuality of European actresses.”

FIGURA 5: Cena em que a personagem Juliette é apresentada ao espectador em *E Deus Criou a Mulher*.



Fonte: *E Deus Criou a Mulher*, 1956.

Como dito anteriormente, o Código Hays impedia que a sensualidade e sexualidade fossem abertamente retratados em Hollywood. Um dos artigos relacionados ao figurino, condena a apresentação do corpo nu ou seminu, seja masculino, seja feminino, de maneira imoral, ainda que “sua beleza seja reconhecida”. Também reconhecia que a parte do corpo feminino mais íntima são os seios e, como tal, nunca deveriam estar descobertos ou cobertos com peças translúcidas ou semitranslúcidas (DOHERTY, 1999).

Uma estratégia para burlar o código, como identifica Linda Williams (1996), era associar apenas mulheres não americanas ao tropo da sexualidade – “os objetos desse desejo tendiam a ser exóticos, muitas vezes europeus, *femme fatales* - ideais femininos inatingíveis, glamorosos, como Garbo e Dietrich.” (WILLIAMS, 1996, p. 490) – afastando assim a imagem da “cidadã de moral” da imagem tentadora e lasciva. Como Williams saliente, *E Deus Criou a Mulher* não era tão distinto de outros filmes franceses já produzidos, o que mudava era a abordagem do “contexto jovem, as longas cenas de sexo e o formato *widescreen* com cores vivas”⁵² (WILLIAMS, 1996, p. 491), a forma e um olhar contemporâneo para narrar uma história já conhecida e pelos quais Vadim seria reconhecido neste início de carreira.

Vale ressaltar que os censores nos EUA e nas demais indústrias cinematográficas eram muito diferentes. Hollywood era – e ainda é! – mais conservadora do que a Europa e sofria uma forte pressão civil e política para se adequar à moral e bons costumes. Na Europa, França e Itália em específico, a censura era mais branda e temas relacionadas à

⁵² Trad. do autor para “youthful context, relatively large number of extended sex scenes, vibrant and vivid colour, and widescreen format.”

sexualidade não eram novidades quando *E Deus...* foi lançado, o que leva a crer que o provável principal motivo de rejeição do filme em Paris realmente tenha sido a abordagem mais jovem e avessa à “tradição de qualidade” que o cinema francês buscava.

Vadim foi denominado pela mídia da época de “diabo”. O responsável por transformar a atriz de pouca projeção no mito BB. “Deus criou a mulher... e o Diabo inventou B.B.” (VADIM, 1976, p. 8). Esta imagem o definiu perante a indústria durante toda sua carreira, o cineasta capaz de desabrochar belas e sensuais atrizes. Porém, ainda que a imagem pública se confundisse com a vida privada de Vadim, o próprio afirmava que “[...] foi dos meus filmes que ela nasceu”. (VADIM, 1976, p. 96).

A chave para o impacto de Bardot é que ela era tanto o objeto arquetípico das fantasias masculinas de casamento (“o possível sonho dos homens casados”, como disse Vadim) quanto o tipo de James Dean feminino. Sua pressão inocente em sua própria sexualidade e demonstração assertiva de desejo levam Simone de Beauvoir a chamá-la de “tanto caçadora quanto presa”. Como tal, ela era uma figura óbvia, embora irrealista, de identificação para o jovem humano na repressiva França dos anos 1950⁵³. (VINCENDEAU, 1996, p. 492)

Apesar de terem se divorciado em 1957, logo após o lançamento de *E Deus...* juntos, Bardot e Vadim fizeram mais quatro filmes: *Vingança de Mulher* (FRA/ITA, 1958, *Les bijoutiers du clair de lune*), *Torneio de Amor* (FRA/ITA, 1961, *La bride sur le cou*), *O Repouso do Guerreiro* (FRA/ITA, 1962, *Le repos du guerrier*) e *Se Don Juan Fosse Mulher* (FRA/ITA, 1973, *Don Juan ou Si Don Juan était une femme...*). Nenhum deles obteve o mesmo sucesso que a primeira parceria entre os dois.

Fama de diabo, lábia de jardineiro

A presença de belas mulheres como protagonistas ou peças centrais dos filmes de Vadim não era um acaso. Para além das câmeras, o diretor tinha a fama de Don Juan. Como o próprio relata, a imprensa o considerava “o papa do hedonismo” (VADIM, 1986, p. 160-161). Segundo ele, uma criação da imprensa da época que insistia em se dedicar à sua vida pessoal, ao invés de seu trabalho – “Vi-me encerrado num personagem e nada podia fazer para livrar-me dele” (VADIM, 1976, p. 96). Se regalava com os adjetivos que atribuíam a ele, “sádico”, “voyeur”, “masoquista”, “cínico”, “perverso”, uma vez que esta

⁵³ Trad. do autor para “The key to Bardot's impact is that she was both their archetypal object of marriage male fantasies (‘the possible dream of marriage men’, as Vadim put it) and the sort of female James Dean. Her guiltless pressure in her own sexuality and assertive show of desire leads Simone de Beauvoir to term her ‘as much hunter as she’s prey’. As such, she was an obvious, if unrealistic, figure of identification for young human in repressive 1950s France.”.

imagem se converteria em “fonte de lucros” para os seus próximos filmes (VADIM, 1976, p. 97).

Teve diversos relacionamentos públicos com atrizes em ascensão. Cindy Pickett, Margaret Markov, Annette Stroyberg e os mais notórios com Brigitte Bardot, Catherine Deneuve e Jane Fonda, que inclusive originaram sua segunda autobiografia *Bardot, Deneuve & Fonda: My life with the three most beautiful women in the world* – no Brasil publicada em 1986 com o título *Bardot, Deneuve & Fonda: As memórias de Roger Vadim*. Em determinado momento de suas carreiras, todas atuaram em filmes do diretor. Contudo, afirma que nenhuma dessas relações se iniciou nos sets de filmagem, elas sempre antecederam os trabalhos (VADIM, 1986). Vadim se considerava um “jardineiro que ajudava as flores a desabrocharem”, conforme comentou em uma entrevista concedida a Earl Wilson (1975) quando questionado sobre sua capacidade de descobrir belas atrizes.

Como jardineiro, considerava que sua função era regar suas rosas, estimular essas mulheres para que se tornassem estrelas. Sobre Bardot, sua primeira esposa, com quem foi casado por 5 anos (entre 1952 e 1957), Vadim comenta que “[...] precisava mais de um jardineiro do que de um professor. Era do tipo de flor que se rega, mas não se cultiva.” (VADIM, 1986, p. 25). Sobre Jane Fonda, escreveu “Maquilava-se e penteava-se no estilo hollywoodiano da época, bastante bonita, mas sem cheiro nem sabor, como as rosas de Alfred de Musset” (VADIM, 1976, p. 149), mas, ele seria capaz de avivar seu potencial.

Em sua obra, essas mulheres tinham papel de destaque. Sempre belas, em sua maioria loiras e frequentemente despidas em tela, as mulheres de Vadim são responsáveis por alguns dos momentos mais lembrados de seus filmes, tais como o *strip-tease* em gravidade zero de *Barbarella*, a dança despenteada de Juliette em *E Deus Criou a Mulher*, a luta entre Ursula e Lambert pela vida de um leitão em *Vingança de Mulher* (*Les bijoux du clair de lune*, FRA, 1958). Não por acaso, Pauline Kael, uma das mais renomadas críticas do cinema americano⁵⁴, caracterizava Vadim como “alguém de moral rasa, que é o principal celebrante do *lixo erótico* da tela, e que tem o hábito escandaloso de transformar cada esposa em uma cópia da anterior e explorá-la com a câmera [...] que

⁵⁴ Pauline Kael foi uma prestigiada crítica de cinema que atuou entre 1951 e 1991. Escreveu para jornais e revistas, além de ter trabalhado em rádios na mesma função. Entre 1968 e 1991, foi crítica da revista *The New Yorker*. Comumente, seus textos iam à direção oposta dos demais críticos de cinema e eram considerados acessíveis, incisivos, sagazes e divertidos. Foi considerada a mais influente crítica de sua geração (ARAÚJO, 2019).

tenta **chocar** apenas para **agradar**.”⁵⁵ (KAEL, 1970, p. 172, grifos meus). É importante destacar que, apesar da crítica ao estilo recorrente de Vadim, Kael defendia que cada filme fosse apreciado e analisado por si só e não como uma obra homogênea na filmografia do cineasta. De modo geral, a crítica acreditava que o trabalho do diretor ou diretora deveria ser julgado pelo filme e não o filme pelo (a) realizador (a).

Consta que a beleza das protagonistas era uma das assinaturas conscientes de Vadim. Em uma entrevista para a *Associated Press* dos EUA, em 1988, o diretor afirmou que filmar a beleza fazia parte de seu estilo, “é meu estilo, é minha natureza”⁵⁶ (DAHLBURG, 2000, s/p.).

De fato, os filmes do autor inegavelmente percorrem o limiar entre o lixo erótico, conforme Kael (1970) caracteriza, e a oposição ao conservadorismo que vinha sendo contestado mais enfaticamente entre meados da década de 1950 e o decorrer da década seguinte, período do auge da carreira do diretor. A Juliette, de Bridget Bardot, é um evidente vetor desse momento. Uma jovem garota que se recusa a ser moldada por valores que não lhe convém. Seu ímpeto sexual é impossível de ser domado. Apesar de apaixonada por Antonie, já manteve relações sexuais com diversos homens da cidade, onde é conhecida como “sirigaita” e “vagabunda”. A associação da sexualidade da personagem com o processo civilizador⁵⁷ é tão latente que Juliette arranca os sapatos todas as vezes que se encontra sozinha ou se recusa a receber ordens de alguém no filme, uma alusão à opressão conservadora sofrida pela personagem.⁵⁸

⁵⁵ Trad. do autor para “[...] *who is redolent of shallow morals, who is the screen's foremost celebrant of erotic trash, and who has the scandalous habit of turning each wife into a facsimile of the first and spreading her out for the câmera [...] he tries to shock only to please.*”.

⁵⁶ Trad. do autor para “*That's my style, that's my nature.*”.

⁵⁷ Conforme discorre o sociólogo Norbert Elias, o processo civilizador corresponde às transformações de hábitos e costumes em prol do comportamento adequado ao convívio social. Elias explora as expressões de civilidade em diferentes períodos para concluir que se trata de construções baseadas nos anseios de classes com maior acesso ao poder político e cultural e que visam moldar os demais aos seus anseios. Apesar do processo civilizador se materializar nas questões de etiqueta – como modos de sentar-se, se comportar à mesa, o controle de sua fisiologia – ele reflete os valores dos indivíduos e normas que fomentam as relações hierárquicas entre os grupos. O autor observa que o próprio Estado cria procedimentos para punir e excluir aqueles que não se adequassem aos princípios aceitos de comportamento e moral. A vergonha, nesse sentido, foi um sentimento aprendido pela sociedade, porém, entendido como natural dos indivíduos a fim de suprir hábitos e comportamentos que não se adequem ao compreendido como “civilizado” (ELIAS, 1994).

⁵⁸ Como descreve Ana Mery Sehbe De Carli (2009), em *E Deus Criou a Mulher*, Brigitte Bardot é a personificação do erótico francês. Categoriza o corpo de Juliette como o “corpo erótico”, caracterizado como a representação de “ele todo amor e a sensualidade do bem” (DE CARLI, 2009, p. 79). Não se refere ao corpo punitivo, mas, a um corpo estonteante cujas qualidades eróticas são experienciadas sem moderação em busca do prazer e se encontra no limiar entre o erótico e o pornográfico. Além da personagem de Brigitte Bardot, De Carli também alinha nessa categoria os corpos de Jane Fonda e Marilyn Monroe.

O cinema de Vadim, entende-se, busca retratar, de certa forma, a ascensão de novos valores que fervilhavam em boa parte da sociedade ocidental no período em contraponto ao processo civilizador ao quais os jovens eram submetidos. Sexualidades mais livres, que se opunham à rigidez conservadora e aos valores familiares e patriarcais, a contestação dos papéis submissos exercidos pelas mulheres neste contexto, além da valorização de um hedonismo que rompia com as tradições estabelecidas. Como discute Santos (2014), tratava-se da abordagem em tela de uma juventude que, até então, vinha sendo negligenciada pelo cinema.

Uma vez que cito essa importância que a abordagem da juventude teria a partir da década de 1950, acredito ser importante fazer uma contextualização. Apesar de claramente os jovens existirem desde sempre, a ideia de uma fase intermediária entre a infância e a vida adulta só se estabelece em meados do século XX e tem sua cristalização no decorrer dos anos 1950. Alinhados ao recorte biológico, – pertencimento a uma determinada faixa etária – este grupo teria também uma forte orientação sociocultural que os distinguiam das demais faixas etárias e os tornavam um mercado consumidor a ser explorado. (SANTOS, 2014).

Conforme identifica Santos (2014), nos EUA, a cultura jovem começa a dar indícios na década de 1940. Possivelmente por ser o país precursor, é onde ela se cristaliza primeiro. Na França, isso ocorreria na década seguinte. Apesar de diversa e decorrente dos próprios contextos sociais, geográficos, históricos, culturais e econômicos, a cultura jovem se caracteriza “[...] pela ansiedade, [...] é tida como libertária, hedonista, fútil, distante das preocupações políticas nacionais, permissiva quanto aos padrões comportamentais, em especial naquilo que concerne à sexualidade e dismanteladora dos arquétipos sociais vigentes.” (SANTOS, 2014, p. 27).

Diante do comportamento mais disruptivo, a juventude tende a ser associada à rebeldia e delinquência, caracterizando-a como um problema social a ser combatido pelos responsáveis pela moral e pelos bons costumes da sociedade. Nos EUA, por exemplo, é instituída uma comissão no senado que visava investigar e combater as fontes que influenciavam esse comportamento. Histórias em quadrinhos, romances *pulp* e outros produtos midiáticos de consumo predominantemente juvenil foram o foco das críticas dessa comissão que teve como um dos principais colaboradores o psiquiatra Fredric Wertham que, em 1954, publicaria o livro *Seduction of the Innocent*, no qual acusava as HQ de serem as principais responsáveis pela delinquência juvenil e comportamento

sexual desviante, que culminaria com a criação de um código de auto-regulamentação das editoras, aos moldes do Código Hays (DALBETO, 2015).

A indústria cinematográfica hollywoodiana passava por um impasse na época. A política antitruste reduziu consideravelmente os lucros dos grandes estúdios, que detinham toda a cadeia dos filmes – da produção à distribuição. Dessa forma, foram obrigados a renunciarem às redes de cinema e dividir a arrecadação dos filmes com as novas cadeias de exibição. Hollywood também enfrentava a concorrência da televisão, além da campanha de medo decorrente do macarthismo⁵⁹ que assolou a indústria de entretenimento com o pretexto de conter atividades antiamericanas e de incentivo ao comunismo (SCHATZ, 1991). Diante desse cenário, filmes que retratavam a juventude e se direcionavam a este público, passaram a ser um filão na época, com o objetivo de atrair jovens às salas de cinema e, conseqüentemente, obter o retorno financeiro desejado.

No cinema francês, o cenário era um pouco mais distinto. A televisão passaria a se consolidar nos lares apenas ao final da década de 1950, mas, a “tradição de qualidade”, que era questionada pelos cineastas da *Nouvelle Vague*, já se delineava anteriormente. Como afirma Santos (2014)

As temáticas pretendiam exibir outra faceta da sociedade francesa que aquela apresentada pelo “cinema de qualidade” abordando, assim, as idiossincrasias inerentes às parcelas sociais mais jovens, focalizando a ansiedade de rapazes e moças que buscavam a adequação social enquanto reconheciam a falência dos valores de seus pais, bem como da sociedade erigida sobre estes mesmos valores; desta forma, e por outro lado, firma-se um diálogo intenso entre estas produções de jovens realizadores e o público juvenil, que se identificava com a atmosfera das obras, umbilicalmente ligadas ao ambiente cultural francês da virada das décadas 1950-1960. (SANTOS, 2014, p. 32).

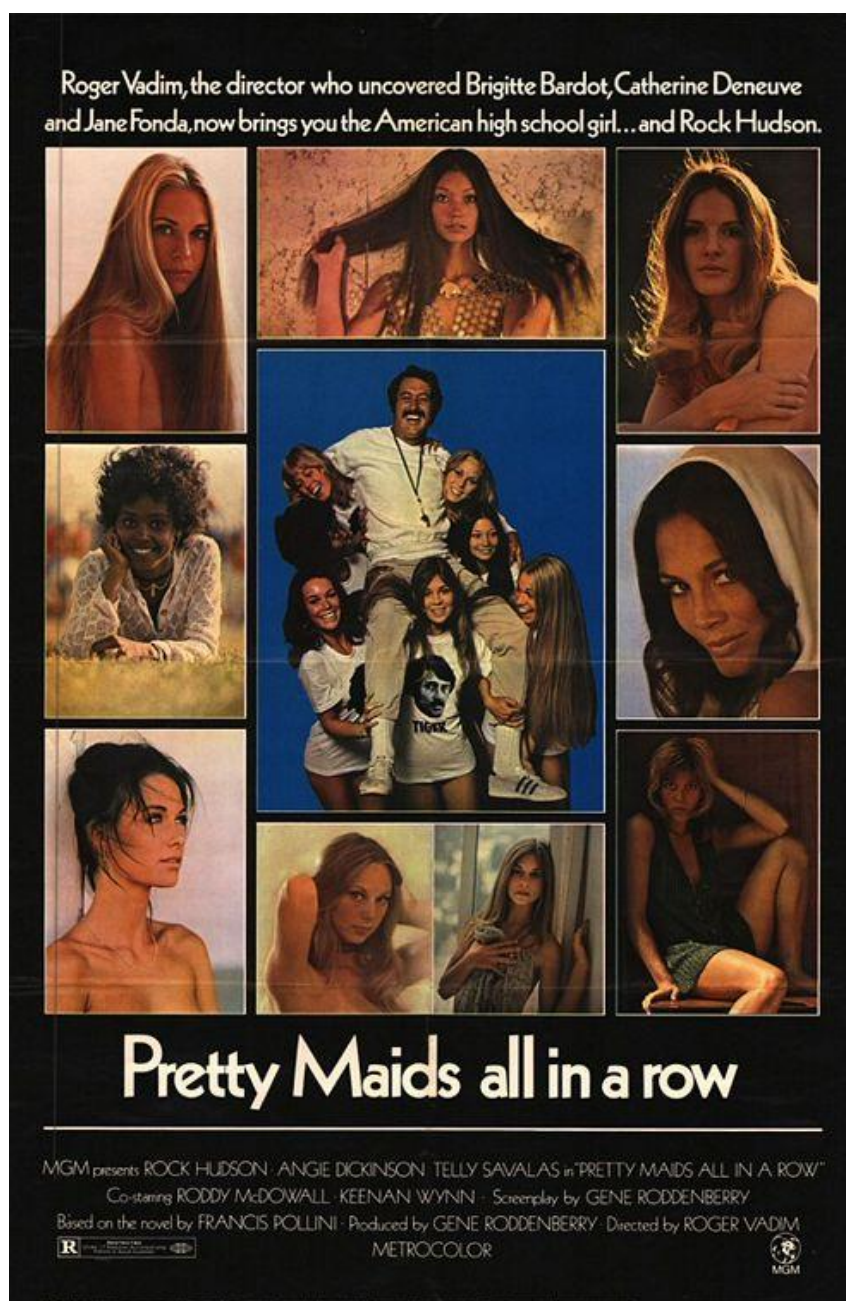
Este contexto, portanto, seria explorado pela cinematografia de Vadim. Se opondo à “tradição de qualidade”, Vadim adapta para o cinema obras populares ou transpõe clássicos da literatura para seu cotidiano. Foi assim em *Ligações Amorosas* (*Les Liaisons*

⁵⁹ O macarthismo foi um movimento político dos Estados Unidos com profundo impacto sociocultural no país. Também denominado de “caça às bruxas”, foi liberado pelo senador republicano Joseph McCarthy com o apoio do diretor do FBI J. Edgar Hoover, e tinha o objetivo de conter o avanço comunista no país, motivado pela Guerra Fria. O movimento foi marcado por diversos abusos que feriam, inclusive, a constituição americana, que assegura o direito à opinião política, ainda que essa seja contrária à gestão em vigência. Em Hollywood, o macarthismo gerou grande impacto, resultando em uma “lista negra” de cineastas, atores, atrizes e demais profissionais da indústria, acusados de envolvimento com ações antiamericanas e que eram vigiados constantemente pelo FBI. Dentre os notórios artistas da lista, estavam a atriz e roteirista Ruth Gordon, o diretor Joseph Losey, Arthur Miller – premiado dramaturgo, o cineasta Orson Welles, além do notório caso de Charlie Chaplin, que em 1952 se radicou na Europa, onde permaneceu até o fim de sua vida (GORDON, 1999).

Dangereuses, FRA/ITA, 1959), que adaptava o romance épico de Choderlos de Laclos *Les Liaisons Dangereuses* – *Ligações Perigosas*, no Brasil - para a França dos anos 1950; *Rosas de Sangue* (*Et Mourir de Plaisir*, FRA/ITA, 1960), adaptação do conto gótico de Joseph Sheridan Le Fanu sem qualquer omissão à sexualidade da vampira lésbica *Carmilla*; ou *Vício e Virtude* (*Le Vice Et La Vertu*, FRA/ITA, 1963), em que o cineasta insere a personagem Justine, criada pelo Marques de Sade, na II Guerra Mundial.

Para além da juventude retratada em sua obra, é importante ressaltar que a erotização das narrativas era uma constante. No cartaz americano de *Garotas Lindas aos Montes* (*Pretty Maids All in a Row*, EUA, 1971), primeiro filme do diretor nos EUA, lê-se na *tagline* “Roger Vadim, o diretor que despiu Brigitte Bardot, Catherine Deneuve e Jane Fonda, agora traz para você a garota americana do colégio... e Rock Hudson.”, destacando assim que a presença de mulheres nuas na filmografia do diretor era um dos fatores de atração para o público, ainda maior do que o astro Rock Hudson, ator que fizera sucesso no cinema durante as décadas de 1950 e 1960, porém, entrava em declínio, tendo migrado para as séries de TV em um período em que isso significava um retrocesso na carreira de atuação.

FIGURA 6: Cartaz original do filme *Gatinhas Lindas aos Montes*, desenvolvido por Tony Seiniger em 1971.



Fonte: IMPAwards.com, s/d.⁶⁰

Vadim: meu estilo, minha natureza

Conforme tratei nas páginas anteriores dessa pesquisa, o cinema da *Nouvelle Vague* se dava em frente à valorização do *auteur*, ou seja, um cinema autoral. De modo geral, os debates acerca da autoria no cinema ainda são bastante inflados e, talvez,

⁶⁰ Disponível em: http://www.impawards.com/1971/pretty_maids_all_in_a_row.html. Acesso em 27 dez. 2021.

confusos. O que realmente define um autor no cinema? Como uma arte predominantemente coletiva, o cinema é produzido a partir de esforços e talentos de diversos profissionais. Não que essa realidade não se dê em outras manifestações, como a literatura ou a pintura. Porém, no cinema a produção individual costuma ser bastante rara. Neste sentido, conforme Aumont e Marie (2012), a noção de autor no cinema se dará “conforme o país e o modos de produção” e “[...] tem ligações estreitas com as fases da luta dos intelectuais e dos artistas pelo reconhecimento do filme como obra de arte, expressão pessoal, visão do mundo própria a um criador” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 26).

Na França dos anos 1950, esta disputa estava relacionada, como já introduzido, ao conservadorismo estético que os diretores vinham exercendo e reproduzindo no cinema com espaços restritos à inventividade criativa que fugisse das convenções estabelecidas. Como crítica, defendia-se a ideia de política dos autores, a identificação de determinadas características estilísticas e temáticas que se repetissem na filmografia de um diretor e que, eventualmente, ajudariam a identificar o filme como próprio deste.

Truffaut, em *Uma certa tendência do cinema francês*, já reconhecia que um bom diretor era aquele profissional cuja personalidade estava presente e identificada em sua obra, que exprima um ponto de vista sobre o tema retratado, que possa ser identificado e associado ao diretor/ diretora mesmo sem que se lesse a ficha técnica.

A politique des auteurs consiste, em suma, em escolher o fator pessoal na criação artística como padrão de referência, e então assumir que ela continua e até progride de um filme para outro. Reconhece-se que existem certos filmes importantes de qualidade que escapam a este teste, mas estes serão sistematicamente considerados inferiores àqueles em que o cunho pessoal do autor, por mais banal que seja o cenário, possa ser percebido mesmo minuciosamente.⁶¹ (BAZIN, 1985, p. 255).

Dentre a crítica que Bazin desenvolve, está a ausência de uma perspectiva teórica que permita identificar ou não um filme de *auteur*, principalmente nas primeiras abordagens que os autores trouxeram na *Cahiers....* Muitas das críticas pareciam se resvalar em gosto pessoal. Também se opunha a ideia de que fidelidade ao material

⁶¹ Trad. do autor para “The politique des auteurs consists, in short, of choosing the personal factor in artistic creation as a standard of reference, and then assuming that it continues and even progresses from one film to the next. It is recognized that there do exist certain important films of quality that escape this test, but these will systematically be considered inferior to those in which the personal stamp of the auteur, however run-of-the-mill the scenario, can be perceived even minutely.”

original – referindo-se aos romances clássicos – fosse critério para se avaliar um filme (BAZIN, 2018).

Uma das contribuições que a *Cahiers du Cinéma* trouxe para se pensar o cinema sob a perspectiva da *politique des auteurs* foi o rompimento – ou tensionamento, ao menos – da ideia de que diretores autorais estão restritos ao circuito “artístico”, entendendo esse circuito como os filmes produzidos fora do esquema industrial em que, por exemplo, John Ford e Alfred Hitchcock atuavam.

Apesar de proporem os padrões que conseguiriam ser notados em obras recorrentes dos diretores, estas características costumavam ser agregadas predominantemente aos cineastas em atuação em Hollywood, descartando qualquer possibilidade da existência da marca autoral no cinema francês “de qualidade”. Como evidencia Bernardet (1994), apesar de ser um assunto frequentemente discutido nas páginas da *Cahiers*, a *politique des auteurs* nunca foi evidentemente definida pelos escritores, sendo necessário a tentativa de delinear o termo a partir das publicações do periódico.

Por meio de um processo cartográfico, Bernardet resume algumas características que podem ser consideradas para se compreender um autor no cinema: capacidade de dirigir um filme, tal como um escritor consegue escrever uma obra literária, porém, com a ambiguidade de que a literatura era alvo de grandes críticas, como citado anteriormente; capacidade de traduzir valores de quadros culturais universais para a obra cinematográfica; valorização da *mise-en-scène* em detrimento ao aspecto literário dos roteiros – a “necessária desvalorização dos enredos” (BERNARDET, 1994, p. 18); a apologia do “eu”, neste caso, o eu representando o autor da obra que, grosso modo, se refere a si mesmo, que “expressa o que tem dentro dele” (BERNARDET, 1994, p. 22). Para tanto, é importante que exista o controle da obra por parte desse cineasta.

Para além da função de diretor, os autores da *Cahiers...* defendiam a necessidade de atuar como roteirista e produtor, ainda que defendessem as produções hollywoodianas em que, predominantemente, os produtores não eram os próprios diretores e os roteiros eram assinados também por terceiros. Nesses casos, o que a *Cahiers...* aclamava era a capacidade de atuar em “terreno adverso” e, ainda assim, manter a expressão pessoal do diretor (BERNARDET, 1994, p. 26). Em consonância, Truffaut, em entrevista a Jean-Louis Comolli e Jean Narboni, cita que seu maior interesse é pelos diretores comprometidos com a completude de suas obras - tais como Bergman, e Hitchcock -, e

não por aqueles que se ocupam apenas de um dos aspectos da filmagem, por mais talentosos que sejam. (COMOLLI; NARBONI, 1986).

Como dito, Bazin (2018) criticava a política dos autores pelo caráter subjetivo que se baseava mais em pontos de vistas dos jovens cineastas do que em uma teoria propriamente dito. Assim, tratava-se mais de uma proposição, de uma estratégia de contestação da tradição de qualidade – como Truffaut defendia, a existência de um “cinema de autores” deveria substituir o cinema da “tradição de qualidade” (TRUFFAUT, 2005, p. 273) – do que práticas específicas que pudessem ser teorizadas e, consequentemente, contribuir com uma episteme cinematográfica.

O questionamento de Bazin gera um novo olhar para a autoralidade no cinema. Fora da França, a política dos autores é repensada justamente para superar as falhas questionadas por Bazin. Apesar de ser empregada comumente como sinônimo, a teoria do autor (*auteur theory*) é associada, na verdade, aos avanços apresentados por Andrew Sarris no decorrer da década de 1960. Com um posicionamento questionável e bastante controverso, Sarris defendia que o cinema americano era o melhor do que o cinema produzido pelos demais países.

[...] o cinema americano tem sido consistentemente superior ao do resto do mundo de 1915 a 1962. Consequentemente, agora considero a teoria do autor principalmente como um dispositivo crítico para registrar a história do cinema americano, o único cinema no mundo que vale a pena explorar a profundidade sob a cobertura de alguns grandes diretores no topo.⁶² (SARRIS, 2004, p. 29).

Como aponta Stam (2013), tratava de um posicionamento “sub-repticiamente nacionalista” e “etnocêntric[o]”, que não foi recebido com unanimidade mesmo entre seus conterrâneos. Em seu artigo, Sarris propunha três critérios que caracterizariam um autor no cinema: a competência e domínio técnico - “[...] a primeira premissa da teoria do autor é a competência técnica de um diretor como critério de valor.”⁶³ (SARRIS, 2004, p. 30) -; sua personalidade reconhecida - “A segunda premissa da teoria do autor é a personalidade distinguível do diretor como critério de valor”⁶⁴ (SARRIS, 2004, p. 31) -;

⁶² Trad. do autor para “[...] *the American cinema has been consistently superior to that of the rest of the world from 1915 through 1962. Consequently, I now regard the auteur theory primarily as a critical device for recording the history of the American cinema, the only cinema in the world worth exploring in the depth beneath the frosting of a few great directors at the top.*”.

⁶³ Trad. do autor para “[...] *the first premise of the auteur theory is the technical competence of a director as a criterion of value.*”.

⁶⁴ Trad. do autor para “*The second premise of the auteur theory is the distinguishable personality of the director as a criterion of value.*”.

e, por fim, o significado inerente decorrente da “tensão entre a personalidade do diretor e seu material”⁶⁵ (SARRIS, 2004, p. 31).

Para Sarris (2004), a teoria do autor, portanto, se basearia na identificação da capacidade de um autor – não necessariamente um diretor. Tomando a exemplo, Marlon Brandon e sua atuação no filme *A Face Oculta* (*One-Eyed Jacks*, EUA, 1961)⁶⁶, o autor defende que dominar a técnica e empregar os elementos da linguagem cinematográfica (música, roteiro, atuação, edição, fotografia, figurinos, etc) possibilitaria um resultado coerente e interessante, ainda que não haja a identificação da direção, como no caso citado. A autorialidade será determinada pela forma como o autor emprega sua visão de mundo no filme produzido. Esta, para Sarris, seria a principal superioridade que o cinema americano teria em relação aos demais, uma vez que o cinema de produtor de Hollywood seria resultado de um esforço conjunto, na qual o estilo do autor deveria se sobressair, diferente do que os europeus costumavam vivenciar. Um diretor que escrevesse o roteiro de sua obra, de acordo com Sarris, demonstraria uma falta de talento, uma vez que “estaria livre para desenvolver seu próprio roteiro”⁶⁷ (SARRIS, 2004, p. 31). Para Sarris, portanto, o que seria considerado em uma análise é o conjunto da obra e não filmes individualmente.

A questão de autoria parece um pouco difusa para além das teorias do cinema. Michel Foucault, nos anos 1960, já abordava o assunto orientado às funções discursivas, porém, sem chegar a conclusões pragmáticas, como é de praxe em sua obra.

A função autor: A autoria sob uma perspectiva discursiva

Já nos parágrafos iniciais de sua conferência proferida em 1969 na *Société Française de Philosophie* - ou seja, já em sua fase genealógica -, e posteriormente copilado no texto *O que é um autor?*, Foucault (2009) se questiona acerca do que caracteriza um autor⁶⁸. A discussão do filósofo parte do emprego do nome do autor para

⁶⁵ Trad. do autor para “*the tension between a director’s personality and his material*.”.

⁶⁶ *A Face Oculta* foi um western cuja direção foi assumida pelo ator após a demissão de Stanley Kubrick e sofreu diversas intervenções durante a edição, decorrentes da inexperiência de Brando como diretor. O corte final apresentado à *Paramount*, estúdio responsável pelo filme, tinha mais de 8 horas de duração. Diante da rejeição de seu material, Marlon Brando se afastou da produção, que foi reeditada pelo estúdio, resultando em um filme de 2h20min. Brando desaprovou o resultado, afirmando que o que poderia ser o melhor western já produzido, resultou em uma “porcaria” ou *potboiler*, no original em inglês. (PORTER, 2006, p. 574).

⁶⁷ Trad. do autor para “*is free to develop his own script*.”.

⁶⁸ Apesar de se debruçar sobre a autoria tomando como exemplos textos literários, tomo a liberdade de compreender o autor para Foucault como o sujeito capaz de produzir um discurso a partir dos signos

a identificação da obra. Quando pensamos em Roger Vadim, no decorrer de sua carreira como cineasta, seu nome evocava diversos efeitos de sentido que se construíram no decorrer das décadas de vida pública e atuação profissional. *Bon vivant*, cineasta do erótico, cinema “comercial”, belas mulheres nuas – comumente suas esposas! Assim, a noção de autor, designada pelo emprego do nome Vadim, estaria ligada ao momento da individualização discursiva. O que o público espera de um filme de Vadim, certamente não é – ou retomando o lugar histórico de seu ápice comercial, não era – o que esperava de um filme de seu conterrâneo Truffaut ou de Billy Wilder ou Hitchcock atuando na indústria hollywoodiana. Contudo, essa identificação se revela insuficiente. A função classificatória exercida pelo nome do autor tem um caráter estrutural que é refutada pelo filósofo. De certa forma, é a partir do nome que se estabelecem determinadas associações, isso não é questionado, mas, também não é suficiente.

Foucault afirma que o autor é o que unifica uma obra⁶⁹, um conceito, uma filosofia em detrimento das demais categorias – “Essa noção do autor constitui o momento crucial da individualização [...]” (FOUCAULT, 2009, p. 267). Sendo assim, Foucault compreende essa figura do autor como o que antecede sua obra. Mesmo a partir de uma perspectiva que adote a morte do autor - entendendo a morte como o simbolismo da ignorância, desconhecimento acerca deste indivíduo, e não a morte literal do produtor da obra -, o filósofo entende os meios de abordagem da Análise do Discurso ainda se prendiam – à época da conferência - muito a noção deste indivíduo por trás da obra.

A partir dessa perspectiva é possível identificar que Foucault (2009) busca o que transcende a obra, desenvolvendo uma busca infundável. Nesse sentido, o autor perde a relevância uma vez que sua obra diz mais do que o próprio pretendia dizer. Sendo assim, a verdade da obra se torna muito mais fundamental do que o próprio autor. Contudo, ainda que se busque essa verdade transcendental, ela ainda, e impreterivelmente, irá remeter ao autor enquanto indivíduo particular.

Não é suficiente dizer que o autor desapareceu ou que o discurso o atravessa. Ainda permanece a ideia de que, por trás do discurso, existe uma fonte fundamental, o

empregados na comunicação. Abranjo a compreensão, portanto, para além do campo literário e escrito verbal, contemplando a produção cinematográfica, como irei retomar mais a frente.

⁶⁹ Foucault emprega o termo “obra” para designar um conjunto de trabalhos autorais que possuíam uma determinada coesão entre si e não com o objetivo de tratar da obra singular. Nesta pesquisa, adoto o termo no plural (obras) para me referir aos trabalhos específicos em coletividade (ex. os filmes X, Y, Z...) e o termo no singular (obra) para me referir a este conjunto de trabalhos sob uma determinada autoria, tal como Foucault utiliza.

autor. Seu nome não é apenas um elemento discursivo, é uma função classificatória que estimula o ouvinte a criar uma determinada relação com um certo número de textos que se diferenciam e se assemelham a outros textos.

Assumir esse rótulo – a autoria – permite associar texto ao autor, o que estabelece uma categoria e, como tal, recebe uma determinada condição. Conforme Foucault

[...] para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*. (FOUCAULT, 2009, p. 273-274).

O nome do autor, portanto, irá exercer uma função discursiva no modo como a obra é recebida, de acordo com o status possível no contexto. Os discursos não são estáticos, possuem um modo de ser. Como defende Foucault, os discursos possuem modos de ser que envolvem as relações de poder. Como estas relações não são rígidas, mas fluídas e se entrecruzam, muitas vezes de forma paradoxal, segundo uma determinada época, os discursos circulam como seres vivos no tecido sociocultural (FOUCAULT, 1996).

Parece ser mais adequado, portanto, considerar que o nome do autor atue apenas como a indicação de certo estilo que será recorrente em sua obra, determinada percepção do mundo que impacta nos resultados apresentados e não no sujeito histórico⁷⁰ responsável pela autoria. Desta forma, considerando o lugar ocupado pelo autor no discurso e as funções por ele desempenhadas, a crítica deve voltar seu questionamento para o funcionamento do autor e não quem esse seria.

⁷⁰ Para Foucault, o sujeito é atravessado por discursos que o constituem como um sujeito histórico, portanto, decorrente de determinações históricas e do trabalho sobre si, que por sua vez é constituído historicamente. Quando se refere ao “sujeito histórico”, Foucault evoca o sujeito que se dá a partir dessas determinadas normatizações e padrões referentes a um momento histórico. Não se trata de um sujeito decorrente da igualdade de determinado período, mas, a possibilidade de fluidez dentro das normas vigentes neste período. Contudo, o conceito se transforma na obra de Foucault (2013; 1998; 2013). Em um primeiro momento, sua compreensão do sujeito se dava a partir de uma ótica mais estruturalista na qual o sujeito decorreria das estruturais sociais em que estivesse inserido. Posteriormente, com a concepção do conceito de dispositivo, os fenômenos não-discursivos passam a fazer contemplados em sua compreensão do sujeito, expandindo assim para a ideia da eterna constituição dos sujeitos em decorrência dos processos de subjetivação. A filosofia de Foucault se opõe à ideia mais estruturalista de que o sujeito seria a fonte do saber, do conhecimento. Olhando de maneira geral, a sua obra defende um sujeito que seria, portanto, fruto, constituído historicamente a partir dos conhecimentos. Nesse sentido, existe a possibilidade assujeitamento (FOUCAULT, 1999), ou seja, as práticas discursivas atuando na formação sujeito, normalizando-o segundo os complexos processos de submissão dos indivíduos.

É nessa mudança de abordagem que se estabelece a *função autor* sugerida por Foucault. Esta função não se refere simplesmente a alguém que assine o texto. O autor é decorrente de um determinado *status*, de certos discursos. Consequentemente, estará sob a influência dos mecanismos de poder em vigência em determinado período, reforçando a posição sujeito exercida pelo responsável pela autoria.

A função autor será designada pelo discurso que dela advir. Para Foucault, “um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso; assegura uma função classificatória [...]” (FOUCAULT, 2009, p. 273). Alguns discursos são privados dessa função autor, como discorre Foucault. Uma carta sem signatário, um texto anônimo, um contrato. Ainda que possuam um redator, este não se caracteriza como um autor a partir da perspectiva do filósofo.

Com foco na crítica literária, questiona acerca do papel psicologizante das críticas que associam a genialidade dos autores aos resultados apresentados em suas obras a partir de associações, ou dissociações – sejam elas continuidade ou descontinuidade, conexões, exclusões, permanências, etc. – para que seja possível identificar o estilo do autor. Em outras palavras, recorre ao que o filósofo denomina de função autor, a construção de um discurso que caracterize um autor como tal.

A função autor, desta forma, se estabelece no espaço ocupado pelos discursos que entrecortam o redator e os modos de valorização/desvalorização de sua obra. Sendo assim, Foucault (2009) propõe a análise das práticas sociais, culturais, históricas, econômicas e de poder envolvidas no exercício da função autor.

De forma pertinente, Foucault identifica que o autor só passa a existir a partir da perspectiva de punição pelo que é dito, por volta dos séculos XVIII - XIX, em meio à industrialização que decorre no código de leis que darão origem ao direito autoral. Desta forma, a ideia de autoria está relacionada à possibilidade de punição pelo que é dito e da monetização dessa obra. Citando Foucault, “Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores. (FOUCAULT, 2009, p. 274-275).

Durante sua conferência, Foucault se atem, principalmente, à análise da relação entre autor-texto e não entre as relações históricas e sociais e autor. Não se trata, no entanto, de desconsiderar essas importantes dimensões que vinha sendo foco de seus estudos com mais ênfase no período, o que o filósofo propõe é uma suspensão temporária

delas, de modo que possa demonstrar a impossibilidade de reduzir a autoria à instância do autor enquanto indivíduo, conforme observa Alves (2015). Nesse sentido, a função autor não pode ser reduzida ao indivíduo anterior ao discurso. Ela estabelece uma relação muito mais complexa entre as práticas intradiscursivas e não discursivas⁷¹.

Foucault aponta quatro formas pela qual a crítica – que tomo a liberdade de compreender como a análise da obra – é capaz de trabalhar o autor: (1) a exclusão de determinadas obras que não se enquadrem em determinados traços que caracterizem o trabalho do autor; (2) busca da coerência conceitual e/ou teórica do autor em sua obra; (3) busca por uma unidade estilística; (4) historizar o autor dentro de um contexto, influenciado pelo que veio anteriormente e influenciando o que virá.

Foucault também pontua que a função autor pode se dar em outro nível, o nível transdiscursivo, atravessado e capaz de atravessar outros discursos que podem parecer muito diferentes. Trata-se, segundo o filósofo, de autores que serão “fundadores de discursividade” (FOUCAULT, 2009, p. 280). A partir da obra desses autores, uma infinita possibilidade de discursos é gerada e torna possível divergências acerca de suas hipóteses. Há “uma necessidade inevitável em tais discursividades, a exigência de um ‘retorno à origem’” (FOUCAULT, 2009, p. 283).

Como Foucault sinaliza ao final de sua fala, o próprio discurso tem história. Não se trata apenas de sujeito ou de verdade, o discurso se dá a partir das interações que se estabelecem nas redes de relações, permitindo ou refutando apropriações sem previsibilidade. Sendo assim, reafirma que o discurso não é estático, ele está em constante movimento permitindo variações do discurso e, conseqüentemente, do sujeito. Neste sentido, o que é criticado por Foucault - e aqui o aproximo da crítica de Bazin à *politiques des auteurs* -, é a impossibilidade de variações que o discurso pode adquirir em diferentes contextos.

Dito isso, tomo que a compreensão do autor como discurso da própria obra, como propõe Foucault, é uma forma redutora e estrutural para compreender a obra. Avançando esta questão para o cinema, é uma tarefa quase impossível desvencilhar o autor da obra. A associação da autoria com um resultado esperado é um dos critérios que adotamos enquanto audiência para consumir ou não determinados filmes. O dispositivo fílmico é fruído a partir de matrizes que se estabelecem dentro de contextos socioculturais

⁷¹ As práticas não discursivas dizem respeito às condições de produção do discurso, que incluem os âmbitos sociais, culturais, econômicos, históricos, políticos, entre outros, como abordei no Capítulo I (FOUCAULT, 1996).

específicos que legitimam ou não uma obra. Para a indústria cinematográfica, a autoria tem uma importância mercadológica evidente. Não por acaso, comumente nos deparamos com peças publicitárias que anunciam determinadas obras como “o novo trabalho” ou como “um filme de...”. Essa estratégia mercadológica foi empregada no já apresentado cartaz de *Garotas Lindas aos Montes*, no qual o destaque ao nome de Vadim tinha o objetivo de vincular o filme aos trabalhos anteriores do diretor.

Esta autoria, ressaltado, na indústria hollywoodiana não está restrita ao nome do diretor. Como se trata de um cinema predominantemente de produtores, a associação com o estúdio costuma ser a legitimação explorada pela divulgação principalmente de filmes que não se destacam popularmente pelos nomes que compõe a equipe técnica envolvida. Esta prática pode ser confirmada no caso aleatório dos cartazes apresentados na Figura 7.

FIGURA 7: Cartazes dos filmes *O Grito* (2020), *O Homem Nas Sombras* (2016) e *A Morte do Demônio* (2013)⁷².



Fonte: LA, 2020 (esq.); The Refinery, 2016 (centro); Ignition; LA, 2013 (dir.)⁷³.

⁷² O cartaz do filme *O Grito* (*The Grudge*, EUA, 2020) apresenta em destaque a informação de que o filme foi produzido pelos mesmos produtores que os filmes *O Homem Nas Sombras* (*Don't Breathe*, EUA, 2016) e *A Morte do Demônio* (*Evil Dead*, EUA, 2013) e que foram grandes sucessos entre o público e a crítica. Por sua vez, o cartaz de *O Homem Nas Sombras* faz referência aos produtores de *A Morte do Demônio*, lançado 3 anos antes, cujo cartaz faz referência aos produtores do filme original de 1981. Os três filmes foram produzidos pela *Ghost House Pictures*, produtora de filmes do gênero terror do cineasta Sam Raimi, que despontou para o sucesso com o filme *A Morte do Demônio* (*Evil Dead*, EUA, 1981).

⁷³ Esq.: Disponível em: http://www.impawards.com/2020/grudge_xlg.html. Acesso em 22 abr. 2022. Centro: Disponível em: http://www.impawards.com/2016/dont_breathe_xlg.html. Acesso em 22 abr. 2022. Dir.: Disponível em: http://www.impawards.com/2013/evil_dead_ver2_xlg.html. Acesso em 22 abr. 2022.

Nota-se que, ainda que não mantenham qualquer relação quanto ao elenco, narrativa ou equipe técnica, os três longas de terror são vendidos ao mercado como filmes da mesma produtora, que assina, portanto, a autoralidade das obras, legitimando esses dispositivos fílmicos sob sua decisão criativa. Seria possível ainda indicar que a figura de Sam Raimi, reconhecido diretor de filmes de terror, representa esta figura criativa que seria associada à autoria dos filmes. Contudo, não há qualquer menção direta ao nome do diretor ou mesmo à sua produtora, o que leva a crer que a legitimação dos discursos se dá a partir das outras obras predecessoras.

Mesmo que faça parte de nossa vida cotidiana enquanto consumidores, a categoria de autoria é muito mais complexa e atravessada por diferentes questões que podem ou não legitimar a obra a partir de outras obras ou da subjetividade do autor. Como exposto a partir de Foucault e da política e teoria dos autores, compreende-se que os próprios discursos - ou possíveis discursos - que compõe a obra é que devem orientar a análise. Porém, e nesse sentido não é possível desconsiderar que a obra, ainda que dentro de um contexto mercadológico, seria reflexo dos processos de subjetivação que, por sua vez, estão vinculados às questões de gênero, étnicas, ao contexto sócio-histórico, cultural e econômico, dentre outras questões que irão exercer linhas de influência a partir da função autor no dispositivo fílmico.

A Teoria Crítica Feminista do Cinema aborda a autoria como uma categoria historicamente engendrada. Laura Mulvey (2018) denunciava a partir do *male gaze* o quanto o desenvolvimento de personagens femininas se dava sob perspectivas limitantes na produção hollywoodiana em decorrência do limitado espaço ocupado pelas mulheres na indústria.

Sua tese também é endossada por Claire Johnston⁷⁴ (1973), sob a perspectiva mítica. Apesar de não intentar me aprofundar nesta questão, Johnston defende que a imagem feminina sempre foi construída em Hollywood a partir da percepção masculina, e como tal e de modo geral, mulheres e feminino são apresentados em tela sob olhares reducionistas, pautados em perspectivas misóginas e sexistas. Sendo assim, desconsiderar o papel que o autor, ou a autora, exercem na construção discursiva, significaria rejeitar as possíveis marcas de enunciação que a diversidade implicaria na indústria

⁷⁴ Ainda que existam determinadas ressonâncias entre as autoras, Johnston propunha o cinema produzido por mulheres como o contracinema, atuando a partir das fantasias e subjetividades femininas. Por sua vez, Mulvey propunha um novo cinema que rompesse com a ideia do prazer fílmico decorrente da apresentação visual.

cinematográfica. Ressalta-se, porém, que uma voz feminina não se traduz em uma voz feminista, tal como Mulvey (2018) defende.

A colonização do olhar pela sociedade patriarcal heteronormativa atinge a todos em diferentes níveis, independente do gênero. Compreendo, portanto, que a função autor, para além da denominação literal da autoria da obra, possa auxiliar na identificação das complexas linhas que permeiam o dispositivo fílmico e orientar a análise do discurso em uma perspectiva arquegenealógica, compreendendo tanto as marcas discursivas, quanto as não discursivas, a fim de compreender as relações de poder estabelecidas.

Mulheres no cinema, um pouco de teoria

Antes de prosseguir, é importante discorrer sobre alguns aspectos teóricos que irão guiar esta análise arquegenealógica. Conforme apresentado na introdução desta pesquisa, o meu olhar sobre os filmes se pauta, ao menos inicialmente, pelas contribuições da Teoria Crítica Feminista do Cinema. Fui agenciado por Laura Mulvey e seu texto *Prazer visual e cinema narrativo*, o que permitiu estabelecer um embasamento teórico crítico sobre a representação feminina no cinema *mainstream*.

O trabalho de Mulvey (2018) foi um dos precursores a abordar as mulheres no cinema a partir de uma perspectiva crítica. Empregando como objeto de análise filmes do cinema clássico hollywoodiano, a pesquisadora identifica que as narrativas se dão predominantemente a partir do ponto de vista masculino. E isso porque o cinema se estruturaria pelo inconsciente da sociedade patriarcal e falocêntrica na qual estamos inseridos. Desta forma, a representação feminina em tela não é restrita à produção midiática, ela é um reflexo da forma como as figuras femininas são compreendidas na sociedade.

Posteriormente, Teresa de Lauretis (1994) contribuiria para a compreensão que o cinema estabelece com as concepções de gênero e, mais especificamente, a circulação de discursos que corroboram ou questionam determinados estereótipos que são compreendidos como o próprio gênero. A filósofa cita que, tal como as demais produções midiáticas, o cinema “é produto de diferentes tecnologias sociais” (LAURETIS, 1994, p. 208). Não compreendo aqui que cinema e mídia em geral atuam de forma irrestrita na audiência, muito menos acredito que seja a intenção de Lauretis, que atuava sob uma orientação mais pós-estruturalista.

Ressalta-se, portanto, que o discurso não tem um papel rígido e inflexível tal como acreditavam os frankfurtianos e a audiência não possui um papel passivo diante do que

se vê em tela. Aquilo que é apresentado não é integralmente compreendido como verdade ou modelos de vida a serem seguidos. Contudo, a repetição de determinados discursos agrega a estes um caráter de verdade. Como propõe Foucault (1996), o discurso tem um papel fundamental na sociedade, uma vez que é um dos agenciadores de modos de ser e estar que podem ou não ser determinados a partir do alinhamento às estruturas de poder.

Neste sentido, Foucault (1996) acredita que o discurso é o principal elemento a atuar na manutenção do poder. Em sua concepção, não se trata de uma disputa binária em que o poder é detido por um lado. Como já discorri no capítulo anterior, Foucault acredita que o poder é fluído, ele transita entre os diferentes indivíduos e instituições de acordo com os interesses.

Dessa forma, seguindo com Lauretis (1994), o cinema circula a partir de tecnologias que agenciam o gênero, não como uma rígida estrutura, mas como “representação e autorrepresentação (*sic*), [...] produto de diferentes tecnologias sociais” (LAURETIS, 1994, p. 208). Acho importante contextualizar que o trabalho de Lauretis foi publicado originalmente no final da década de 1980 (1987), e que os debates se davam sob o questionamento da orientação que, de certa forma, já parece superada na atualidade, o sistema sexo/gênero que se pauta nas diferenças biológicas.

A tecnologia de gênero, conforme tratada pela filósofa, se refere aos saberes que são compartilhados à revelia e, conseqüentemente, normatizados como verdades. Este é o ponto que me interessa das contribuições de Lauretis, a forma como os discursos veiculados pelos dispositivos cinematográficos atuam de forma retroalimentadora e agenciam saberes que definem a concepção do que é ser mulher, e/ou o feminino, sob uma perspectiva binária, dicotômica e restritiva.

Para sua formulação, Lauretis (1984) se apoia em Foucault e na ideia de dispositivos sexuais, tratada pelo autor no primeiro volume da *História da Sexualidade*. Nesse livro, Foucault (2003) dá continuidade à descrição dos dispositivos de poder, de modo a analisar o seu funcionamento. Desta vez, o filósofo se debruça sobre a sexualidade e os dispositivos estratégicos que se formam sobre o tema, de modo a normatizar as práticas a partir de determinadas perspectivas, como me aprofundi no Capítulo I.

A discussão à época, observa Lauretis (1994), se pautava excessivamente nas diferenças que se estabeleciam entre o que compreendemos hoje como gênero a partir de uma perspectiva binária, homens x mulheres. Em sua reflexão, a autora compreende que a diferença que deveria ser investigada era a diferença entre as mulheres, deslocando-se de uma compreensão única que reforça a ideia que Mulvey (2018) discorria sobre a

ausência do falo – portanto, as mulheres se resumiriam “a mulher” – e ampliando a reflexão para diferentes formas de ser mulher. Sua crítica se expandia diretamente à Foucault, “[...] cuja compreensão crítica da tecnologia sexual não levou em consideração os apelos diferenciados de sujeitos masculinos e femininos, e cuja teoria, ao ignorar os investimentos conflitantes de homens e mulheres nos discursos e nas práticas da sexualidade, de fato exclui, embora não inviabilize, a consideração sobre o gênero.” (LAURETIS, 1994, p. 208-209).

Tomando suas palavras, Lauretis tensiona que “A representação do gênero é a sua construção – e num sentido mais comum pode-se dizer que toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção. [...] A construção do gênero vem se efetuando hoje no mesmo ritmo de tempos passados [...]”. (LAURETIS, 1994, p. 209). Não se compreende com isso que a representação seja apenas uma epifenômeno da realidade, mas sim, um campo que integra as forças de saber-poder, conforme tratado por Foucault (2013), que permeiam as relações e as formas de ser e estar no mundo.

Apesar de se referir à cultura erudita como registro da construção de gênero, tomo a liberdade de expandir essa afirmação de Lauretis (1994) para a cultura midiática, que como cita Kellner (2001), torna-se a cultura dominante com a transformação de cultura em bens de consumo no decorrer do século XX. É importante salientar, nesse parêntese dentro de um parêntese, que não compreendo a disputa a partir de uma ótica binária e opositora dominante, tal qual a perspectiva bourdieuana, mas, como as diversas relações de força que se estabelecem e demarcam as vivências e lugares.

Ainda que Lauretis proponha a análise pautada nas diferenças entre as mulheres, é possível identificar que essa esbarra em um importante fator limitante, a ausência de mulheres nas narrativas. Muitos dos filmes citados por Mulvey, por exemplo, possuem poucas personagens femininas⁷⁵. Dessa forma, ao identificar que a produção cinematográfica clássica *mainstream* se orientava a partir do olhar masculino, Laura Mulvey não criticava a predominância masculina em tela, mas, a ausência do feminino, tendo em vista a capacidade agenciadora do cinema, principalmente diante de um momento em que esse era uma das principais mídias disponíveis para o entretenimento.

⁷⁵ Dentre os filmes citados por Mulvey (2015), estão *O Rio das Almas Perdidas* (*River of No Return*, EUA 1954), em que Marilyn Monroe é a única atriz ao lado de 5 atores creditados e 12 não creditados. Em *Uma Aventura na Martinica* (1944, EUA, *To Have and Have Not*), outro filme citado pela autora, o dobro de personagens femininas é creditado, Lauren Bacall – que interpreta a personagem principal da trama - e Dolores Moran, que tem um papel mais contido. Em contrapartida, nove atores masculinos são creditados no elenco.

De acordo com Mulvey (2018), a figura feminina em tela era responsável por proporcionar prazer visual à audiência masculina, que se via refletida no protagonista, que por sua vez só poderia ser um personagem masculino. É em torno deste personagem que a trama da narrativa se desenvolve. Às mulheres (ou mais provavelmente, à mulher), restava a função de orbitar ao redor do protagonista como uma figura frágil, indefesa e secundária à trama.

A crítica de Mulvey (2018) se apoiava principalmente na psicanálise freudiana e lacaniana e na ideia de que a mulher representa a castração masculina. Sendo assim, o inconsciente masculino poderia percorrer apenas dois caminhos, o de *voyer* pela mulher em posições subalternas - seja ela a vítima indefesa em busca de salvação ou a pecadora que deva ser punida -, ou a fetichização da figura feminina que, por meio da beleza física, torna-se algo agradável ao olhar.

Trata-se do processo de pulsão escopofílica, no qual a figura em tela é tomada como objeto digno da curiosidade do olhar que resulta em um prazer sexual decorrente do ato de espiar, estimulado pela diegese cinematográfica. Em contrapartida, este mesmo processo estimula a identificação com a imagem em tela, o reconhecimento de si na narrativa.

Esses caminhos são – ou melhor contextualizando, eram – favorecidos pelo ambiente do cinema. O consumo quase incógnito, em uma sala escura, na qual não se podia ser identificado, estimulava o prazer em olhar, o *voyerismo* possível. Consumir as imagens que são oferecidas à audiência. Contudo, vale lembrar que a crítica de Mulvey (2018) estabelece que a identificação com a figura central, o protagonista, só era possível pela audiência masculina. Restava às mulheres – estivessem elas na própria tela ou em frente a ela – se contentar com o papel que lhes era cabido “[...] em relação à castração e não [...] transcendê-la” (MULVEY, 2018, p. 356).

Conforme aponta Mulvey

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. [...] as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual, de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”. (MULVEY, 2018, p. 361).

A visão da autora criticava, principalmente, o “masculinismo” da autoria, como aponta Robert Stam (2013), que implicava em um olhar masculino sobre as

representações femininas. Este olhar, o *male gaze*, era o responsável pelo papel ativo do homem na trama cinematográfica e passivo da mulher.

Apesar da importância de seu texto, a autora sofreu duras críticas no decorrer dos anos. Sua visão binária, herança lacaniana, desconsiderava as diferenças entre as próprias mulheres, por exemplo, ou a possibilidade de que a audiência feminina poderia se identificar com o próprio protagonista, sem a marca de gênero atuando de maneira limitante.

Posteriormente, em *Afterthoughts on 'visual pleasure and narrative cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)*, texto publicado ao final da década de 1980, Mulvey (1989) admite que a psicanálise era insuficiente para compreender a complexidade do feminino no cinema e propunha a possibilidade de que o deslocamento do protagonismo para a figura feminina, mesmo quando há uma produção masculina responsável, poderia suprimir o olhar escopofílico.

Dentre as críticas que são frequentes à obra de Mulvey, está a ausência de diversidades sexuais em suas reflexões. Seu texto original (MULVEY, 2018) é focado insistentemente no papel passivo das mulheres a partir de uma perspectiva heterossexual. Desconsidera que mulheres não heterossexuais possam ser estimuladas pelo prazer visual ou então que personagens femininas possam agir de acordo com suas próprias agências e não as do personagem masculino.

Outro ponto de contestação diz respeito à adoção da psicanálise freudiana como embasamento teórico para a sua compreensão das representações femininas. Mais recentemente, Mulvey (2019) retomou estas questões apresentando o que a levou a tal percurso teórico. Apesar de ser considerado misógino, a autora cita que a “[...] sua análise [de Freud] da psique masculina sob o patriarcado também foi uma análise da opressão das mulheres, um relato de uma sociedade que enraizou o poder masculino no inconsciente de gênero.” (MULVEY, 2019, p. 240) e que, se a psicanálise freudiana é “falocêntrica, é porque a ordem social humana que ela percebe refratada por meio do sujeito humano individual é patrocêntrica.” (MULVEY, 2019, p.240).

Ainda que algumas questões sobre suas contribuições devam ser contextualizadas, é inegável que as figuras femininas apresentadas nas produções cinematográficas de Hollywood eram pautadas pela misoginia e apresentavam, em grande parte, personagens femininas que pouco se desenvolviam na trama. Mulvey ressalta que o cinema ainda “[...] é o terreno social e simbólico em que estas imagens emergem e flutuam. Claramente, este

tipo de problemas de representação persiste e ainda demanda análises” (MULVEY, 2015, p.25).

Diante de tais questões, entende-se a importância de considerar a autoria feminina na análise da função autor. Como conclui Ludmila Moreira Macedo de Carvalho (2021), o dispositivo fílmico atuará na construção da imagem a partir das linhas de enunciabilidade. Por sua vez, essas linhas se darão a partir das disputas em curso em determinados contextos, além dos processos de subjetivação que também se agenciam pelas subjetividades dos produtores. Tomo aqui produtores como referência aos que sujeitos responsáveis pelas decisões criativas da produção fílmica. Claire Johnston (1973) e Laura Mulvey (2018) propõe o contracinema como uma forma de rompimento com essas matrizes normatizantes que se pautam a partir do *male gaze* e, conseqüentemente, da autoria – no sentido foucaultiano – masculina. Para as autoras, o cinema *mainstream* não permitiria a autoria feminina a partir do *female gaze*, uma vez que a orientação mercadológica dessas obras se dá em consonância com determinados padrões que refletem o patriarcado.

A partir da autoria feminina, que Johnston (1973) defende se dar apenas no contracinema – um cinema produzido por mulheres, fora da indústria hollywoodiana, em que a expressão de subjetividades que não as masculinas possam se manifestar -, seria possível o deslocamento do olhar que por sua vez permitiria enunciados que desafiassem os termos reducionistas pelos quais as figuras femininas são produzidas e apresentadas à audiência no cinema *mainstream*.

Fechando esse parêntese, indico os caminhos a serem percorridos nos próximos tópicos desse capítulo. A partir da compreensão da função autor e da autoria feminina como vetor de enunciabilidade e visibilidade, retomo *Barbarella* para dar continuidade à minha análise. Neste capítulo já apresentei os elementos não-discursivos que se materializam em tela por meio da *mise-en-scène* cinematográfica. A orientação mercadológica de Dino de Laurentiis refletida em uma produção repleta de apelo erótico, reforçada pelo estilo de Roger Vadim, cuja carreira se construiu no momento da contestação do cinema tradicional francês com uma abordagem de valorização da juventude e da sensualidade, além da recorrente exploração dos corpos femininos, que se confundia com sua própria identidade midiática.

Um terceiro vértice que sustenta os pilares enunciativos de *Barbarella* enquanto dispositivo fílmico e, provavelmente, com maior apelo popular e midiático, é sua protagonista. Nos anos 1960, diversas forças enunciativas estavam dispersas no momento

de produção desse filme. Os movimentos socioculturais dos anos 1960, que incluíam novas demandas feministas, direitos para grupos de minorias, busca por novos modos de vida que se opusessem aos valores conservadores da sociedade dos EUA, dentre tantos outros. Estes enunciados, como se espera, não eram alinhados e homogêneos. Contudo, identifico um ponto de convergência essencial para que *Barbarella* existisse à forma como foi apresentado à audiência: Jane Fonda.

Jane Fonda: Uma mulher de seu tempo

Para iniciar, é importante destacar que, nos anos 1960, Jane Fonda ainda não era a atriz engajada e reconhecida como hoje é lembrada. Muita de sua fama vinha, inclusive, de algo que ela frequentemente tentava se esquivar, o fato de ser filha de uma grande estrela de Hollywood, o ator Henry Fonda. A relação entre os dois nunca foi muito próxima e piorou após a mãe ter se suicidado e Henry ter se casado com a amante, cerca de 10 anos mais velha que a filha Jane (KIERNAN, 1982; GUILLES, 1983; FONDA, 2006).

Ao final dos anos 1950, Jane iniciou sua carreira como atriz. Estudou no prestigiado *Actors Studio*, sob a tutela de Lee Strasberg, onde se aprimorou no *Método*, técnica de atuação que, grosso modo, busca ajudar os atores e atrizes a identificar-se com os personagens, compartilhando experiências e compreendendo suas motivações na trama. Em poucos meses, já estava atuando nos palcos e no cinema. Era reconhecido seu talento – fora elogiada e encorajada por Strasberg que, segundo a própria Fonda (2006), foi quem a motivou a seguir a carreira. Porém, seus papéis lhe pareciam repetitivos e sempre havia a pressão por ser filha de Henry Fonda.

Começou a direcionar sua carreira para a Europa, onde acreditava poder ser reconhecida pelo próprio talento e se distanciar “[...] de Hollywood e da sombra imensa de meu [seu] pai” (FONDA, 2006, p. 158). Nos EUA havia atuado em pequenas produções, geralmente interpretando garotas que viviam a descoberta sexual. Seu primeiro papel creditado foi em *Até os Fortes Vacilam* (*Tall Story*, EUA, 1960), uma comédia romântica co-protagonizada por Anthony Perkins, que narra as desventuras de um jovem universitário para conseguir dinheiro para se casar com a namorada. O trailer do filme continha um depoimento do diretor Joshua Logan sobre a jovem atriz que ele havia recém-descoberto e que encantaria à audiência.

Descobrimos uma nova estrela. Tenho trabalhado com novas personalidades há muitos anos, mas duvido que já tenha encontrado alguém com a juventude, a beleza e o talento de Jane Fonda. O mais incrível de tudo isso é que essa é a primeira vez que ela aparece para o público. Acho que você vai concordar comigo que o efeito dela é imediato e elétrico. Eu iria igualá-la a qualquer uma das jovens glamourosas de todo o mundo. (LOGAN, 1960).⁷⁶

Como Logan deixou claro em seu depoimento, Jane Fonda foi apresentada ao público como uma nova promessa capaz de capturar os olhares. Sua personagem, uma líder de torcida, era muito sedutora e bonita para “precisar” estar na universidade. Após as gravações, Fonda estreou no teatro com a peça *There was a little girl*, na qual interpreta uma adolescente estuprada por um homem no dia de seu aniversário de 18 anos. Como relata em suas memórias, Henry, seu pai, se opôs veementemente ao trabalho, mas Jane se sentiu atraída pelo “tom feminista, antes de seu tempo” (FONDA, 2006, p. 152) da peça.

Posteriormente, seria uma das prostitutas do bordel *Doll House* em *Pelos Bairros do Vício* (*Walk on the Wild Side*, EUA, 1962), uma frígida viúva em *A Vida Íntima de Quatro Mulheres* (*The Chapman Report*, EUA, 1962), a jovem e carente esposa adúltera apaixonada pelo melhor amigo do marido mais velho em *Cicatrizes D'Alma* (*In the Cool of the Day*, EUA, 1963).

Em *Um Domingo em Nova York* (*Sunday in New York*, EUA, 1963), interpretou a jovem jornalista Eileen Tyler, que parte para Nova York para perder sua virgindade após ser rejeitada pelo noivo. Sobre o papel, Jane diz “a garota que eu interpreto é uma chata absoluta. Ela fala muito sobre sua virgindade; e você sabe que quanto mais ela fala sobre isso, mais está em sua mente. Quero dizer, pelo amor de Deus, deixe-a decidir de um jeito ou de outro e parar de falar tudo isso.” (FONDA, in ANDERSEN, 1990, p. 111)⁷⁷. O filme marcaria o primeiro sucesso comercial estrelado pela atriz, além de ter sido a primeira vez que havia recebido um salário de 6 dígitos.

⁷⁶ Trad. livre do autor para “We discovered a new star. I’ve been working with new personalities for many years, but i doubt if I’ve ever found anyone with the Youth, the beauty and the talent of Jane Fonda. The most amazing thing about this whole thing is that this is the very first time she’s ever appeared in front of the public. I think you’ll agree with me that her effect is immediate and electric. I would match her with any of the glamorous young ladies all over the world.”. O trailer pode ser acessado no seguinte link: <https://youtu.be/Cy6Rx5HaqbY>.

⁷⁷ Trad. do autor para “the girl I play is an absolute bore. She talks so much about her virginity; and you know the more she talks about it the more it's on her mind. I mean, for God's sake let her make her mind up one way or the other and stop all that talking.”.

Todos esses papéis iniciais eram atravessados pela marca da sexualidade. E não por acaso! De acordo com o biógrafo Thomas Kiernan, todas as escolhas foram influenciadas por Andreas Voutsinas, ator e diretor com quem a atriz se relacionou durante os primeiros anos de sua carreira. Segundo Kiernan, Voutsinas acreditava que “para desenvolver seu potencial dramático, [Jane Fonda] teria de procurar papéis com marcados toques de sexualidade” (KIERNAN, 1982, p. 111).

A estratégia parecia estar funcionando. Já havia sido premiada com o Globo de Ouro por seu papel de estreia e seria indicada novamente em 1963, 1966 e 1967 como melhor atriz na categoria comédia/ musical. Em 1960 havia sido indicada ao TONY pelo seu papel na peça de estreia citada anteriormente. Contudo, a *persona* da atriz passou a ser tomada por suas personagens e, a cada novo trabalho, notícia, entrevista ou aparição na mídia, mais era reforçada a imagem lasciva com a qual seria compreendida a partir de então.

Em meados de 1964, já descontente com os rumos das produções americanas, parte para França, para filmar com o premiado diretor René Clément. Neste período, se envolve com o galanteador diretor Roger Vadim, com quem trabalharia em uma série de quatro filmes no decorrer da década de 1960, dentre eles *Barbarella*.

Vadim, conhecido como “diabo” pela imprensa francesa (VADIM, 1976), colhia os frutos do sucesso de seu primeiro longa lançado na década anterior, quando conheceu Fonda. A atriz não se impressionava com seu trabalho. Como ela mesmo comenta, tratava-se de um diretor “iconoclasta” e com que “jamais trabalharia” (FONDA, 2006, p. 157). De fato, a carreira de Vadim era marcada pela contestação dos signos imagéticos, normalmente signos relacionados ao conservadorismo e aos núcleos familiares tradicionais. Fruto de uma geração que mudou o cinema francês na década de 1950, Vadim se tornou mais reconhecido pela exploração dos corpos femininos, da lascividade de suas protagonistas e pelo emprego do prazer sexual como forma de autodescobrimento.

O ethos Fonda: A identificação de uma estrela

A história de Hollywood se confunde com a história de grandes estrelas. A identificação com grandes nomes que estrelavam os filmes e estampavam as capas de revista apresentando personas glamurosas que seduziam o público não é novidade. Já na década de 1910, o *star system* começa a ser institucionalizado com o objetivo de angariar

maiores bilheteria impulsionadas pela imagem de astros e estrelas à frente de suas produções.

Apesar do sistema ter caído por volta dos anos 1960, durante a crise do pós-guerra que obrigou os estúdios a reduzir os custos e após grandes nomes do cinema processarem o estúdio devido às condições de trabalho, que incluíam a exclusividade e participação em filmes que não desejavam, o sistema de estrelas continuou povoando o imaginário da audiência, que frequentemente confundia – e confunde! - a *persona* pública com o personagem e a pessoa física.

O *star system* é objeto da análise sociológica de Edgar Morin (1989), que pretendia tecer reflexões sobre o consumo cultural midiático a partir do cinema hollywoodiano entre os anos 1910 e 1960, identificando os princípios que atuam no desenvolvimento e atualização dos fenômenos de criação das “estrelas”.

Como lembra Morin (1989, p. xiv-xv), “[...] na composição dessa mistura que é um filme, a estrela pode ser o ingrediente mais precioso, e, portanto, o mais caro.”. Apesar de se referir ao custo monetário, é possível expandir esse “custo” às demais possibilidades lexicais e compreendê-lo como o esforço empregado para determinado fim. Este fim, dentro da clara estrutura mercadológica da produção cinematográfica é o consumo e consequente retorno financeiro.

Morin identifica que, ao final da década de 1940 e início da década seguinte, o cinema hollywoodiano passa a incorporar os arquétipos-síntese, que visam apresentar personagens com quem a audiência se identificasse mais facilmente em meio às novas demandas do imaginário. Tem-se, portanto, o surgimento da *good-bad-girl*, uma personagem feminina que sintetizava tanto a *vamp*, quanto a virgem. Dessa forma, a energia erótica, característica das *vamps*, se dissipa para todas as demais estrelas, assim como as virtudes da virgem. Segundo Morin (1989, p. 15) “A *good-bad-girl* possui um *sex-appeal* igual ao da *vamp*, à medida que se apresenta como mulher impura: roupas leves, atitudes ousadas e carregadas de insinuações, subentendidos, relações suspeitas”. Tratava-se da estrela sensual, porém, de bom coração, como uma característica compensatória. A visão de Morin pode parecer antiquada, mas, pauta-se em um binarismo característico pelo qual as mulheres são retratadas no cinema, na mídia e compreendidas na sociedade, como já descrito pela Teoria Crítica Feminista do Cinema e que retomarei posteriormente.

Neste segundo momento do *star system*, Morin (1989) identifica a ascensão no cinema de Hollywood do *brigidismo*, termo cunhado para se referir aos encantos eróticos

da francesa Brigitte Bardot que, segundo o sociólogo, extrapolavam os generosos decotes de suas personagens e *persona*. Bardot, como tratada também por Simone de Beauvoir (1958), era a perfeita combinação entre sensualidade e inocência. Segundo Morin, a partir de Bardot, “Os filmes multiplicam os strip-teases das estrelas, os banhos, o despir-se, o tornar a se vestir etc.” (MORIN, 1989, p. 17).

Não por acaso, a principal escolha, tanto para Vadim, quanto para Laurentiis, para a protagonista de *Barbarella* foi Bardot, que além de ter sido esposa de Vadim – com quem manteve um relacionamento amigável até o fim de sua vida – foi também a inspiração visual para que Jean-Claude Forest criasse a personagem nos quadrinhos. Inspiração e criação podem ser conferidas na imagem a seguir, Figura 8.

FIGURA 8: Barbarella e Brigitte Bardot, a inspiração para o traço de Forest.



Fonte: Forest, 1966 (esq.), e Imago-Images, s/d⁷⁸.

Edgar Morin descreve Brigitte Bardot como

[...] seu rosto de gatinha remete simultaneamente à infância e à felinidade: os cabelos compridos e caindo pelas costas são o exato símbolo do nu lascivo, da nudez oferecida, mas uma franja supostamente indisciplinada na testa a faz lembrar uma colegial. O nariz pequeno e obstinado acentua ao mesmo tempo sua peraltice e sua animalidade: o lábio inferior particularmente carnudo lhe dá um jeitinho de bebê, mas é também um convite ao beijo. Uma covinha no queixo

⁷⁸ Imagem disponível em: <https://www.artphotolimited.com/es/temas/cine/actriz/actriz-francesa/brigitte-bardot/foto/imago-images/brigitte-bardot-en-enero-de-1960>. Acesso em 23 abr. 2022.

completa a peraltice encantadora desse rosto, que caluniam quando dizem que só tem uma expressão. Tem duas: a do erotismo e a da infantilidade. (MORIN, 1989, p. 18).

Certamente os olhos de Jean-Claude Forest estavam abertos para estas características apontadas por Morin ao descrever Bardot. A encarnação da própria Afrodite, capaz de conseguir o que bem entender com um olhar e um semi-sorriso, a personificação perfeita para uma personagem cujo maior poder era o imenso apetite sexual. Contudo, apesar dos esforços de Vadim e Laurentiis, Bardot não aceitou a oferta. Queria dar um rumo mais sério a sua carreira.

Diversas outras atrizes foram consideradas, em sua maioria europeias, provavelmente alinhadas ao que Linda Williams (1996) comentava sobre a sexualidade feminina estar atrelada à mulher europeia em Hollywood, como tratei nas páginas anteriores. *Barbarella* não seria um filme americano, mas, os interesses dos produtores era que atingisse o mercado dos EUA e obtivesse o mesmo sucesso que um produto hollywoodiano. Sophia Loren, com quem Laurentiis havia trabalhado em *A invasão dos bárbaros* (*Attila*, ITA, 1954) anos antes estava grávida e não poderia assumir o papel. Sua conterrânea Virna Lisi, primeira opção de Laurentiis, apresentou problemas contratuais que a impediam de permanecer no país durante as filmagens.

Jane Fonda, que a época estava casada com Vadim, se mostrou uma opção viável, ainda que a atriz não tivesse qualquer interesse no filme. Desde que deixou Hollywood, havia optado por direcionar sua carreira para papéis mais sérios. Na Europa havia filmado *Jaula Amorosa* (*Les Félines*, FRA, 1964) com o diretor francês René Clément, que a convidou pessoalmente para substituir Natalie Wood como a protagonista Melinda.

Antes de sair de Nova York, havia sido convidada por Roger Vadim para *A Ronda do Amor* (*La Ronde*, FRA, 1964), refilmagem do filme homônimo de 1950, dirigido por Max Ophüls, baseado na peça de Arthur Schnitzler do final do século XIX. Em sua autobiografia, Fonda comenta que havia conhecido Vadim anos antes quando ele a assediou em um café e, a despeito de se tratar da refilmagem do “menos importante filme clássico dos anos 1950”, ela “jamais trabalharia com Vadim” (FONDA, 2006, p. 157). Havia visto o principal filme do diretor, ... *E Deus Criou a Mulher* e, segundo a própria atriz, “[...] não tinha ficado nem um pouco impressionada.” (FONDA, 2006, p. 157).

Contudo, Fonda acabou seduzida pela proposta de Vadim. Atuou em *A Ronda do Amor*, que seria o primeiro de uma série de 4 filmes que fariam juntos. O longa era uma comédia que retratava uma série de encontros e desencontros amorosos na França de

1914. Jane interpretou Sophie, uma jovem esposa dividida entre o amor pelo marido e a sedução de um jovem universitário.

Ao mesmo tempo, os dois iniciaram um relacionamento que duraria até 1973. O cineasta tinha em seu histórico uma tendência a se envolver com mulheres jovens e despi-las em tela, como Kael (1970) enfatizaria. Foi assim com Brigitte Bardot, sua primeira esposa, e estrela de ... *E Deus...*, Annette Stroyberg, que protagonizou sua adaptação do romance *Ligações Perigosas* *Ligações Amorosas*, e com Catherine Deneuve, na visão do diretor de Justine, obra do Marquês de Sade, em *Vício e Virtude*.

O biógrafo Fred Lawrence Guiles destaca que este era um comportamento corriqueiro de Vadim.

Bardot era uma garota ainda sob a tutela dos pais quando os dois se conheceram; ele esperou que completasse dezoito anos e fascinou a família, levando-a a consentir no casamento. Com a hábil exploração de sua sexualidade, ele contribuiria para que se tornasse o símbolo da era de liberdade sexual que então se esboçava. Em seguida casou-se com Annette Stroyberg, que não era atriz, mas que, conforme ele insiste, exigiu fazer o papel principal do filme *As Ligações Perigosas* (*sic*). Finalmente, pouco antes de conhecer Jane, ele rompera com a bela Catherine Deneuve, ou ela rompera com ele. (GUILLES, 1983, p. 131).

Já em sua autobiografia, o cineasta se denomina um “descobridor de estrelas e especialista em erotismo” (VADIM, 1986, p. 234). Confessa ter se encantado pela beleza natural de Jane Fonda e que a parceria que se estabeleceria seria fruto dos anseios da atriz por uma carreira mais séria.

Posteriormente, Jane Fonda seria a personagem principal de *O Perigoso Jogo do Amor* (*La Curée*, FRA, 1966), novamente interpretando uma jovem esposa adúltera, mas, desta vez, envolvida com o jovem e boêmio enteado, e voltaria a ser dirigida pelo marido em *Histórias Extraordinárias* (*Histoires Extraordinaires*, FRA/ITA, 1968), antologia com a adaptação das histórias de Edgar Allan Poe, que também contava com segmentos de Louis Malle e Federico Fellini. *Barbarella* marcaria a última parceria entre o casal, assim como o início do fim do relacionamento.

Para além da personagem que se via em tela, Jane Fonda passou a ter sua imagem pessoal cada vez mais atrelada a uma *persona* não muito bem quista pela sociedade dos Estados Unidos. Nas entrevistas, demonstrava confiança que algumas vezes era compreendida como petulância. Seu envolvimento político que lhe rendeu o apelido de *Hanoi Jane* viria anos depois, apenas com o despertar que a atriz cita ter iniciado durante sua estadia na França e produção de *Barbarella*. Contudo, antes de ofender os corações

nacionalistas dos americanos, Jane Fonda já questionava a moral e os bons costumes do país (FONDA, 2006).

Migrar para a Europa foi uma atitude arriscada. Nenhuma atriz havia obtido sucesso deixando Hollywood para trás. Jane relata que chegaram a citar Ingrid Bergman, que teve a carreira arruinada quando se mudou para a Itália para viver com Ingmar (FONDA, 2006). Os Estados Unidos não perdoariam sua traição!

Apesar de não ser a escolha principal de Dino de Laurentiis, o produtor percebeu que a escalção da atriz para o papel principal de *Barbarella* poderia ser uma estratégia mercadológica de sucesso. Além do interesse crescente que a crítica desenvolvia pela atriz, o público certamente se encantaria com a imagem de Fonda. Existem diferentes versões da história.

De acordo com Roger Vadim, Jane havia sido convidada por “um produtor italiano” (VADIM, 1986, p. 294) para atuar em uma história baseada em HQ. Jane amassou a carta/convite e a atirou na lixeira. Foi apenas pela insistência do diretor que ela aceitaria o papel. Como Vadim admite, a produção já havia recebido a recusa de Sophia Loren e Brigitte Bardot, se Jane também se recusasse, as chances do projeto ser cancelado eram grandes.

O convite para Jane ser protagonista se estendia para que Vadim dirigisse *Barbarella* e o diretor entendia que o filme só aconteceria se conseguisse convencer a esposa. Tal como as demais atrizes que recusaram o papel, Jane confessa que “esta era [sua] inclinação” (FONDA, 2006, p. 194). Contudo, Vadim acreditava que as comédias de ficção seriam o futuro do cinema e que Jane deveria aceitar.

O diretor era um fã dos quadrinhos e grande apreciador do gênero. Dirigir *Barbarella* significaria ter acesso a um orçamento que, até então, ele nunca teve. Sem contar a distribuição da *Paramount*, que permitiria que o filme chegasse a muito mais pessoas.

Ter sua imagem atrelada à sensualidade era algo que vinha incomodando Jane Fonda há algum tempo. Apesar de acreditar que sexo era um assunto a ser discutido (GUILLES, 1983), a forma como era percebida estava tomando proporções que não lhe agradavam. Para a divulgação de *A Ronda do Amor*, nos Estados Unidos, os distribuidores criaram um imenso cartaz com a altura de 6 andares que cobria a fachada do *DeMille Theater* no qual a atriz aparecia nua envolta em lençóis sobre uma cama desarrumada. A imagem não refletia o conteúdo do filme.

FIGURA 9: Fotografia de Friedman-Abeles, com o cartaz de A Ronda do Amor, com Jane Fonda nua.



Fonte: Digital Collections, 1964.⁷⁹

Apesar de passar boa parte de seu tempo em tela deitada na cama, em momento algum a nudez da atriz é revelada. Pelo contrário, em uma das duas cenas em que aparece, ela está vestida com uma camisola longa e sem decote, conforme identifica-se na imagem a seguir.

⁷⁹ Disponível em: <<https://digitalcollections.nypl.org/items/3df1a600-1c6f-0134-de99-00505686a51c>>. Acesso em 05 fev. 2019.

FIGURA 10: Frame de uma das cenas de Jane Fonda em *A Ronda do Amor* (1964).



Fonte: *A Ronda do Amor*, 1964.

O biógrafo Thomas Kiernan relata o depoimento do mesmo crítico que viria a conseguir a declaração de Vadim sobre ser um jardineiro.. Em seu texto, Earl Wilson escreveu:

Não se ouve com frequência uma sofisticada frequentadora da Broadway gritar “É uma vergonha!”. Mas quando viu o cartaz de Jane Fonda – seu traseiro surpreendentemente pelado – cobrindo a frente do DeMille Theater [...]. Muitas pessoas, na maioria mulheres, telefonaram para protestar. (WILSON, apud KIERNAN, 1982, p. 154).

O acontecimento fez com que Jane Fonda movesse um processo contra a distribuidora do filme nos EUA, a *Walter Reade-Sterling, Inc.*, que acabou sendo encerrado, pois, meses depois, Jane estaria envolta em outro caso sexual. Durante as filmagens de *O Perigoso Jogo do Amor*, o segundo filme dirigido por Vadim em que atuava, a atriz foi fotografada em meio a uma cena na qual nadava nua. Estas fotos foram publicadas pela edição americana da revista masculina *Playboy*, em agosto de 1966.

FIGURA 11: Publicação da *Playboy* americana com as fotos dos bastidores de *O Perigoso Jogo do Amor*, Capa da *Newsweek*, e capa da *Penthouse*.



Fonte: Playboy USA, ago., 1966 (esq.); Newsweek, nov. 1967 (centro); Penthouse UK, mar. 1968 (dir.).

Nota-se, portanto, que a persona Jane Fonda, no decorrer da década de 1960, estava atrelada à sexualidade e comportamentos que não eram bem-vistos pela sociedade dos Estados Unidos. Apesar de ter se erradicado na Europa, em que se sentia muito mais à vontade, continuava sendo reconhecida como a filha de Henry Fonda na França (FONDA, 2006).

Estabelecia-se, portanto, um ethos sobre Jane Fonda, que certamente interessaria Laurentiis e Vadim. Uma estrela americana, internacionalmente reconhecida, teria muito mais apelo junto ao público. O fato de que cada cidadão americano associava Jane Fonda à *good-bad-girl*, conforme proposto por Morin (1989), significaria uma economia significativa na divulgação do filme, uma vez que todos imaginavam que Jane Fonda era a própria Barbarella.

Conforme trata Dominique Maingueneau (2020), o ethos se refere à imagem construída do interlocutor a partir daquilo que é dito e a forma como é dito. Trata-se, portanto, dos signos que poderão orientar a compreensão de seu destinatário. O conceito tem origem na oratória, mas, é incorporado à Análise do Discurso à medida que se compreende que um discurso se dá a partir dos elementos enunciativos, sejam eles discursivos ou não-discursivos.

Por sua vez, o enunciado só pode ser apreendido a partir de um determinado contexto histórico, conforme já tratado nas páginas anteriores. E, assim, “[...] se organiza uma forma dinâmica, construída pelo destinatário por meio do próprio movimento da fala

do locutor.” (MAINGUENEAU, 2020, p. 10). Estes movimentos não se restringem à forma como um corpo se mexe. São empregados diferentes elementos, como a escolha das palavras e forma de proferi-las, o figurino, a ambientação do discurso, etc.

Sua eficácia, conforme destaca Maingueneu (2020), está na facilidade de enunciar sem que seja necessário explicitar no enunciado. É a partir da ação do ethos que, no cinema, conseguimos identificar e contextualizar que uma cena apresentando uma jovem gritando e correndo com roupas justas por ruas desertas no meio da noite é um *slasher*, ou uma cidade metropolitana devastada por monstros alienígenas com trilha sonora epopeica, forte iluminação e as inconfundíveis *lens flare* se refere a um filme de Michael Bay.

Estes tolos exemplos, levando em conta a produção cinematográfica, ilustram o que Maingueneau (2020) denomina de ethos discursivo dito, uma das variações possíveis ao ethos, quando ele se mostra à enunciação a partir do que é mostrado e o que é dito. Nem todo ethos discursivo possui a obrigatoriedade do dito – que pode ser materializado pelo verbal e pelo não-verbal. Ele é criado a partir das referências diretamente apresentadas pelo enunciador. Por sua vez, o ethos mostrado, obrigatoriamente presente em qualquer enunciação, se dá a partir do implícito, daquilo que não está evidente no discurso, mas, pode ser acessado e organizado para que se estabeleça uma compreensão do discurso. Importante destacar que não existe uma delimitação clara entre os ethos. Eles se relacionam de maneira mútua durante a enunciação.

Ainda que o ethos se estabeleça a partir da enunciação, não é possível descartar o ethos pré-discursivo. Apesar de Maingueneau focar na ideia do ethos discursivo e na construção do discurso a partir da perspectiva circunstancial, acredito que o ethos pré-discursivo seja impreterível, ao menos à minha análise, pois é a partir dele que se estabelece a compreensão dos fenômenos históricos mais específicos que permitem identificar o contexto de produção, as linhas enunciativas que se evidenciam no dispositivo.

Defendo, portanto, que Jane Fonda não foi escalada para o papel principal de *Barbarella* por acaso. Seu *background* era exatamente o que os produtores desejavam para a produção do longa. Se não podiam ter Bardot – que não se interessou por um papel tão sexualizado quanto o da exploradora – teriam Fonda.

Apesar de buscar uma carreira com papéis mais sérios e fugir do eixo das grandes produções, a estreia de *O Perigoso Jogo do Amor* mostrou a Fonda que, apesar de seus esforços como atriz, o que realmente estava atraindo o público a seus filmes eram as

promessas de cenas de nudez. Ainda que tenha decidido se opor a este consumo em um primeiro momento, a atriz foi convencida pelo então marido e juntos, Jane Fonda e Roger Vadim embarcaram em *Barbarella* com o objetivo de oferecer belas e hedonistas imagens para o limitado público dos Estados Unidos, satirizando a hipócrita sociedade sem que eles sequer percebessem (KIERNAN, 1982). No documentário *Jane Fonda in Five Acts*, a atriz relembra este processo.

Dino De Laurentiis me enviou a famosa revista em quadrinhos francesa chamada *Barbarella*. Ele queria fazer um filme e eu interpretaria *Barbarella*. Eu sabia que Bardot recusara, Sophia Loren recusara, e eu não queria fazer isso. Quer dizer, eu olho para essas imagens, não me identifiquei com *Barbarella*. Bem, eu acho que Vadim era provavelmente o maior fã de ficção científica do mundo. Então, quando você tem uma história de ficção científica sobre sexo ... não havia como eu não fazer esse filme, e ele iria dirigi-lo. (JANE..., 2018).⁸⁰

Barbarella psychedella: explorando o próprio prazer

Barbarella chegou aos cinemas americanos em 11 de outubro de 1968. Uma semana depois na Itália. Na França, o filme estrearia duas semanas depois. Um claro sinal da orientação mercadológica do longa. O burburinho que se esperava causar nos EUA poderia se refletir na curiosidade e, conseqüentemente, na arrecadação das bilheterias europeias. A cena de abertura marca a apresentação da personagem principal. Em gravidade zero, um astronauta se despe ao som da canção homônima, interpretada por Bob Crewe. O cenário é tão inverossímil quanto a cena de *strip-tease* à qual a audiência está assistindo. Uma nave espacial forrada com pelúcia e decorada com uma estátua de Vênus. Ao longo de quatro minutos e meio, o traje do astronauta lentamente revela o encanto de Jane Fonda nua. Seu cabelo se confunde com o revestimento da espaçonave. E sua imagem é a própria materialização da Vênus que testemunha a cena.

Sem dúvidas alguma, o *strip-tease* em gravidade zero é a cena mais lembrada do longa. Renata Adler, crítica de cinema do *The New York Times*, escreveu que esta bela cena não refletia o restante do filme que, sem sucesso, tentava conquistar o público a cada

⁸⁰ Trad. do autor para “Dino De Laurentiis sent me the very famous French comic book called *Barbarella*. He wanted to make a movie and would I play *Barbarella*. Now, I knew that Bardot had turned it down, Sophie Loren had turned it down, and I didn’t want to do it. I mean, I look at these pictures, I didn’t identify with *Barbarella*. Well, Vadim was, I think, probably the number one science fiction aficionado in the world. So, when you have a science fiction story that’s about sex... there was no way I was not gonna do this movie, and he was going to direct it”.

frame, com piadas grotescas e sem graça, ao custo da dignidade das personagens femininas (ADLER, 1968).

FIGURA 12: Frames da cena de abertura de *Barbarella*, com o strip-tease em gravidade zero.⁸¹



Fonte: *Barbarella*, 1968.

De fato, a crítica de Adler não parece tão distante da real intencionalidade dos produtores. O roteiro, assinado por mais de uma dezena de profissionais, não era uma das prioridades da produção, conforme afirma Terry Southern, o primeiro roteirista do filme. Segundo ele, Laurentiis não se preocupava com o enredo, mas, com o retorno financeiro que o filme deveria proporcionar. Vadim compartilhava da mesma preocupação. Queria um filme com visual fantástico capaz de seduzir a audiência, tal como Jane Fonda faria. (FISCHER, 1997).

Na trama ambientada no século XLI, *Barbarella* é enviada pelo presidente da Terra para a região desconhecida de Tau Ceti para resgatar o cientista Durand Durand, a genial mente por trás do projeto do Raio Positrônico, uma arma de destruição capaz de romper o armistício e a união de amor estabelecida entre todos os povos do universo que perdurava por séculos. Em sua jornada, *Barbarella* é sequestrada por um grupo de crianças sádicas, lideradas pelas gêmeas Stomoxys e Glossina, sobrinhas do temido Grande Tirano, regente de Sogo, conhecida como a Cidade da Noite, e inspirada pelas bíblicas Sodoma e Gomorra.

Salva pelo catador de sucatas Mark Hand quando estava prestes a ser devorada por uma orla de robôs canibais sob o comando das crianças, a exploradora entrega o próprio corpo como forma de agradecimento, como ilustra a Figura 13, e, pela primeira

⁸¹ A cena completa pode ser assistida em <https://vimeo.com/100354571>. Acesso em 03 out. 2021

vez, vivencia o prazer sexual. Diferente das Histórias em Quadrinhos que inspiraram o filme, a Barbarella de Jane Fonda é ingênua e casta. O contato sexual é uma prática abandonada pelos terráqueos há séculos, mas não em Tau Ceti.

FIGURA 13: Diálogo entre Mark Hand e Barbarella, em que exploradora aceita entregar seu corpo como forma de agradecimento.



Fonte: Barbarella, 1968.

Inicialmente, a exploradora se mostra receosa. Na Terra, o sexo é praticado a partir da conexão psíquica. Os parceiros ingerem uma pílula que permite o contato psicocardiaco e transferem o prazer no transe que alcançam tocando as palmas de suas mãos. Mark Hand, por outro lado, quer o corpo de Barbarella, quer o ato sexual tradicional ou o tão tradicional quanto seja possível pelos costumes do planeta. A exploradora argumenta que na Terra a prática “convencional” foi banida há séculos e é considerada uma forma de apoio ao ego e autoestima – não por acaso, palavras frequentes empregadas para se referir ao próprio Vadim, como fez Julia Cameron (1986), no review para o *Los Angeles Times* de uma das autobiografias do cineasta.

FIGURA 14: Barbarella se referindo sobre as práticas sexuais "convencionais" como estímulos à auto-estima dos participantes do ato sexual.



Fonte: Barbarella, 1968.

Extasiada pelo prazer, Barbarella parte a caminho de seu destino, a cidade misteriosa além das paredes de gelo que pode abrigar o desaparecido cientista. Ao atravessar a fronteira, encontra o anjo caído e cego Pygar, que lhe ajudará em seus objetivos. Pygar, assim como os demais habitantes do labirinto que circunda Sogo, é uma vítima do poder de Mathmos, uma energia viva em forma líquida capaz de controlar as vibrações psíquicas, e é o que causa o comportamento inadequado de seus moradores. Sob o efeito dessa energia, Pygar, Professor Pyng e centenas de outros seres vagam pelos corredores do labirinto feito zumbis, apenas lutando pela sua alimentação e sobrevivência.

FIGURA 15: Frames da cena do labirinto, em que Barbarella conhece o professor Pyng.



Fonte: Barbarella, 1968.

Como explica o Conselheiro durante o filme, Mathmos é o responsável pelo que os terráqueos chamam de Maldade e se manifesta nas ações da carne e nos pensamentos. Em troca, os habitantes recebem calor, luminosidade e a própria vida. Com a ajuda de Pygar, Barbarella ultrapassa os muros de Sogo e encontra um lugar repleto de perigos e libidinagem. Pessoas mortas pelas ruas ou em práticas sexuais. Sofre uma tentativa de estupro, mas é salva por uma prostituta que se encanta por sua beleza. Mais tarde descobre que a prostituta é, na verdade, “a” Grande Tirana e seu fiel Conselheiro é o próprio dr. Durand Durand que, intoxicado pelo Mathmos, deseja dar um golpe de estado, destituir a regente do poder e tomar o controle da cidade com seu Raio Positrônico.

Contudo, o que o Conselheiro/Durand Durand não imaginava é que teria que lidar com Barbarella e sua supercapacidade de sentir prazer recém adquirida. Após capturá-la, decide que irá torturá-la em sua letal máquina de excessos, o *Orgasmatron*⁸². Porém, logo a princípio a exploradora não se mostra intimidada pelo iminente perigo. Ao acionarem a máquina, exclama “*Oh... é bem agradável, não é?!*”, desafiando o vilão. Durand intensifica a potência da máquina, “*Espere até as mudanças na melodia. Podem mudar a sua melodia também.*”. Mas, a melodia de Barbarella, ainda que mude o tom, não desafina. O aumento da potência do *Orgasmatron* faz a máquina entrar em curto-circuito, e deixa Barbarella em estado letárgico, mas, completamente viva. Talvez mais viva do que nunca.

[Doutor] - O que é isto? Não acredito nisto. Não pode ser! Menina miserável... O que você fez com minha máquina de luxúria? Você desmanchou ela. Você me desmanchou. Olhe, olhe! Cabos de energia estão encolhendo. Você os transformou em frangalhos. Você queimou a máquina de luxúria. Queimou todos seus fusíveis. Você esvaziou todo seu poder. Ela não pôde manter o seu ritmo. Incrível! Que tipo de mulher é você? Você não tem vergonha? Que vergonha! Que vergonha!

De maneira nada sutil, o filme mostra que a libido de Barbarella é capaz de vencer a máquina. Sua capacidade de sentir prazer é incontrolável. Mais forte que o *Orgasmatron* e muito mais poderosa do que qualquer máquina criada pelo vilanesco dr. Durand. Essa se torna sua principal arma e a chave para salvar os habitantes de Sogo da influência maléfica de Mathmos.

Para Damon R. Young (2018), *Barbarella* representa uma orientação às mudanças socioculturais dos anos 60 e 70, que incluíam as lutas pelos direitos de gays e lésbicas,

⁸² A máquina de tortura é um imenso órgão – instrumento musical -, cuja intensidade é controlada pelo cientista maluco. Conforme a música se torna mais vibrante, maior é a potência do aparelho.

além de novas formas de compreender a si e ao outro, viver e estar no mundo. Alinha-se às demandas da chamada segunda onda feminista, além de buscar a igualdade entre os gêneros e o fim da discriminação às mulheres. Estas reivindicações, conforme aponta Young (2018), estavam presentes tanto na Europa – mais especificamente, na França – quanto nos Estados Unidos. Eram direitos garantidos pela Declaração de Independência americana e pela Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão francesa.

À primeira vista, *Barbarella* me soou grosseiro, ofensivo e extremamente sexista. Já na cena de abertura fiquei incomodado. À parte de ser um jovem sem grande repertório cinematográfico e mais acostumado às produções hollywoodianas contemporâneas, o filme me causou grande incômodo. Foram necessários vários anos e muito repertório – inclusive teórico – para que o gosto amargo se dissipasse. Tomando como embasamento a crítica tecida por Mulvey, o filme certamente apresenta uma série de formações discursivas que desencadeiam possíveis discursos que endossam o lugar da mulher como figura para ser contemplada.

Barbarella – ou Jane Fonda, como os produtores gostariam que pensássemos – é apresentada à audiência despindo-se. Vadim a oferece aos expectadores, servida em uma inexplicável bandeja de pelúcia que, para além de incitar a rinite dos desavisados, não possui outra função se não a de acariciar o corpo nu da personagem.

Esta cena inicial é fundamental para a formação da linha enunciativa que materializa a partir do ethos da personagem os discursos acerca de Jane Fonda e Roger Vadim nesse dispositivo. Como citado, o ethos é circunstancial. Se forma a partir do momento da enunciação, como defende Maingueneau (2020). Contudo, como dito, defendo que o ethos pré-discursivo seja essencial na análise deste filme, uma vez que a audiência fora atraída aos cinemas a partir das formações discursivas dispersas na sociedade dos EUA. A compreensão da *persona* Jane Fonda se dava a partir da associação de sua imagem à sexualidade. Uma sexualidade condenada, importante lembrar. O mesmo esperava-se de Vadim, cujos trabalhos considerados “lixo erótico” tinham como único objetivo escandalizar a ingênua audiência.

Dessa forma, compreendo que ao enunciar *Barbarella* a partir do *strip-tease*, Vadim endossa o ethos Fonda e Vadim mostrando – e não dizendo – o que já desconfiávamos, que aquele era um filme para o deleite. Um exercício voyeurístico, como identifica Mulvey (2018), no qual a audiência seria convidada a acompanhar a jornada de autodescobrimento sexual de uma das personalidades mais reconhecidas da época, Jane Fonda, cuja *persona* se confundia com a própria *Barbarella*.

Para Young (2018), a interpretação de *Barbarella* deve superar a simples exploração sexual. Ele – o filme – diz respeito ao “[...] surgimento de um modelo de sexualidade baseado em contratos que enfatiza a autonomia, concentra-se na maximização dos prazeres e vê a sexualidade como, de forma variada, uma propriedade individual e um local potencial de lesão.” (YOUNG, apud BAER, 2018, p. 102)⁸³.

De fato, como citado anteriormente, *Barbarella* representa um novo tensionamento nos enunciados sobre a figura feminina no cinema. Não seria possível relacioná-lo com outros filmes que se enquadrassem no escopo desta pesquisa – filmes protagonizados por super-heroínas – devido ao seu pioneirismo. Contudo, como identifica Young (2018), trata-se de uma das primeiras ocasiões na qual o prazer sexual feminino foi retratado no cinema.

O pesquisador traça um mapeamento e identifica que já na década de 20, o prazer sexual feminino apareceu no cinema - na produção sueca *Erotikon* (*idem*, SE, 1920) - mas com a criação do Código de Produção – *Production Code* – essas representações deixaram de existir em produções americanas e francesas e só foram retomadas no decorrer da década de 1960. Nos anos 1950 e início dos 1960, notava-se um trato burguês à sexualidade, o que Young caracteriza como a sexualidade heterossexual, conjugal e com fins reprodutivos, à qual Vadim e os jovens cineastas da *Nouvelle Vague* costumavam se opor.

Entretanto, *Barbarella* explora enunciados incomuns até então, o discurso que compreende o prazer sexual como uma manifestação subjetiva do sujeito e que, como tal, formadora do sujeito. Ainda que o posicionamento de Young quanto à filmografia de Vadim possa parecer bastante polêmico, principalmente em alguns contextos feministas das décadas seguintes que denunciavam a exploração da sexualidade e prazer feminino enquanto reforço dos domínios masculinos, o autor se atenta ao ineditismo paradigmático da obra do diretor e o rompimento da visão dicotômica estabelecida até então para as mulheres em tela e as representações do feminino.

A ficção-científica, tal como os filmes de gênero, são dispositivos fílmicos nos quais as disputas sociais se mostram evidentes. Por meio da metáfora, é possível refletir

⁸³ Trad. do autor para “I found in it the emergence of a contract-based model of sexuality that emphasizes autonomy, focuses on maximizing pleasures, and sees sexuality as, variously, an individual property and a potential site of injury.”.

sobre determinadas questões dispersas no tecido social, como defendem Bordwell e Thompson (2013).

[...] os filmes de gênero dizem respeito, basicamente, a grupos sociais – em especial minorias raciais e mulheres - que são oprimidos e temidos por muitos na sociedade. As histórias e a iconografia do gênero retratam esses grupos como ameaças ao modo de vida da maioria. A ação do filme funcionaria, conseqüentemente, para conter esses elementos e se defender deles. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 527).

O gênero cinematográfico é compreendido a partir da definição de Neale (2000), que o caracteriza como as determinadas características adotadas pela indústria cinematográfica – não considerando apenas Hollywood – que orientam a indicação, aproximação e circulação dos filmes a partir de matrizes específicas que permitam a identificação do público com o que se vê, ou espera-se ver, em tela. Trata-se de um mecanismo mercadológico que direciona a produção e divulgação dos produtos cinematográficos a partir das relações intertextuais que se estabelecem. Por intertextualidade, compreende-se a relação que determinados textos mantêm com outros textos (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2020).

Como define Neal (2000), ficção-científica é um gênero que atua com a reflexão acerca do futuro da sociedade contemporânea, empregando o futuro ou o passado, e os avanços científicos – ainda que fictícios – para isso. O cinema europeu estabeleceu importantes marcos cinematográficos que contribuíram para essa matriz, tais como o clássico *Metrópolis* (*Metropolis*, ALE, 1927), de Fritz Lang. Nos EUA da década de 1950, o gênero costumava ser associado aos filmes B, mas ganha ares de *blockbusters* e filmes mais reflexivos nas décadas seguintes, com o lançamento dos já citados *2001 – Uma Odisséia no Espaço*, *Planeta dos Macacos* e *Star Wars*.

Dito isso, o gênero se mostra um campo de possibilidades para a reflexão acerca do feminino diante do *momentum*. *Barbarella* se vale desse entorno e das linhas de forças que atuam no dispositivo fílmico. Traz à luz do cinema a crítica ao conservadorismo das sociedades ocidentais, em especial aos EUA. Se nos anos 1950 Vadim caiu no gosto dos americanos com sua exploração da sensualidade de BB, seu trabalho passou a ser visto cada vez com olhos de mais desconfiança em decorrência da repetição da temática e estilo do diretor. Jane Fonda, por sua vez, era alvo de campanhas difamatórias que reduziam sua imagem à sua vida sexual ou ao que acreditavam ser sua vida sexual. Estas questões se materializam no dispositivo fílmico e ganham força no desenvolvimento de uma narrativa na qual o apetite sexual da protagonista da jornada não é algo a ser condenado.

Pelo contrário. Ao descobrir o prazer sexual, Barbarella identifica sua própria força para cumprir a missão que lhe foi encarregada.

Se por um lado esse enunciado se evidencia como um possível discurso que ao menos tensiona os discursos acerca do feminino na produção cinematográfica do gênero a partir do regime de invisibilidade praticado até então, tendo em vista o ineditismo do tema – seja ele o protagonismo feminino em uma adaptação de herói/super-herói das HQs, ou a evidência do orgasmo feminino –, por outro, identifica-se que determinados enunciados permanecem e reforçam o próprio conservadorismo criticado. No longa, além da protagonista Barbarella, outras três personagens femininas têm relevância para a trama. As gêmeas Stomoxys e Glossina e a Grande Tirana. As três ocupam posições de vilania. Apesar da pouca idade, Stomoxys e Glossina são as líderes de um grupo de crianças sociopatas que se divertem assistindo pessoas sendo devoradas por brinquedos canibais.

FIGURA 16: Frames da cena em que Barbarella é capturada pela gêmeas Stomoxys e Glossina e quase devorada pelos brinquedos canibais.



Fonte: Barbarella, 1968.

A Grande Tirana, por sua vez, é uma mulher dominada pela maldade em decorrência da exposição ao Mathmos. Mantém um harém de escravas sexuais dopadas com essência masculina, pratica atrocidades contra seus inimigos e promove sessões de torturas para seu entretenimento. Ao salvar Barbarella da tentativa de estupro que a exploradora sofre logo ao chegar a Sogo, espera seduzi-la e mantê-la como mais uma das

mulheres de seu harém. Insiste em se referir à Barbarella pelo apelido “belezoca”⁸⁴, mesmo diante do descontentamento que a exploradora expressa.

FIGURA 17: Frames da Grande Tirana interagindo com Barbarella (imagens superiores), torturando o anjo Pygar (esq. inferior) e do seu harém de mulheres dopadas (dir. inferior).



Fonte: Barbarella, 1968.

Identifica-se, portanto, que os discursos do dispositivo não são homogêneos. São decorrentes de diferentes linhas enunciativas que podem ser conflitantes. Ao mesmo tempo em que a exploração do desejo é a arma da paz de Barbarella, é o desejo sexual que pulsiona a sexualidade não heterossexual da Grande Tirana e a orienta a exploração dos corpos dos sujeitos subordinados à sua posição hierárquica.

Se a sexualidade de Barbarella e sua imensa capacidade de sentir prazer se expressam no campo da exposição, a relação que se estabelece entre o prazer feminino e a maldade estão no interdito. Não há qualquer menção que evidencie que o Mathmos seja a real causa da maldade e luxúria de Sogo. Em determinado momento, dr. Durand, já desmascarado, diz que a força de Mathmos lhe mostrou a verdade e que isso o fez envelhecer rapidamente. O diálogo entre os personagens reforça que Mathmos é a fonte de sabedoria do cientista, mas, não evidencia que a Grande Tirana tenha se tornado a regente sádica e ditadora que é ou que a população de Sogo tenha cedido à violência em decorrência apenas de sua influência. Sogo aparenta ser a força vital do lugar e agiu em dr. Durand de maneira mais evidente em decorrência de sua origem alienígena. Os demais habitantes da Cidade da Noite reagem de forma diferente à sua influência.

⁸⁴ No original em inglês o termo é “*pretty-pretty*”, que em tradução não se afasta do termo empregado pela legenda em português. A expressão em inglês intensifica o adjetivo (pretty é o adjetivo bonita, empregado formalmente para se referir a figuras femininas), enfatizando a beleza referida.

FIGURA 18: Frames da cena em que Barbarella é torturada no Orgasmatron.



Fonte: Barbarella, 1968.

Contudo, a narrativa mostra que Barbarella, apesar de ter descoberto e explorado sua sexualidade, não estava ligada ao Mathmos ou ao regime de saber proporcionado pela substância. Pelo contrário. Na cena final, em que a Grande Tirana decide liberar o Mathmos do núcleo da cidade para se vingar de dr. Durand, Barbarella se salva, pois, sua inocência é tamanha que a impede de ser tocada.

FIGURA 19: Barbarella e a Grande Tirana envoltas na bolha do Mathmos.



Fonte: Barbarella, 1968.

A reflexão acerca do dispositivo fílmico deve considerar que outros dispositivos estão em ação no momento de sua produção discursiva. Como dito anteriormente, os anos 1960 são marcados por movimentos contraculturais quem buscavam novas formas de ser e estar no mundo, novas demandas de integração social, equidade de gênero, emancipação

de grupos considerados subordinados. Sendo assim, *Barbarella* – o dispositivo fílmico – é atravessado pelos dispositivos de gênero e sexualidade, cujas linhas de visibilidade do *momentum* permitiam que determinados enunciados surgissem.

A personagem principal emprega sua sexualidade e seu desejo em prol de um bem maior, a manutenção da paz interplanetária. Seu comportamento sexual, apesar de disruptivo a partir do referencial da Terra, emerge alinhado a valores de coletividade e bem-estar social. A primeira vez que experiencia a prática sexual, Barbarella está demonstrando gratidão ao seu salvador Mark Hand. Posteriormente, a *mise-en-scène* indica que Barbarella e o anjo caído Pygar compartilharam uma experiência sexual, que se mostra essencial para o desenrolar da trama. O anjo que havia perdido a sua vontade de voar a retoma, o que permite que Barbarella consiga irromper até Sogo.

FIGURA 20: Frames da cena em que é insinuada uma relação sexual entre Barbarella e Pygar.



Fonte: Barbarella, 1968.

Curiosamente, mesmo diante da proposta dos produtores – compreendendo aqui Vadim e Di Laurentiis – de empregar a sexualidade emancipada de uma mulher para satirizar o conservadorismo dos EUA, é possível identificar que, na jornada de Barbarella, a sexualidade atua mais como uma ferramenta de manutenção da ordem. É por meio dessa “arma” que a heroína derrota seus inimigos, impede que o Raio Positrônico destrua a paz e, conseqüentemente, a ordem social estabelecida.

A relação sexual também é a moeda de agradecimento oferecida pela exploradora quando é resgatada pelo atrapalhado líder das “Forças Revolucionárias” Dildano. Contudo, diferente de Mark Hand, Dildano opta pela forma como o sexo é praticado na Terra. Antecedendo o que Barbarella faria com o *Orgasmatron*, Dildano parece entrar em

curto-circuito durante a prática. Fumaça é emanada da conexão entre as mãos dos dois, seus cabelos se arrepiam, o homem começa a transpirar e tremer compulsivamente. Em contrapartida, Barbarella parece estar entediada, talvez intrigada com a reação do parceiro. Seus cabelos se enrolam como se estivesse utilizando “bobes”, um dos prováveis signos mais difundidos ao se referir ao papel de submissão feminino.

FIGURA 21: Barbarella e Dildano praticam sexo da forma "convencional".



Fonte: Barbarella, 1968.

Porém, ainda que constantemente em perigo no decorrer do filme e sempre recorrer ao auxílio de algum novo aliado, Barbarella se mostra uma mulher sagaz o bastante para conseguir atingir seu objetivo, impedir que o Raio Positrônico seja utilizado como a arma letal que pode ser. É a única responsável pela missão. Não tem qualquer apoio do governo da Terra, que inclusive demonstra não ter informações suficientes para que a missão da exploradora seja facilitada. Importante destacar também que se trata de uma personagem que não está restrita ao ambiente doméstico, deslocando-se para o ambiente público que, normativamente na sociedade patriarcal, é enunciado como o direito masculino. De fato, nem mesmo existe o ambiente doméstico na narrativa apresentada. Seja materializado de maneira imagética ou construído a partir do interdito, o espaço ocupado por Barbarella na missão de garantir a paz intergaláctica enuncia um tensionamento nas representações do feminino, que raras vezes havia sido visto até então – ou mesmo até hoje. Mas, a exploradora é bem-sucedida. Ao final do filme, o Raio é destruído, dr. Durand, assim como toda Sogo, e possivelmente todo o planeta Tau Ceti, são engolidos pelo Mathmos, impedindo que novos cientistas malucos surjam no futuro, e apenas Barbarella, Pygar e a Grande Tirana sobrevivem, voando para o espaço enquanto os créditos tomam a tela.

FIGURA 22: Frame da cena final de Barbarella.



Fonte: Barbarella, 1968.

Uma mulher comum: a função autor na materialização da heroína

Conforme apresentado até aqui, Barbarella desafia algumas convenções que são reflexo do *momentum* de sua produção. Ao mesmo tempo em que identifica-se as linhas de enunciação a partir de uma perspectiva da emancipação feminina - que inclui aqui sua participação nas esferas públicas como única responsável pela paz do planeta, domínio sobre o próprio corpo e prazer, além do protagonismo e deslocamento do feminino do papel passivo e/ou de vítima, conforme tratado por Mulvey (2018) – nota-se também as linhas enunciativas que visam a manutenção de um *status quo* acerca do feminino e do papel desempenhado pelas mulheres na sociedade.

Barbarella é um deleite ao olhar. Já na cena inicial de apresentação da personagem, a audiência é convidada a contemplar o seu corpo nu. Por mais forte e independente que seja, a heroína é uma bela mulher, cujo corpo é exposto lentamente em frente à câmera. Neste sentido, compreendendo que o dispositivo fílmico é atravessado por outros dispositivos, entende-se que Barbarella expressa o embate estratégico e institucional que ora emprega a sexualidade como elemento de poder e emancipação, ora o utiliza sob o viés do *male gaze* a fim de proporcionar o prazer visual à audiência.

Dito isso, considero importante me debruçar sobre a função autor, tal como proposta por Foucault, para a análise mais assertiva dos discursos em curso nas disputas desse dispositivo. Como o filósofo defende, o nome do autor não pode ser empregado como uma categoria de análise por si só, reduzindo os resultados à superficialidade e

insuficiência. Contudo, antes de dar prosseguimento, é válido discorrer sobre a materialidade do discurso fílmico, complementando as fundamentações do Capítulo I.

Como espectadores, somos convidados a percorrer nossos olhos para o que é apresentado em tela. A câmera irá direcionar o que vemos e o que deixamos de ver. Assim, opta-se por um determinado ângulo para que a história nos seja apresentada. Para Milanez (2010), o discurso fílmico se dará a partir da relação entre três elementos, a câmera, o corpo – que segundo a concepção foucaultiana se refere à superfície no qual o acontecimento se inscreve (FOUCAULT, 1998) – e, por fim, a história narrada. Por sua vez, a materialidade compõe a função enunciativa. É o suporte material que permite que a enunciação se propague.

Adotando a perspectiva arqueogenealógica, Milanez toma as imagens em movimento que compõe o dispositivo fílmico como a materialidade discursiva. Como tal, as imagens são agenciadoras de saberes que, como defende Foucault (2013), não são estáticos. Eles se transformam em diferentes contextos, o que incluiu, como Milanez (2010) destaca, a relação com outras imagens, que nos acionam outros discursos.

Considerar Roger Vadim como categoria analítica, dessa forma, vai além de associar o nome do cineasta à autoria do filme. Trata-se de identificar suas subjetividades que se dão a partir do engendramento do autor, sua localização na sociedade patriarcal e heteronormativa que se materializam no dispositivo fílmico. Sendo assim, os elementos da enunciação discursiva que compõe a *mise-en-scène* cinematográfica, são considerados como ativadores da subjetividade, tal como Kaja Silverman (1988) propõe. Não se trata, portanto, de apenas substituir o autor por a autora, conforme já indicado sob a perspectiva de Mulvey (2018), mas, da identificação dos elementos presentes na obra individual que possam ser evidências de determinados discursos.

Ao atualizar as discussões acerca da autoria no cinema a partir da perspectiva feminista, Silverman (1988) indica que, em sociedades patriarcais, a subjetividade masculina é agenciada a partir dos valores difusos que compreendem o poder masculino como o ápice hierárquico social. Assim, a autoria masculina implica em narrativas que tendem a reproduzir e endossar essas vivências que, mesmo que não sejam tortas, não são tão diversas.

Diante do exposto por Silverman (1988) e a estrutura industrial adotada pela produção cinematográfica *blockbuster*, é possível assumir que os elementos da *mise-en-scène* não se dão ao acaso. Uma produção cinematográfica, como dito anteriormente,

estuda minunciosamente cada elemento que a compõe. Cenário, figurino, trilha sonora, ângulos e ritmo, roteiro, expressão dos atores. Nada disso passa despercebido, ou é apresentado de forma descompromissada, ao menos não de modo geral. Em uma estrutura autoral, tal como a produção de *Barbarella* - em que havia um alinhamento entre intencionalidades de diretor e produtor, além de uma certa liberdade criativa dentro das possibilidades estruturais de uma produção de grande porte e responsabilidade mercadológica, como discorri na apresentação das condições de formação do início do capítulo - esses elementos são controlados rigidamente pelo autor. Assim, cada cena de nudez, cada lábio entreaberto, cada expressão de prazer que é apresentada na tela, muito provavelmente teve a orientação de Vadim. Dessa forma, a função autor está presente em cada *frame* do longa, por meio da materialização de subjetividades⁸⁵.

Acredito que retomar a cena de abertura possa me fazer redundante. Contudo, ao apresentar *Barbarella* despindo-se em gravidade zero sob os signos apresentados, Roger Vadim enuncia seu recorrente trato da figura feminina. Contudo, voltando a análise para a obra única, identifica-se que a nudez é recorrente dentro do próprio filme. Jane Fonda é apresentada nua – seja de maneira explícita e evidente ou insinuada – ao menos outras três vezes. Mesmo o figurino futurista assinado pelo designer Jacques Fonteray, e que é trocado com constância, por vezes deixa pouco espaço para a imaginação.

⁸⁵ Para Foucault, a ideia da individualização do sujeito, sua essência, é na verdade uma construção que se dá a partir de relações de poder, práticas sociais e discursos. Essas forças irão subjetivar os sujeitos que, a partir da cultura metafísica na qual estamos inseridos nas sociedades ocidentais, acreditaram que se trata da verdade interior de cada um. Foucault identifica a origem do pensamento que teria no sujeito a origem dos pensamentos, de si, dos fundamentos do saber. Contudo, como já apresentado no Capítulo 1, os sujeitos são produzidos pelos discursos de verdade sobre esses sujeitos, por sua vez, a noção de verdade é produzida em sintonia com a produção dos sujeitos. (FOUCAULT, 1980). Foucault retoma a ideia da história linear cronológica para se opor a esta possibilidade, que se dá em razão de um Homem dominante, um jogo de interesses. É por meio de sua abordagem histórica que Foucault contesta a validade da crença que se perpetua sobre o sujeito fundador para defender a ideia do sujeito enquanto “efeito de uma constituição” (CASTRO, 2009). Dessa forma, os modos de subjetivação são decorrentes das relações de poder que o circunscrevem. O sujeito seria fruto das possibilidades. Do que pode ou não ser dito, das disputas que pautam o jogo de verdades de cada contexto. A subjetividade dos sujeitos seria, por fim, resultados das relações de força que instituem os saberes. Vale ressaltar que o sujeito é também produtor de discursos. Em sua obra de modo geral, Foucault se debruça acerca da questão do sujeito e identifica o quanto os modos de saber, de verdade, de poder, atuaram para disciplinar os corpos em prol de interesses da sociedade industrial mercadológica e que atualmente se dá a partir da biopolítica e o controle dos comportamentos que subjetivam os sujeitos na contemporaneidade (FOUCAULT, 2009).

FIGURA 23: Alguns frames do filme em que são evidenciadas as partes do corpo de Barbarella, mesmo quando vestida.



Fonte: Barbarella, 1968.

Uma vez que essas enunciações se manifestam frequentemente no decorrer do filme, o corpo desempenha um papel discursivo por si só. Seja por meio da ausência do figurino, ou pela escolha dele, o corpo de Jane Fonda reafirma a cada cena que se trata de um corpo engendrado. Não é apenas uma heroína, é uma mulher completamente inscrita nos padrões de beleza vigente. Qualquer dúvida é eliminada logo na cena inicial, em que Vadim explora as curvas e feminilidade normativa da atriz no *strip-tease* em gravidade zero.

Esses enunciados de feminilidade que se materializam no dispositivo fílmico a partir do figurino ou de sua ausência, são rearticulados na cena em que Barbarella e o líder rebelde Dildano se encontram após o seu resgate. Extasiado de desejo pela terráquea, uma espécie com a qual nunca havia tido contato anterior, Dildano questiona a Barbarella se ela é uma típica mulher terráquea, ao que ela responde que é uma mulher comum⁸⁶, o que reforça a permanência de certos enunciados sobre o feminino. Não há dúvidas de que Barbarella seja tudo, menos uma mulher comum. O corpo de Jane Fonda foi esculpido pelo modelador dos distúrbios alimentares desenvolvido pela atriz durante sua adolescência (FONDA, 2006; JANE..., 2018). O próprio Vadim estava ciente de que a esposa sofria de anorexia e bulimia e que haviam desencadeado um distúrbio de autoimagem, conforme descreve em sua autobiografia (VADIM, 1986). Porém, ao enunciar a personagem corporificada pela atriz como uma mulher comum, o filme aciona

⁸⁶ Diálogo original em inglês

discursos que relacionam tanto a aparência, quanto o comportamento de Barbarella, recorrente às mulheres da Terra.

Ainda que a análise da função autor deva se evidenciar nas materialidades do dispositivo fílmico, possivelmente seria uma análise incompleta não considerar a vida pregressa e como a subjetividade de Vadim impregna Barbarella a partir de suas próprias vivências. A recorrência de um ideal de feminilidade na obra do autor é evidente, e citada, inclusive, por Kael (1970) como um dos elementos que compõe seu estilo. Barbarella é uma mulher comum. Mas, essa mulher comum é Jane Fonda, é uma emulação de Brigitte Bardot. É a personificação de Vênus. E um dos maiores símbolos sexuais do cinema na década de 1960. É a atriz cuja imagem nua cobriu um prédio de seis andares na Broadway. E é a esposa de Vadim!

FIGURA 24: Frames do diálogo entre Barbarella e Dildano, em que a exploradora afirma ser uma mulher comum.



Fonte: Barbarella, 1968.

A questão da autoria é cara à Teoria Crítica Feminista do Cinema, conforme abordado a partir dos apontamentos já apresentados de Mulvey (2018), Lauretis (1994),

e Johnston (1973). Entende-se que a produção discursiva no cinema – em destaque o cinema hollywoodiano – tende a privilegiar a autoria masculina e, neste sentido, como identifica Yvonne Tasker (2010), invisibilizar autoras e vozes femininas. Entende-se, portanto, o quão complexa a categoria autor pode ser um processo analítico. Se por um lado existe o risco, conforme descrito por Bazin (1985), apresentar uma análise baseada puramente em um olhar pessoal, ele, por outro, não é possível desconsiderar as subjetividades e perspectivas decorrentes do *female gaze*.

Conforme defende Claire Johnston (1973), a vivência, a objetificação dos corpos femininos, não podem ser identificados a partir do efeito de realidade proposto pela câmera. Seria necessário romper radicalmente com essa ideia por meio do contracinema, ou seja, um cinema cuja produção fosse assumida pelas próprias mulheres e empregado como a forma “[...] para interrogar o masculino, o cinema burguês⁸⁷” (JOHNSTON, 1973, p. 215).

Tendo em vista que a autoria de *Barbarella* é masculina, não acredito ser possível me aprofundar na função autor a partir da perspectiva de Mulvey ou Johnston. Longe de ignorá-las, procuro me valer de suas contribuições e compreender que o olhar masculino na produção cinematográfica, majoritariamente, resulta em reduções do feminino e que a presença de uma mulher – seja como protagonista ou personagem coadjuvante – não significa que será uma abordagem representativa. Ela tende a recair nos estereótipos reducionistas, na representação como espetáculo visual ou, como Johnston (1973, p. 211) defende, a “mulher como mulher” permanece ausente nessas produções.

Recorro, portanto, à Yvonne Tasker (2010), que compreende a autoria alinhada à função autor, adotando-a como um discurso, e não como uma crítica, tal qual propõe Foucault (2009). Para tanto, Tasker considera a análise dos discursos no dispositivo que remetam às continuidades permanências, mas também, os tensionamentos promovidos pelo *male gaze*.

Barbarella, apesar de meio atrapalhada, ter uma péssima mira e não saber muito bem manusear uma arma, uma vez que elas não existiam mais no seu planeta de origem, é ativa na trama. Seu início é um pouco conturbado. Ingênua que só ela, confia nas crianças que parecem inofensivas e vira almoço de brinquedos assassinos. Sua nave parece passar mais tempo em manutenção do que voando. Mas, uma vez que consegue alinhar as engrenagens e chegar a Sogo, – vale lembrar que a exploradora é enviada pelo

⁸⁷ Trad. do autor para “to interrogate the male, Bourgeois cinema.”.

governo da Terra para Tau Ceti sem ter qualquer informação realmente relevante sobre o cientista “sequestrado”, relegando-a à sua própria sorte! – tem uma postura ativa, criando o plano para ultrapassar as barreiras intransponíveis do labirinto que circunda a cidade. É possível questionar que esse plano envolve a exploradora se relacionando sexualmente com o anjo Pygar, para que esse retomasse o seu desejo por voar. Contudo, uma vez descoberta sua sexualidade, Barbarella se mostra aberta às novas experiências que a jornada pode lhe oferecer e não forçada a oferecer seu corpo como moeda de troca ou arma.

A ideia da experimentação pode ser reforçada, inclusive, pela diversidade apresentada por seus parceiros. Mark Hand (interpretado pelo italiano Ugo Tognazzi) é brutamontes viril e com o corpo coberto de pelos que se confundem com a roupa que usa. Pygar (John Phillip Law), por sua vez, é delicado e sensível. O corpo quase nu o assemelha à uma escultura renascentista. Como ele mesmo diz em determinado momento, um anjo é amor! Dildano (David Hemmings), por outro lado, é um abobalhado que sem Barbarella nunca teria obtido êxito como líder da revolução – não que a revolução tenha sido bem-sucedida, tendo em vista que, mesmo após terem tomado a cidade, o planeta inteiro é engolido pelo Mathmos.

Ainda que não seja o foco de minha pesquisa, não posso ignorar a presença dessas performances de gênero que se diversificam. Os três personagens masculinos citados se inscrevem na heteronormatividade, incluindo Pygar, o que contraria o senso comum de que anjos não possuem “sexo”. Porém, variam dos espectros do macho alfa viril ao delicado e quase assexuado. Essas performances masculinas tensionam – ainda que superficialmente – as expectativas comportamentais sobre o gênero. É possível resgatar Butler e suas contribuições para os avanços nos estudos de gênero.

FIGURA 25: Os homens de *Barbarella*: Wark Hand, Pygar e Dildano.



Fonte: *Barbarella*, 1968.

Nota-se, portanto, que a masculinidade, conforme apresentada por Vadim, é diversa. Porém, diferente do que Mulvey (2018) critica no cinema clássico, em *Barbarella* há também diferentes espectros do feminino. Apesar de se render ao prazer e representar uma ameaça à principal figura antagônica masculina – o maquiavélico e vilanesco dr. Durand Durand – *Barbarella* não é punida ou castrada, como propõe a

filósofa. Pelo contrário. Aos trancos e barrancos, a missão de Barbarella é a única a ser cumprida na narrativa – o Raio Positrônico é destruído, impedido assim de cair em mãos ainda mais perigosas. A Grande Tirana, apesar de ser a vilã da história, encontra sua redenção ao combater seu ex-fiel Conselheiro. É a única sobrevivente de Sogo após o Mathmos tomar a cidade e levada desacordada nos braços do anjo – o próprio amor, como dito anteriormente – para um horizonte além tela. Para Young (2018), Vadim ensaia um *female gaze* ao equipar o quarto da Grande Tirana com um aparato que lhe permite observar tudo o que acontece em Sogo, sem que seja identificada. É por meio desse aparato que comprova a traição do Conselheiro após Barbarella tê-lo delatado. Contudo, ainda que seja capaz de observar cada canto da cidade em anonimato, estabelecendo certa consonância com a relação voyeurística permitida pelo escuro da sala de cinema, conforme denuncia Mulvey (2018), a vilã é capaz de exercer o seu livre arbítrio e opta por liberar o Mathmos, mesmo consciente de que aquilo destruiria seu reino e, muito provavelmente, a ela mesma.

Tal com Young (2018), acredito que realmente exista uma agencia nas personagens da trama, sejam elas femininas ou masculinas. A nudez da heroína é autoconsciente e ainda que as curvas de Barbarella sejam exploradas pela câmera a cada oportunidade que Vadim tenha – ou crie! -, ela é mais insinuada do que explícita. Na cena de abertura – não é possível me desvencilhar dela – os seios são mostrados em alguns frames, mas, a genitália da atriz jamais é exposta⁸⁸. Seu corpo nu, após a cena de abertura, é restrito aos ombros. Mesmo os figurinos mais reveladores são adornados com meias-calças ou segundas peles que, de certa forma, impedem a visão completa de suas partes mais íntimas.

⁸⁸ Faço uma ressalva a essa informação. Apesar da genitália de Jane Fonda nunca aparecer em tela, seja por meio dos ângulos adotados, ou dos créditos que a sobrepõe em momentos de maior exposição, essa foi uma das exigências da atriz para a cena. Em sua autobiografia, Fonda cita que aceitou filmar a cena que envolvia certos riscos físicos. Para obter o efeito desejado e sem os recursos tecnológicos e orçamentais necessários, Vadim criou uma plataforma de vidro para criar a ilusão de que Barbarella flutuava. Jane Fonda relata que estava com medo do vidro se romper ou um dos pilares despencar, mas, filmou diante da promessa do marido de que “os créditos do filme seriam posicionados, criteriosamente, para cobrir o que tivesse de ser coberto” (FONDA, 2006, p. 200).

FIGURA 26: Cartaz do lançamento original (esq.) e o cartaz do relançamento, em 1977 (dir.).



Fonte: Robert E. McGinnis, 1968 (esq.); Boris Vallejo, 1977 (dir.).⁸⁹

Diante do apresentado, defendo que Barbarella apresente questões tão complexas e difusas quanto as linhas de força que atuavam no dispositivo fílmico. Ao mesmo tempo em que o filme apresenta discursos sobre o feminino deslocado do ambiente restrito e limitante ao qual a mulher era normatizada, ele também agencia o assujeitamento feminino aos dispositivos de gênero e sexualidade e tantos diversos outros que reforçam as possibilidades limitantes dessa emancipação.

Barbarella ganhou espaço, ganhou “o” espaço. É a esperança de todo o sistema solar e restante do universo para a manutenção da paz – e um possível *status quo*. Contudo, sua missão só pode ser completada se a exploradora estiver disposta a usar suas armas. E estas armas não são as enviadas pelo governo da Terra utilizando o *teletransporter* de sua nave de pelúcia. As suas armas são sua recém-descoberta capacidade de sentir e proporcionar prazer, sua moldura física, que se assemelha à escultura de Vênus que adorna sua cabine e a sagacidade de uma mulher heroína que está disposta a enfrentar os perigos de um planeta inóspito e povoado pelas personificações do perigo – seja ele sexual, físico ou psicológico. Tudo isso em nome do *Amor*! Qual o

⁸⁹ Disponíveis em: http://www.impawards.com/1968/barbarella_ver2.html. Acesso em 25 abr. 2022.

qual os terráqueos se cumprimentam. Tal como uma mulher comum deve ser, sob o olhar de Vadim.

CAPÍTULO IV: MULHER-MARAVILHA

Em dezembro de 1971, em plena eclosão dos movimentos contraculturais e pouco mais de três anos após o lançamento da adaptação cinematográfica de *Barbarella*, a edição da *New York Magazine* foi acompanhada de um suplemento alinhado ao *momentum* da publicação. Com textos de Gloria Steinem, Letty Pogrebin, Jane O'Reilly, entre outras, a capa do suplemento mostrava a deusa hindu Kali grávida e segurando diversos objetos em suas oito mãos. Um relógio, espelho, o volante de um carro, uma frigideira, uma máquina de escrever, todos elementos que faziam – e fazem! – parte da exaustiva rotina das mulheres que se dividem entre os afazeres domésticos e profissionais.

O suplemento era um teste para verificar a viabilidade da nova publicação em meio ao mercado. Trezentas mil cópias foram vendidas e garantiram a autonomia da *Ms.*, revista fundada pela notória ativista sociopolítica Gloria Steinem, que abordava assuntos referentes à vivência das mulheres a partir de uma perspectiva feminina e feminista. De acordo com a autodescrição da publicação, a revista surge com o objetivo de traduzir “um movimento em uma revista”⁹⁰ (MS., s/d, s/p.).

A primeira edição independente da revista foi publicada no ano seguinte, em julho de 1972, trazia na capa a imagem da Mulher-Maravilha. Trinta anos após a sua primeira publicação solo, a super-heroína era reconhecida pelo que seria uma das publicações feministas mais influentes do século XX como um ícone do movimento e das demandas das mulheres. Na capa liam-se as palavras “Mulher-Maravilha para presidente”.

⁹⁰ Trad. do autor para “*a movement into a magazine*”.

FIGURA 27: As capas da edição especial da revista Ms. (esq.), e da primeira edição regular (dir.).



Fonte: Ms., primavera/72⁹¹ (esq.); Ms., v.1, n.1, jul. 1972⁹² (dir.).

Gloria Steinem cresceu lendo quadrinhos. Como a autora cita, eram os primeiros bens que tinha condições de comprar sozinha e moldaram seu gosto pela leitura. Contudo, percebia que as mulheres possuíam um papel passivo na maioria das histórias. Enquanto os “supers” eram personagens masculinos, as personagens femininas costumavam estar sempre em perigo, ansiando ser resgatadas por homens super-poderosos. Mas, uma certa amazona era capaz de oferecer as referências que Steinem, ainda uma pequena criança, desejava. Ela era tão sábia quanto a deusa Atena e amorosa como Afrodite, mas também veloz como Mercúrio e tão forte quanto Hércules. Era Mulher-Maravilha (STEINEM, 2013).

Ainda que Steinem reconheça que os princípios apresentados nas narrativas da personagem passavam pelo filtro da aceitação, sendo “distorcidos ou ignorados”⁹³ (STEINEM, 2013, p. 206), a autora confiava no potencial transformador das hqs em

⁹¹ Disponível em: <https://msmagazine.com/about/>. Acesso em 24 mar. 2022.

⁹² Disponível em: https://psmag.com/image/t_share/MTQ3OTQ3MDE1MDg5Njk0MjY4/1972july-01.jpg. Acesso em 24 mar. 2022.

⁹³ Trad. do autor para “*distorted or ignored*”.

relação ao agenciamento das novas gerações de garotas que teriam acesso a discursos que questionavam a hegemonia da sociedade patriarcal.

Algumas das histórias se concentram em mulheres fracas que são destrutivas e confusas. Essas mulheres enganadas são convertidas em autoconfiança e autorrespeito através do exemplo da Mulher Maravilha. A mensagem das tiras às vezes é inconsistente e sempre simplificada demais (afinal, são histórias em quadrinhos), mas ainda é uma versão aceitável dos truismos que as mulheres estão redescobrimo hoje – que as mulheres são seres humanos completos; que não podemos amar os outros até que nos amemos; que o amor e o respeito só podem existir entre iguais.⁹⁴ (STEINEM, 2013, p. 205).

Mulher-Maravilha: Origens

Era início dos anos 1940. Os Estados Unidos e boa parte do mundo viviam o período de recessão e a iminência de uma nova Guerra Mundial. As mulheres de classe média que haviam tomado o mercado de trabalho no período da I Guerra Mundial, substituindo os maridos, filhos, pais e demais homens enviados aos campos de batalha, ganhariam mais espaço, mas, lutavam para ter as mesmas condições e salários.

William Moulton Marston era um cientista polivalente. Era acadêmico, psicólogo, advogado e esteve envolvido na invenção do detector de mentiras. Além do currículo impressionante, Marston não era o mais comum dos cidadãos estado-unidense. Possuía uma relação bígama com a advogada Elizabeth Holloway e a ex-aluna Olive Byrne⁹⁵. Em uma sociedade patriarcal e conservadora, que relegava a figura feminina ao lugar de subserviência, Marston acreditava que “os homens deveriam ser governados pelas mulheres, e que apenas pela submissão a uma dominação amorosa eles poderiam ser verdadeiramente felizes” (GREENBERGER, 2017, p. 17).

Marston era um declarado apoiador das demandas feministas. Em 1937, em uma entrevista ao jornal *The New York Times*, defendeu que as mulheres vinham sendo há

⁹⁴ Trad. do autor para “Some of the stories focus on weak women who are destructive and confused. These misled females are converted to self-reliance and selfrespect through the example of Wonder Woman. The message of the strips is sometimes inconsistent and always oversimplified (these are, after all, comics), but it is still a passable version of the truisms that women are rediscovering today—that women are full human beings; that we cannot love others until we love ourselves; that love and respect can only exist between equals.”

⁹⁵ Essa relação foi retratada no filme ficcional *Professor Marston e as Mulheres-Maravilhas* (*Professor Marston and the Wonder Women*, EUA), lançado em 2017.

anos envenenadas pelos valores patriarcais para se convencerem a não interferir na política ou economia do país. Contudo, acreditava que eram a chave para a harmonia (MARSTON, 1937).

Foram esses valores que levaram Marston a criar a Mulher-Maravilha, a personagem que materializava os seus ideais femininos. Suas narrativas abordavam uma sociedade matriarcal, em que a sororidade entre as Amazonas era responsável pela paz e harmonia que vivenciavam. As mulheres eram estimuladas a alcançar suas capacidades físicas e intelectuais. Seu mundo era justo, igualitário, e – ou mas – exclusivamente feminino.

A primeira história foi publicada em 1941, na edição de dezembro da *All-Star Comics*, da editora *All-American Publications*, uma das editoras que dariam origem à *DC Comics* posteriormente. A família Marston passava por uma crise financeira. O patriarca atuava como consultor psicológico para a revista *The Family Circle* em uma coluna assinada pelo pseudônimo masculino de Olivia Byrne, mas, os trabalhos eram escassos. Como mapeia Greenberger (2017), em outubro de 1940, durante uma das entrevistas para a revista, foi confrontado sobre o papel exercido pelas histórias em quadrinhos na formação de crianças e se mostrou favorável ao potencial orientador que os veículos poderiam representar à sociedade americana.

Meses antes, no mesmo ano, os quadrinhos haviam se tornado a principal ameaça aos jovens dos EUA. Ao menos era o que acreditava Sterling North, editor do jornal *Chicago Daily News*, e que em maio havia declarado que o consumo das revistinhas causaria um dano irreparável em crianças e jovens, em decorrência de seu conteúdo sexual e de terror – “Se não quisermos uma próxima geração ainda mais feroz que a atual, pais e professores de todo o país devem unir-se para destruir a revista de ‘quadrinhos’” (LEPORE, 2017, p. 228). O artigo de North incitou multidões, que passaram a endossar o seu discurso. Conforme a historiadora Jill Lepore aponta, cerca de 25 milhões de leitores inflamados pelo ódio de North exigiram reproduções do artigo em outros periódicos do país.

Diante do momento em que a indústria de quadrinhos vivia, a repercussão da coluna rendeu o emprego de Marston na *All-American Publications*. Atuando como consultor – em vista da crescente preocupação conservadora em relação ao impacto negativo que os quadrinhos poderiam representar na formação das crianças americanas e que resultou na instauração da investigação pelo Congresso na década seguinte, conforme

citei anteriormente – propôs a publicação de uma personagem feminina de sua autoria e que pudesse representar os ideais que defendia.

Lepore (2017) indica que convenceu Maxwell Gaines, editor da *All-American Publications*, de que uma mulher super-heroína seria a solução para cessar a perseguição às hqs, mas, que é provável que a ideia tenha partido da esposa, Elizabeth Holloway. Apesar de seu envolvimento na criação da personagem ter sofrido um apagamento com o falecimento de Marston em 1947, recentemente a autoria foi resgatada, inclusive sendo reafirmada em obituários da psicóloga quando faleceu, no início da década de 1990 (MALCOLM, 1992; THE ASSOCIATED PRESS, 1993; LAMB, 2001).

A primeira publicação da personagem foi em *All-Star Comics*#8, publicada em dezembro de 1941. O título era um copilado de personagens da editora, cujo carro-chefe era a *Sociedade da Justiça da América*, uma proto-*Liga da Justiça* com outros super-heróis. Na história de nove páginas, o leitor é apresentado à Diana, alter-ego da Mulher-Maravilha, e à ilha Paraíso, local não mapeado habitado exclusivamente por mulheres guerreiras e imortais que vivem em uma sociedade à parte da modernidade do resto do mundo desde a antiguidade grega. Após serem escravizadas por Hércules, essas mulheres foram resgatadas pela deusa Afrodite, que as isolou na ilha para impedir que qualquer homem pudesse lhes causar algum dano novamente. Naquele lugar, elas teriam vida eterna e nunca mais seriam encontradas novamente. Contudo, é neste local que o piloto da força área dos EUA Steve Trevor cai após seu avião ficar sem combustível. Ele é resgatado pela princesa Diana, filha da rainha Hipólita – ou Hippolyta, como vem sendo empregado nos últimos anos pela editora. Após consultar as deusas Atena e Afrodite, Hippolyta organiza um torneio entre suas amazonas para identificar qual delas era a mais forte para levar o piloto de volta ao continente. Contrariando as orientações de sua mãe, Diana participa disfarçada e vence as demais amazonas, tornando-se a responsável pela escolta de Trevor. Contudo, uma vez contaminada pelo mundo dos homens, ela nunca mais poderia retornar a ilha.

A história e a personagem ganharam grande atenção. As vendas superaram as expectativas e, poucos meses depois, Mulher-Maravilha passa a ter o próprio título. Em janeiro de 1942, a personagem é estampada na capa da primeira edição de *Sensation Comics*. Na história, o leitor acompanha a chegada de Diana ao “mundo dos homens” e sua luta contra os nazistas. Em maio de 1942, cinco meses após aparecer pela primeira

vez nas páginas das HQs, Mulher-Maravilha ganha o seu próprio título solo. *Wonder Woman*#1 apresenta uma nova história inédita de 64 páginas.

FIGURA 28: Primeira aparição de Mulher-Maravilha (esq.), capa de *Sensation Comics* (centro) e capa da primeira edição do título solo da personagem (dir.).



Fonte: All-Star Comics, n.8, jan-dez 1941 (esq.), Sensation Comics, n.1, jan 1942 (centro), Wonder Woman, n.1, v.1, mai.-jun. 1942.

A essência da personagem criada por Marston estava na ocupação dos espaços públicos que eram restritos aos homens e na disrupção desses valores patriarcais. Trina Robbins (2018), quadrinhista e um dos expoentes das pesquisas que envolvam HQs, cita que, em sua infância, era fascinada por uma ilha na qual a entrada de homens era proibida. Como uma criança nascida na década de 1930, Trina viveu a restrição que limitava sua circulação na pele, tal como Elizabeth Holloway – apesar de ser co-autora do projeto que deu origem ao polígrafo, Holloway não obteve o título de doutora como o então marido, pois Harvard tinha políticas restritivas para as mulheres na academia. Robbins cita “Cresci em um tempo em que era ‘proibida a entrada de mulheres’. Embora nos ensinem na escola que todo mundo que nasce nos Estados Unidos pode se tornar presidente do país, não resta dúvida de que essa ‘máxima universal’ vale apenas para os homens.” (ROBBINS, 2018, p. 17).

Para Tim Hanley (2014), a Mulher-Maravilha refletia os avanços e demandas dos movimentos socioculturais que permeavam o desenvolvimento das narrativas desde sua gênese. Em especial, as demandas feministas da popularmente denominada “primeira onda”. Segundo o autor, “a Mulher Maravilha cresceu diante da evolução das mulheres americanas” (HANLEY, 2014, p. 14-15).

Lepore (2017), em sua historiografia da personagem, cita que Marston encaminhou um comunicado à imprensa na ocasião do lançamento do título da personagem assumindo a sua autoria. Até então, a autoria era assinada pelo seu pseudônimo, Charles Moulton, devido ao vínculo de Marston com os comitês de avaliação dos quadrinhos. Nessa carta, Marston declarava que “[a] única esperança para a civilização é maior liberdade, evolução e igualdade das mulheres em todos os campos de atividade humana”. Sua Mulher-Maravilha tinha o objetivo de se tornar “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 funções e profissões monopolizadas pelos homens” (LEPORE, 2017, s/p.).

Nas narrativas que se seguiam, a Mulher-Maravilha se adaptava ao mundo dos homens, combatia criminosos e pessoas com atitudes prejudiciais à sociedade, como empresários que exploravam mão de obra infantil ou o notório caso do golpe do leite, um caso real em que empresários aumentaram abusivamente o preço do leite nos EUA, impedindo o acesso de pessoas de baixa renda no início da década de 1910. A super-heroína não apenas lutou contra a vilã nazista responsável pelo desvio das verbas, como convocou a população às ruas numa manifestação contra a conspiração alemã.

Além do caso de extorsão do leite descrito, muitas outras situações vivenciadas no “mundo real” recebiam sua camada de celulose nas narrativas de Wonder Woman. Em especial, acontecimentos que marcaram as disputas pelos direitos femininos e por igualdade de gêneros, dentre eles, a criação da liga de beisebol feminina, o desfile pelo sufrágio em Washington, em março de 1913, e a greve das empresas de tecido, em 1912.

No título solo, cada edição era encerrada com a quadrinização dos feitos heroicos de uma mulher notória na história com a sessão *Wonder Women of History... as told by*. Concebida pela editora Alice Marble, esta sessão de poucas páginas – geralmente entre 3 e 5 – tinha o objetivo de valorizar figuras femininas, cujas realizações eram importantes marcos históricos, tais como Florence Nightingale, Clara Barton, Lilian D. Wald, Amelia Earhart, Joana D’Arc, entre outras. As histórias eram metalinguísticas e assinadas por Diana Prince, como se a própria Mulher-Maravilha estivesse narrando esses feitos para seus leitores.

FIGURA 29: Algumas das mulheres retratadas em *Wonder Women of History*, Florence Nightingale, Joana D'Arc e Amelia Earhart.



Fonte: Wonder Woman, n.1, v.1, s/p, mai.-jun. 1942; Wonder Woman, n.7, v.1, p.1, dez. 1943; Wonder Woman, n.27, v.1, p.1, mai. 1947

A popularidade da personagem foi ascendente durante a década de 1940. Contudo, diante de novas demandas sócio-históricas, na década seguinte, a Mulher-Maravilha não atraiu a mesma atenção. Conforme observa Lepore (2017), Marston veio a falecer pouco tempo depois de sua personagem ter conquistado o próprio título (1947). Algumas das edições subsequentes à sua morte já estavam escritas e mantinham a concepção da super-heroína. Porém, esgotados esses roteiros, novas orientações foram tomadas pelo novo roteirista e editor Robert Kanigher, que direcionou Mulher-Maravilha para um desvirtuamento de sua essência.

Como exemplo, *Wonder Women of History...* foi publicada até a edição 66 de Wonder Woman, de maio de 1954, quando foi substituída por uma sessão de dicas que incluíam truques para conseguir um marido e conselhos de beleza, distorcendo completamente a proposta de Alice Marble para a sessão ou mesmo os objetivos de Marston para a personagem.

Devido a longevidade dos personagens nos quadrinhos, frequentemente a autoria de suas histórias são alternadas. De acordo com Lepore (2017), Mulher-Maravilha esteve sob a responsabilidade de diversos quadrinistas durante suas décadas de existência. Mas, nenhum deles a realmente compreendeu tal como seu criador, Marston. Sua Mulher-Maravilha era uma representação do feminismo progressista que fervilhava durante os anos 1940. Era “encarregada de enfrentar o mal, a intolerância, a destruição, a injustiça, o sofrimento e até a tristeza em nome da liberdade, da justiça e dos direitos iguais para as mulheres.” (LEPORE, 2017, p. 261). Com o título sendo assumido por Kanigher e outros

autores posteriormente, muito da personagem foi deixado de lado em prol de outros direcionamentos. Trina Robbins cita que foi neste período que perdeu o interesse pela personagem – “Parecia que a única coisa com que ela passou a se preocupar foi se deveria ou não se casar com Steve Trevor; já não era mais o estilo de mulher que eu tanto admirava.” (ROBBINS, 2018, p. 17).

FIGURA 30: Sessões que substituíram as páginas de na edição 66 de Wonder Woman, Roupa da Sorte (esq.) e Previsão de Casamento (dir.).



Fonte: Wonder Woman, n.66, v.1, s/p, mai. 1954.

É importante destacar que é neste período que a perseguição aos quadrinhos se intensifica, com a publicação de *Seduction of the Innocent*, por Wertham, e a consequente criação do *Comic Code* para auto-regulamentar as publicações. A Mulher-Maravilha era uma das principais personagens criticadas pelo psiquiatra. Wertham questionava a sexualidade da super-heroína, além de acusar suas publicações de apresentar práticas de sadismo entre Diana e as demais amazonas (DALBETO, 2015). Assim, qualquer abordagem de questões que desviassem das normas do código passa a ser expressamente proibida caso os editores estivessem interessados em viabilizar suas publicações.

Mulher-Maravilha poderia ser uma das pessoas mais fortes do mundo. Equipada com seus indestrutíveis Braceletes da Submissão – uma lembrança da opressão sofrida pelas amazonas nas mãos de Hércules e seu exército -, o Laço da Verdade – capaz de obrigar qualquer pessoa capturada a falar a verdade – e a tiara que tanto reforça sua nobreza, quanto é utilizada como arma quando necessário, a super-heroína parece ser

invencível, mas, nada disso era suficiente para derrotar as relações de poder em curso que pendiam para o controle das expressões do feminino a partir de discursos redutores e restritivos.

Conforme Foucault identifica em *História da Sexualidade*, a profusão de discursos acerca da sexualidade no decorrer do século XIX tinha como objetivo determinar o que poderia ser dito sobre tais e enquadrá-las a partir de normatizações que atendessem aos interesses de manutenção de um determinado *status quo*. Tal como os discursos médicos e jurídicos foram empregados como formas de saber e poder, controlando de maneira eficaz os corpos a partir da noção de normalidade, é possível apontar que as regulamentações e novas diretrizes da indústria americana de quadrinhos tendiam a limitar as possibilidades do feminino nas páginas das revistinhas e, consequentemente, na sociedade.

Mulher-Maravilha não era apenas uma personagem. Era um símbolo, uma inspiração para jovens leitoras e leitores que eram agenciadas e agenciados a partir de novas matrizes discursivas. A super-heroína era uma força incontrolável, a esperança da humanidade para uma sociedade melhor. Como propunha Marston, a líder capaz de trazer paz, harmonia e justiça, e tudo isso por meio do amor. A personagem era líder sindicalista, era promotora pública, professora e historiadora, uma diplomata e atleta imbatível. A esperança presidencial para os Estados Unidos no futuro longínquo. Segundo Wertham, era também uma mulher emancipada e de sexualidade livre – na verdade, as palavras usadas pelo psiquiatra foram “claramente lésbica”, “ideal mórbido para as garotas” e uma ameaça “anti-masculina”⁹⁶ (WERTHAM, 1954, p. 193) – que, certamente, a sociedade dos Estados Unidos, belicista e extremamente conservadora em plenos anos 1950, rejeitaria.

Assim, Mulher-Maravilha atravessa uma fase em que estava mais para Mulher-Mais-ou-Menos-Maravilha, que perdura até meados da década de 1960, quando os movimentos contraculturais começam a exercer maior influência nos bens midiáticos. Betty Friedan publica o seminal *A Mística Feminina*, em 1963, em que denunciava o vazio existencial vivenciado pelas mulheres americanas em suas vidas suburbanas e que, por anos, a pressão social estabelecia como o ideal, o que era constantemente reforçado pelos discursos midiáticos. Consequentemente, como percebe Joan Ormrod (2020), Diana renuncia aos seus poderes e se torna um ícone fashion. Uma espécie de placebo para a

⁹⁶ Trad. do autor para “plainly lesbian” “For girls she is a morbid ideal” e “anti-masculine”.

iminente emancipação demandada pelos movimentos feministas. A super-heroína arbitrariamente abandona o super e se torna uma combatente do crime que jamais estava fora da moda. Concomitantemente, a personagem inicia a sua conturbada transposição para o audiovisual.

Uma Longa Jornada Mercado Adentro: Das páginas para as telas

Como adiantei na introdução desta pesquisa, Mulher-Maravilha representa um dos mais importantes produtos da DC Comics. A única representante feminina no panteão dos super-heróis da editora nomeado Trindade da DC. Contudo, sua jornada para outras mídias é bastante distinta das jornadas de seus parceiros super-heróis Superman e Batman. Enquanto os dois personagens foram personificados por diversos atores em diferentes adaptações *live-actions* – seja para TV ou para o cinema – Diana Prince experienciou poucas e predominantemente frustrantes oportunidades de transpor as páginas dos quadrinhos.

Em 1967, um piloto de cinco minutos (*Wonder Woman: Who's Afraid of Diana Prince?*, EUA, 1967) foi produzido por William Dozier, o mesmo produtor responsável pela popular série *Batman e Robin* (*Batman*, EUA, 1966-1968), de 1966. No curta, Diana Prince, a identidade secreta da Mulher-Maravilha, precisa contornar sua controladora mãe que não permite que a filha super-heroína saia durante uma tempestade para combater o crime, além de cobrar que ela se case e tenha filhos. O episódio seguia o mesmo tom de comédia *camp*, que fez sucesso em *Batman e Robin*, porém, não agradou os executivos da *Greenway Productions* e acabou nunca sendo exibido (PARKER, 2017).⁹⁷

⁹⁷ O episódio pode ser assistido em integridade no link <https://youtu.be/-tKZJVhn7M4>.

FIGURA 31: A atriz Ellie Wood Walker caracterizada como Mulher-Maravilha na adaptação de 1967.



Fonte: IMDB, s/d.⁹⁸

Sete anos depois uma nova adaptação foi encomendada pela emissora ABC TV. O piloto de *Mulher-Maravilha* (*Wonder Woman*, 1974, EUA) foi exibido como um telefilme em 12 de março de 1974. Diferente da adaptação anterior, esta não possuía grande fidelidade à imagem difundida sobre a personagem. A super-heroína não possuía poderes – contudo, refletia a fase dos anos 1970 comandada por Denny O'Neil, em que Diana abdicava de seus poderes e usava apenas suas habilidades e *felling fashion* para combater os vilões -, não utilizava o característico uniforme, além de ter longos cabelos loiros e não castanhos, como era reconhecida.

Esta produção foi a primeira adaptação de personagens da *DC Comics* após a reformulação da *Kinney National Company* para seguimentos diversos da indústria de entretenimento, que originou a *Warner Communications Inc.* que, posteriormente, se tornaria a *Warner Brothers Entertainment*, também conhecida como *Warner Bros.* (THOMSON, 2017). Esta curiosidade, acredito, não é apenas uma trívia para encorpar

⁹⁸ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0293979/mediaviewer/rm3688631040/>.

meu texto, mas, uma informação que pode indicar uma certa orientação para consumo de produtos midiáticos com protagonistas femininas e que reforça a atenção da indústria do entretenimento para os aspectos socioculturais do período.

Figura 32: Cartaz do telefilme de 1974 (esq.) e imagem da atriz Cathy Lee Crosby, caracterizada como a Mulher-Maravilha (dir.).



Fonte: IMDB, s/d.⁹⁹

Neste mesmo momento, a televisão estava repleta de produções de aventura com mulheres nos papéis centrais. *Poderosas Isis* (*Isis*, EUA, 1975-1976), *As Panteras* (*Charlie's Angels*, EUA, 1976-1981), *A Mulher Biônica* (*The Bionic Woman*, EUA, 1976-1978) eram séries de aventura encabeçadas por personagens femininas que alcançaram relativo sucesso e demarcavam tendências que orientavam o consumo televisivo da época.

Não por acaso, um ano após o telefilme protagonizado por Cathy Lee Crosby, um novo piloto foi encomendado pelo canal ABC. *The New Original Wonder Woman* foi exibido como um especial em 7 de novembro de 1975, buscando se afastar da adaptação do ano anterior e prometendo um material muito mais fiel ao original. Com a ex-miss

⁹⁹ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0072419/mediaviewer/rm481089792/> (esq.); <https://www.imdb.com/title/tt0072419/mediaviewer/rm2665286400/> (dir.).

EUA Lynda Carter no papel da protagonista Diana Prince/ Mulher-Maravilha, o público acompanha a origem da personagem e sua incursão pela II Guerra Mundial para combater o Terceiro Reich em companhia do piloto Steve Trevor, por quem se apaixona.

Como hoje sabemos, o piloto teve grande sucesso e gerou mais dois telefilmes, que mostrariam Diana já nos anos 1970 integrada à sociedade americana como uma agente da CIA e que foram incorporados à primeira temporada regular da série, que viria a ter três temporadas, sendo encerrada em 1976 devido aos altos custos e decrescente audiência.

FIGURA 33: Lynda Carter como a Mulher-Maravilha do seriado dos anos 1970.



Fonte: Rex Features, 1976¹⁰⁰.

Como identifica a pesquisadora Julia Ormrod (2020), *Mulher-Maravilha* apresentava uma forte orientação feminista característica do período e “temas de redenção por meio do amor e não pela violência” (ORMROD, 2020, p. 116), uma das mensagens que o criador da personagem buscava em sua gênese 35 anos antes. Tal qual as séries citadas anteriormente em alta no período, o peso da segunda onda feminista era evidente na produção. Mulheres independentes e com profissões definidas – nas quais eram bem-

¹⁰⁰ Disponível em: https://static.independent.co.uk/s3fs-public/thumbnails/image/2014/02/21/15/rexfeatures_565805e.jpg?quality=75&width=1368&auto=webp. Acesso em 29 mar. 2022.

sucedidas – exerciam determinado apelo junto ao crescente público feminino que se identificava com as personagens principais.

Apesar dos programas televisivos dos anos 1970 terem atuado na construção de símbolos que ajudariam a opinião pública a expandir os papéis de gênero atribuídos ao feminino, ela também teve seu papel reforçando o vínculo feminino às imagens de feminilidade tradicional, como observa Katherine J. Lehman (2011). Ainda que essas mulheres fossem independentes e emancipadas, eram também Farrah Fawcett, Joanna Cameron, Jaclyn Smith e Lynda Carter. Belas garotas que despertavam a admiração, mas também, e igualmente, o desejo por seus corpos. Como Levine (2006) aponta, essas “mulheres jovens e sensuais podiam simbolizar o sexo porque podiam participar dessa diferença fundamental, uma diferença que permitia e justificava a heterossexualidade enquanto perpetuava os papéis tradicionais de gênero.”¹⁰¹ (LEVINE, 2006, p. 124-125).

Tratava-se, novamente, dos embates que permeavam os dispositivos, tal como Foucault (2003) identificou em relação à sexualidade. Como apresentei no Capítulo I e venho endossando no decorrer da pesquisa, os dispositivos são atravessados por linhas de força que atuam nos regimes dos discursos a partir de sua visibilidade e enunciabilidade. Uma vez que o tecido sociocultural se movimentava em direção à emancipação feminina cada vez mais evidente – com as mulheres adentrando espaços tão restritos ao homem, como o mercado de trabalho qualificado e a academia -, forças que visavam controlar essas mudanças a partir de certas normatizações são identificadas em atuação. O regime de visibilidade dessa emancipação evidenciava o perfil possível para essa mulher, cuja demanda estava sendo atendida. Ela era linda, magra, uma ex-miss EUA, combatia os vilões usando saltos-altos e sem transpirar, desmanchar o penteado ou borrar a maquiagem.

¹⁰¹ Trad. do autor para “*Sexy young women could symbolize sex because they could sant in for that fundamental difference, a difference that enabled and justified heterosexuality while perpetuating traditional gender roles.*”.

FIGURA 34: Da esquerda para a direita: Farrah Fawcett, como a detetive Jill Munroe, em *As Panteras* (1); JoAnna Cameron, como a encarnação da deusa egípcia Isis, em *Poderosa Isis* (2); Jaclyn Smith, como Kelly Garret, em *As Panteras* (3); e Lynda Carter, como a Mulher-Maravilha, na série dos anos 1970.¹⁰²



Fonte: IMDB, s/d.

Se as décadas anteriores (1940-1950) foram marcadas pelas personagens femininas presas ao ambiente doméstico – tal como *I Love Lucy* (EUA, 1951-1957) –, ou como satiriza Elana Levine, “nos braços de algum playboy”¹⁰³ (LEVINE, 2006, p. 125), a partir das mudanças e revoluções socioculturais que se materializam nos programas de TV, elas eram capazes de construir carreiras, solucionar crimes e chutar alguns criminosos, mas, sempre garantindo a integridade de sua aparência física.

Para Levine, estas questões representavam o equilíbrio entre as demandas feministas e os anseios da audiência, o “*jiggle factor*”¹⁰⁴, como indica Ormrod (2020, p. 117). Apesar do sucesso e impacto sociocultural que a série representou, como podemos perceber pelos apontamentos das autoras (LEVINE, 2006; ORMROD, 2020), com o seu encerramento, a versão *live action* de Mulher-Maravilha permaneceu fora das telas por três décadas. Nesse período, foi uma personagem central nas séries animadas *Super Amigos* (*Super Friends*, EUA, 1973-1985), *Liga da Justiça* (*Justice League*, EUA, 2001-2004) e sua continuação *Liga da Justiça – Sem Limites* (*Justice League Unlimited*, EUA, 2004-2005). Também teve um filme animado homônimo lançado em 2009 que compõe

¹⁰² Disponível em: (1) https://m.media-amazon.com/images/M/MV5BN2ExMTYxNzAtMDcxYS00MDk4LTg4NjltMWNjMzFkNDcwOTZhXkEyXkFqcGdeQXVyMzA5NTgxNTI@._V1_FMjpg_UX1000_.jpg; (2) <https://www.imdb.com/title/tt0072516/mediaviewer/rm1054833664/>; (3) [https://p2.trrsf.com/image/fget/cf/1200/1200/filters:quality\(85\)/images.terra.com/2021/10/25/771694727-joannacameronasthesecretofisis.jpg](https://p2.trrsf.com/image/fget/cf/1200/1200/filters:quality(85)/images.terra.com/2021/10/25/771694727-joannacameronasthesecretofisis.jpg); (4)

¹⁰³ Trad. do autor para “*on some playboy’s arm*”.

¹⁰⁴ Em livre tradução, fator de agitação.

o *DC Universe Animated Original Movies*. Contudo, enquanto Superman estreava nos cinemas aos moldes do *blockbuster* hollywoodiano, dando início a uma franquia que atravessaria quatro décadas, além de estar presente em outras duas séries da WC - *Lois & Clark - As Novas Aventuras do Superman* (*Lois & Clark: The New Adventures of Superman*, EUA, 1993-1997) e *Smallville – As Aventuras do Superboy* (*Smallville*, EUA, 2001-2011) -, e Batman vivenciava o auge, a decadência voltava a ser sinônimo de sucesso como adaptação cinematográfica, o terceiro vértice desta trindade sequer chegou a ter um projeto aprovado.

Não posso dizer, no entanto, que não houve tentativas. Um filme solo da super-heroína estava nos planos da *Warner Bros.* desde, ao menos, os anos 1990, sem nunca ter superado a fase de pré-produção. Em meados da década, o diretor Ivan Reitman, responsável pela franquia *Os Caça-Fantasmas* (*Ghostbusters*, EUA, 1984; *Ghostbusters II*, EUA, 1989), foi contratado para produzir e dirigir uma adaptação cinematográfica da personagem (BURR, 1996). Poucos anos depois, em 1999, o roteiro passou para as mãos do inexperiente Jon Cohen, sob a produção da *Silver Pictures*, produtora de Joel Silver, responsável por grandes sucessos do cinema de ação dos anos 1980 e 1990. (FLEMING, 1999). De 1999 a meados de 2004, o roteiro foi escrito e reescrito por diversos profissionais, dentre eles, Todd Alcott, Leonard Goldberg, a dupla Becky Johnston e Philip Levens e, por fim, Laeta Kalogridis, que havia escrito e produzido a série *Birds of Prey* (EUA, 2002-2003) e acabara de receber reconhecimento ao adaptar com sucesso o romance de Sergey Lukyanenko para o filme de ação/suspense/terror *Guardiões da Noite* (*Nochnoy dozor*, RUS/EUA, 2004). Todos os roteiros foram rejeitados pelos executivos (WORLEY, 2003).

Já no novo século, em 2004, estes planos começaram a se concretizar. Joss Whedon, na época um poderoso *showrunner*, criador das séries de sucesso *Buffy – A Caça Vampiros* (*Buffy – The Vampire Slayer*, EUA, 1997-2003) e seu *spin-off* *Angel* (EUA, 1999-2004), além de ser o quadrinhista à frente da elogiada fase de *Astonishing X-Men* volume 3, foi contratado. Porém, tal como os demais, seu texto nunca foi aprovado e encerrou de vez os interesses na adaptação cinematográfica. A notícia frustrou fãs da personagem, que há anos aguardavam o lançamento do filme, mas também, os fãs de Whedon, cujo trabalho na TV havia lhe garantido um considerável *status* no meio nerd. Tendo como pano de fundo os desafios de manter a cidade fictícia Sunnydale livre de demônios, vampiros e outras ameaças paranormais que surgiam a cada nova semana,

Buffy foi uma série de grande repercussão e que trouxe novas abordagens no desenvolvimento de personagens femininas. Protagonizada por uma jovem sagaz, habilidosa com estacas e outras armas, também trazia uma série de personagens coadjuvantes que, de certa forma, fugiam às normas do que era retratado nas telas do horário nobre da televisão aberta nos EUA. De acordo com Gladys L. Knight (2010), a série materializa o que é compreendido como o *girl power* da terceira onda feminista e que marcou uma geração de jovens dos anos 1990, que não vivenciaram as realidades que demarcaram a segunda onda feminista, mas, que se beneficiaram de suas lutas e conquistas.

Girl power é um termo associado ao feminismo da terceira onda, que se originou na década de 1990, sobrepondo-se ao feminismo da segunda onda. Os proponentes do feminismo da terceira onda foram distinguidos das feministas da segunda onda pela idade (nascida a partir da década de 1960) e diferentes pontos de vista, notadamente há o fato de que algumas feministas da terceira onda se apropriaram de termos que as feministas da segunda onda consideravam sexistas e tentaram obliterar.¹⁰⁵ (KNIGHT, 2010, p. 18).

Knight destaca que *Buffy* seria o modelo precursor acerca das heroínas de ação na televisão. Diferente de *Mulher-Maravilha* (a série dos anos 70) ou *A Mulher Biônica*, *Buffy* não era uma espécie de derivado feminino de um sucesso masculino¹⁰⁶. Mas sim, uma personagem original – apresentada anos antes no filme homônimo, também roteirizado por Whedon *Buffy, a Caça Vampiros* (*Buffy the Vampire Slayer*, EUA, 1992) – e que traduzia de maneira mais contemporânea à sua exibição demandas de uma sociedade em constante transformação. Temas como relacionamentos abusivos, diversidade sexual e sexo na adolescência foram abordados por Whedon ao longo dos sete anos da série, o que parecia fazer dele um bom nome para estar por trás da adaptação da super-heroína mais famosa do Ocidente.

¹⁰⁵ Trad. do autor para “*Girl power is a term associated with third-wave feminism, which originated in the 1990s, overlapping with second-wave feminism. The proponents of third-wave feminism were distinguished from second-wave feminists by age (born in the 1960s onward) and differing viewpoints, notably the fact that some third-wave feminists appropriated terms that second-wave feminists considered sexist and tried to obliterate.*”

¹⁰⁶ Apesar de não ter uma relação abertamente direta, *Mulher-Maravilha* foi produzido a partir do sucesso da série *As Aventuras do Super-Homem* (*Adventures of Superman*, EUA, 1952–1958) e *Batman*, conforme apresentei nas páginas anteriores. Já *A Mulher Biônica*, era um *spin off* com uma protagonista feminina da série *O Homem de Seis Milhões de Dólares* (*The Six Million Dollar Man*, EUA, 1974-1978).

Contudo, endossando o que Foucault defende acerca da função autor, o trabalho desenvolvido por Whedon, supostamente, não fez jus à sua imagem “autoproclamada de feminista”¹⁰⁷ (KNIGHT, 2010, p. 20). Em junho de 2017, o que seria o seu roteiro, foi supostamente compartilhado por uma fonte anônima da *Warner Bros.*. No texto, é possível perceber que a agência feminina e cuidado no trato à protagonista que o tornou famoso em *Buffy*, não estavam de forma alguma presentes.

Seu *Mulher-Maravilha* passaria no tempo presente e teria como foco o piloto Steve Trevor e não a super-heroína. O filme se inicia de maneira fiel à origem da personagem nas histórias em quadrinhos. Durante uma manobra, o avião do piloto americano Steve Trevor é atingido e cai em uma ilha que, de alguma forma, não consta nos registros cartográficos. A ilha é Themyscira, o local mítico habitado pelas lendárias amazonas. A chegada de Trevor abala as leis do local, que proíbem a presença de qualquer homem. Condenado à morte, o piloto é resgatado por Diana, que se rebela às ordens da mãe, a rainha Hypolita. Ambos partem para o mundo dos homens, onde Diana se torna uma vigilante lutando contra o crime.

Apesar da fidelidade do mote inicial, que muda o cenário da II Guerra Mundial para os anos 2000, Whedon fez algumas escolhas que foram bastante criticadas. O vilão do filme é Strife, personagem recorrente dos quadrinhos da super-heroína. Porém, ao invés de ser uma deusa como no material original, Strife é um deus, sobrinho de Ares, o deus da Guerra e um dos principais antagonistas da super-heroína. Diana, por sua vez, é impetuosa e se afasta da personagem amável com quem os leitores estavam habituados. Sua personalidade assemelha-se mais à abordagem de Frank Miller para o seu Batman amargo em *Cavaleiro das Trevas*, do que ao que foi idealizado por Marston quando criou a Mulher-Maravilha. Conforme apresentado nas páginas anteriores, a essência da personagem era seu amor pela humanidade e busca pela paz, harmonia e igualdade. Para Whedon, no entanto, a Mulher-Maravilha, por vezes, soa como uma garota mimada e com muito poder, disposta a encontrar algo que a desafie e deleite um pouco sua tediosa vida em meio a uma sociedade completamente feminina.

O roteiro de Whedon foi rejeitado pela *Warner* e, em 2007, o cineasta se afastou do projeto, que acabou sendo transformado em uma proposta para série de TV. Na época, Whedon compartilhou uma mensagem em seu fórum oficial – o *Whedonesque*, hoje

¹⁰⁷ Trad. do autor para “*self-proclaimed feminist*”.

desativado devido às polêmicas nas quais o cineasta se envolveu nos últimos anos¹⁰⁸ - explicando o afastamento e a rejeição de seu roteiro.

Você (espero) ouviu aqui primeiro: não estou mais programado para fazer a Mulher-Maravilha. [...] É bem complicado, então tenha paciência comigo. Eu tinha uma opinião sobre o filme que, bem, ninguém gostou. Ei, não é tão complicado. [...] Todo mundo sabe quanto tempo eu estava demorando, que luta era aquele roteiro, e embora eu me sentisse bem com o que eu estava fazendo, nunca seria uma simples aposta forçada. [...] A pior coisa que pode acontecer nesse cenário é que o estúdio continua martelando as mudanças e o roteirista cai em um terrível limbo de desenvolvimento. Esses caras tiveram a clareza e a graça de pular essa parte. Então eu sou um homem livre.¹⁰⁹ (WHEDON, 2007, apud BURT, 2017, s/p.)

A declaração de Whedon parece vaga, mas, não é incomum. Em Hollywood, todos os dias roteiros são descartados por não agradarem os estúdios. Isso não significa que o

¹⁰⁸ Nos últimos anos, Whedon passou de ídolo dos nerds em Hollywood a *persona non-grata*. O sucesso como *showrunner* e quadrinhista, além da experiência como diretor, lhe renderam a possibilidade de dirigir a aguardada reunião dos super-heróis do MCU *Os Vingadores*, em 2012. O diretor ainda foi responsável pelo segundo encontro dos personagens em *Vingadores – A Era de Ultron*, três anos depois, antes de se afastar da Marvel em decorrência do stress dos filmes. Em maio de 2017, Whedon foi contratado pela Warner para finalizar a pós-produção de *Liga da Justiça*, após o afastamento de Zack Snyder, diretor original, e Deborah Snyder, produtora do filme e esposa do diretor do filme após o suicídio de sua filha. (KIT, 2017). Na época, Snyder continuou com os créditos de direção. Porém, anos depois, divulgou que o filme lançado pela Warner não era o filme que havia dirigido e sim uma nova história, reescrita por Whedon sob a encomenda do estúdio, que acreditava que o material original era muito sombrio. Na mesma época, sua ex-esposa Kai Cole publicou uma carta aberta na qual acusava o ex-marido de utilizá-la como um escudo feminista, enquanto tinha atitudes hipócritas, que incluíam relações extraconjugais nos sets de *Buffy* e *Angel*. (SHAPIRO, 2022). Em 2020, após as acusações de Snyder contra o estúdio, a declaração de Cole ganhou força quando equipe técnica e atores acusaram Whedon de abuso de autoridade nos sets, assédio moral, racismo e atos machistas durante as refilmagens conduzidas por Whedon para *Liga da Justiça*. O ator Ray Fisher, intérprete do super-herói Ciborgue, acusou o novo diretor de cortar suas cenas do filme, relegando-o a um mero figurante, orientado por motivações racistas. O ator foi apoiado por seu colega de elenco Jason Momoa (STIDHUM, 2020). A atriz Gal Gadot, durante uma entrevista, afirmou que sua experiência com o diretor não havia sido amigável. Veio à tona então que Gadot havia se recusado a filmar cenas em que sua Mulher-Maravilha era molestada pelo colega de equipe Flash. Whedon ameaçou a carreira da atriz após sua recusa em filmar tal cena. (MASTERS, 2021). Com as denúncias ganhando mais repercussão, as atrizes Charisma Carpenter, Amber Benson e Michelle Trachtenberg alegaram que sofreram situações semelhantes nos sets de *Buffy* e *Angel* e que todos sabiam quem Whedon era e como lidava com as pessoas (JACOBS, 2021). As declarações foram endossadas por diversos colegas de equipe e elenco, dentre eles, os protagonistas Sarah Michelle Gellar e David Boreanaz. Em janeiro de 2022, Whedon se manifestou pela primeira vez desde o início das acusações. Afirmou que Gal Gadot não tinha inglês como língua nativa, por isso, não compreendeu as orientações do diretor. Sobre Fisher, Whedon afirmou se tratar de um “ator ruim, nos dois sentidos”, além de acusar a equipe de *Liga da Justiça* de ser a mais indelicada com quem já trabalhou (SHAPIRO, 2022, s/p).

¹⁰⁹ Trad. do autor para “*You (hopefully) heard it here first: I’m no longer slated to make Wonder Woman. [...] It’s pretty complicated, so bear with me. I had a take on the film that, well, nobody liked. Hey, not that complicated. [...] Everybody knows how long I was taking, what a struggle that script was, and though I felt good about what I was coming up with, it was never gonna be a simple slam-dunk. [...] The worst thing that can happen in this scenario is that the studio just keeps hammering out changes and the writer falls into a horrible limbo of development. These guys had the clarity and grace to skip that part. So I’m a free man.*”

trabalho do roteirista tenha sido rejeitado em decorrência da abordagem da personagem que foi proposta. Tampouco, que os executivos envolvidos almejassem uma personagem principal mais fiel aos quadrinhos ou com um desenvolvimento mais digno. Os motivos podem ser tão diversos, quanto frustrantes, tendo em vista que Joel Silver, produtor responsável pelo filme, tem uma longa carreira no cinema envolvido com filmes de ação mais notórios por suas boas cenas de luta do que pelo roteiro engenhoso¹¹⁰.

Em 2011, a *Warner TV* encomendou uma nova adaptação para série de TV da personagem. Mulher-Maravilha gerou um piloto que foi rejeitado nas exibições testes e nunca chegou a ser transmitido oficialmente. Porém, o episódio pode ser facilmente encontrado on-line em cópias de baixa qualidade e sem a pós-produção finalizada¹¹¹. A série funcionaria como uma espécie de sequência da produção dos anos 1970 com Lynda Carter e mostraria a Mulher-Maravilha como a industrial Diana Themyscira, que além de empresária de sucesso, monetiza sua imagem pública de super-heroína com produtos licenciados, a exemplo da boneca – quase sexual – que é apresentada no episódio.

Se durante o dia a Mulher-Maravilha é uma obstinada justiceira focada em deter a genial farmacêutica Veronica Cale, que vem testando armas genéticas em jovens negros e latinos da periferia de Los Angeles, durante a noite, a super-heroína é uma jovem anônima – Diane Prince – que chora assistindo a filmes românticos na companhia de seu gato de estimação Sylvester enquanto se lamenta pelo rompimento com o ex-namorado Steve Trevor.

Caso aprovado, o seriado rejeitado substituiria o sucesso do canal *Smallville*, adaptação da juventude no interior do Arkansas de um Clark Kent antes de se tornar *Superman*, e que seria encerrado em 2011 ao fim de sua décima temporada. Contudo,

¹¹⁰ Apesar de ter sido responsável pela produção de *Matrix* (EUA, 1999) e pelas suas sequências, a carreira de Joel Silver é marcada por grandes sucessos de bilheteria que não agradam da mesma forma os críticos e olhares mais atentos. Sua carreira ascendeu com os sucessos de *Máquina Mortífera* (*Lethal Weapon*, EUA, 1987), *O Predador* (*Predator*, EUA, 1987) e *Duro de Matar* (*Die Hard*, EUA, 1988), sendo um dos expoentes do cinema de ação brucutu que marcou os anos 1980 e 1990. No decorrer dos anos 1990, o produtor esteve envolvido em *Hudson Hawk*, *o Falcão Está à Solta* (*Hudson Hawk*, EUA, 1991), *Atração Explosiva* (*Fair Game*, EUA, 1995), *Assassinos* (*Assassins*, EUA, 1995), dentre dezenas de outros filmes do gênero. Ao final da década e com filmes cada vez menos relevantes para as bilheterias e cinefilia, lançou com imenso sucesso *Matrix*. Mas, com a nova abordagem do cinema de ação, marcada principalmente por *A Identidade Bourne* (*The Bourne Identity*, EUA, 2002) e uma demanda por filmes mais realistas, seu cinema e, conseqüente, seu nome deixou de atrair a mesma atenção que antes.

¹¹¹ É possível assistir o episódio na íntegra no seguinte link: <https://www.facebook.com/quartelgeneralQG/videos/405056370657658/>.

apesar de certas similaridades – como a abordagem lânguida do personagem principal que David E. Kelley, *showrunner* responsável pelo piloto, citou como causa da rejeição da série, ou a estética melodramática típica das adaptações dos personagens da *DC Comics* para a televisão, conforme veríamos nas séries subsequentes *Arrow*, *The Flash* ou *Supergirl* – aparentemente o drama de uma jovem bem-sucedida capaz de derrubar vinte vilões sem esforço, mesmo que seus seios estivessem quase saltando de um bustiê justíssimo, não era o suficiente para atrair o público.

O fracasso das constantes tentativas de apresentar *Mulher-Maravilha* em *live-action* foi interrompido apenas pela personificação de Gal Gadot e do DCEU iniciado por Zack Snyder. Apesar das críticas ao corpo da atriz e da rejeição inicial, sua personagem foi um dos poucos pontos que agradou críticos e público em *BvS*. Jordan Hoffman, crítico reconhecido por não ser grande apreciador dos mega *blockbusters* hollywoodianos, citou que mentiria se dissesse que *Batman vs Superman* era um bom filme, mesmo para os fãs de super-heróis. Porém, apesar do pouco tempo de tela – na versão de cinema do filme, *Mulher-Maravilha* aparece por apenas 6 minutos e 15 segundos – a pequena participação de Gal Gadot como a personagem é o que “quase salva o filme todo”¹¹² (HOFFMAN, 2016, s/p.).

Uma Mulher Para Chamar de Maravilha

Em julho de 2013, durante um painel da *Comic-Con*, Zack Snyder, cineasta responsável pelo *reboot* de *Superman* com *O Homem de Aço*, revelou as intenções da *Warner Bros.* para a criação do universo cinematográfico estendido da *DC Comics* aos moldes do que a *Marvel* vinha construindo com seu MCU tendo como base seu filme que estreara uma semana antes. A continuação, já em produção, traria novos super-heróis que se reuniriam nos cinemas pela primeira vez. Inicialmente, Batman e Flash eram os super-heróis cotados (KIT, 2013).

Em novembro do mesmo ano, boatos acerca da possível participação da *Mulher-Maravilha* na produção começaram a surgir e foram confirmados no mês seguinte, quando a *Warner Bros.* anunciou que a atriz e ex-modelo israelense Gal Gadot havia sido contratada para interpretar a super-heroína no filme.

¹¹² Trad. do autor para “almost saves the entire picture”.

Tal como seu colega de elenco Henry Cavill, que interpretou *Superman* no filme de Snyder, Gadot não era um rosto muito conhecido do grande público. O auge de sua carreira até então era ter atuado em 3 filmes da franquia *Velozes & Furiosos*¹¹³ interpretando Gisele, a assistente de vilão que se tornou parte do grupo de anti-heróis liderados por Dominic Toretto. A personagem de poucas falas havia morrido no último filme lançado da franquia poucos meses antes do anúncio. Sua experiência incluía pequenas participações em filmes americanos como em *Uma Noite Fora de Série* (*Date Night*, EUA, 2010) e *Encontro Explosivo* (*Knight and Day*, EUA, 2010). Em ambos, Gadot interpretou mulheres sensuais e exóticas – exotismo esse marcado pela sua nacionalidade -, que apareciam por poucos instantes na tela e não interferiam em nada na trama.

FIGURA 35: Uma das duas cenas em que a personagem de Gadot aparece em *Uma Noite Fora de Série*.



Fonte: *Date Night*, Twentieth Century Fox, 2010.

¹¹³ *Velozes & Furiosos 4* (*Fast & Furious*, EUA, 2009), *Velozes & Furiosos 5: Operação Rio* (*Fast Five*, EUA, 2011) e *Velozes & Furiosos 6* (*Furious 6*, EUA, 2013).

FIGURA 36: Em *Encontro Explosivo*, Gadot interpreta a vilã Naomi em uma única cena.



Fonte: *Knight and Day*, Twentieth Century Fox, 2010.

Uma das responsáveis pela contratação de Gal Gadot, a produtora Deborah Snyder, descreve a Mulher-Maravilha, personagem dos quadrinhos, como um ícone para mulheres em diferentes gerações e lugares do mundo, e Gadot era a atriz certa para arcar com a responsabilidade de corporificá-lo (WONDER WOMAN: Grace & Power, 2016). A produtora relata que se sentiu emocionada ao caracterizar a atriz como a personagem, pois “sabia que ela seria um modelo para todas as meninas e mulheres de todas as idades.” (SNYDER, in WONDER Woman..., 2016).

Apesar de ter conquistado Deborah Snyder e boa parte da equipe responsável pela produção da franquia, a aprovação de Gadot não foi unânime. Fãs de quadrinhos torciam o nariz para a escalação da atriz e se manifestavam em fóruns e nas redes sociais. Em geral, apontavam que a ex-modelo era muito magra para interpretar uma amazona – ainda que esta amazona fosse uma semideusa e possuísse superforça desde seu nascimento – e não possuía muita experiência como atriz.

Uma matéria da época da escalação publicada pelo site da *MTV*, apontava algumas dessas reações no *Twitter*. Lorraine Cink, diretora criativa do setor de animações da *Marvel*, teve um de seus *tweets* citado, no qual se dizia desapontada com a forma física da Mulher-Maravilha e que ela deveria ser alimentada com o “pão-maravilha”¹¹⁴. (ZALBEN, 2013a). Manifestações como a de Cink foram recorrentes. No dia seguinte e mediante tamanha repercussão negativa sobre a atriz, a mesma *MTV* produziu uma

¹¹⁴ O “pão-maravilha” era um trocadilho com a marca de pão de forma “*Wonder Bread*”, uma das mais antigas dos EUA e pioneira na venda de pães fatiados.

matéria com Jennifer Siebel Newsom, CEO da organização *The Representation Project*, focada em combater os estereótipos de gênero na mídia, para discutir sobre o *body shaming*¹¹⁵ sofrido pela atriz. Para Newsom, naquele momento, Gadot representava a única mulher entre os homens que permeavam o imaginário acerca dos super-heróis no cinema. Como discorri no capítulo introdutório desse trabalho, diversos filmes sobre super-heróis vinham sendo desenvolvidos há décadas. Contudo, Hollywood não era tão receptiva assim para as super-heroínas, principalmente em posições de protagonismo. Portanto, “[...] quando há uma mulher, todo mundo se concentra nela e critica essa mulher em particular ou esse personagem.”¹¹⁶ (NEWSOM, apud ZALBEN, 2013b, s/p.)

Newsom também destaca o papel das construções históricas e sociais no processo de rejeição de Gal Gadot. Durante muito tempo, as narrativas de super-heróis vinham sendo apresentadas a partir da estética do corpo impossível, tanto nas páginas das HQs, quanto nas telas do cinema. Corpos extremamente volumosos que, aos homens se deve à presença de rígidos músculos, mas, às mulheres se constroem por grandes seios e nádegas. Nos anos 1990, esta estética se tornou ainda mais evidente, com a popularização do *Big Muscles, Big Chicks and Big Guns*¹¹⁷, uma espécie de princípio estilístico para a apresentação de super-heróis que se baseava em desenhar homens com músculos à mostra, repletos de armas e em posições imponentes, enquanto as mulheres se contorciam em posições impossíveis para o corpo humano e que realçavam seus fartos seios explodindo em trajes minúsculos. (DALBETO; MARQUES, 2021).

¹¹⁵ *Body shaming* ou, em livre tradução, vergonha do corpo, é um termo relativamente novo empregado para designar ações, geralmente comentários, que visam depreciar características físicas de indivíduos com determinadas marcas visuais. Segundo Constanze Schlüter, Gerda Kraag e Jennifer Schmidt (2021), comumente se caracteriza como atos específicos em que uma pessoa tece comentários pejorativos ou não-solicitados sobre características físicas do alvo (seja em relação ao peso, à forma, cabelo, etc) que, ainda que não tenha a intenção de ofender, pode gerar injúrias emocionais que levariam o alvo a sentir vergonha do próprio corpo e pode desencadear distúrbios alimentares, insegurança com o próprio corpo, evasão escolar, além de comportamentos autodestrutivos, entre outros. Apesar de ter na internet e redes sociais um território relativamente propício para sua prática, o *body shaming* também é frequente no mundo *off-line*. Apesar do termo ter se tornado popular principalmente em discussões nas redes sociais, as autoras identificam que nenhuma definição científica foi proposta até o momento (SCHLÜTER; KRAAG; SCHMIDT, 2021).

¹¹⁶ Trad. do autor para “So when there is one woman, everybody sort of focuses on it, and criticizes that particular woman or that character.”.

¹¹⁷ A nomenclatura foi cunhada tendo como principal expoente o quadrinista Rob Liefeld, que marcou seu nome na história dos quadrinhos a partir da estética que adotava em suas narrativas. O estilo também é frequentemente referenciado como *Estilo Image* (*Image house style*), em referência à editora *Image*, fundada por Liefeld em parceria com outros quadrinistas em meados dos anos 1990 e reconhecida por publicar quadrinhos em que personagens masculinos eram exageradamente musculosos e personagens femininas hipersexualizadas.

Nos quadrinhos, essa estratégia representava um chamariz para o público predominantemente masculino e jovem desses *media*. O apelo, conforme Carolynocca (2014) reflete, se dá em lógica circular, que fomenta o consumo pelo público que se sente atraído pelas imagens femininas e, em contrapartida, afasta consumidores que não se identificam com as narrativas objetificantes desses personagens. Essa estética foi adotada em algumas das adaptações cinematográficas das super-heroínas, como *Mulher-Gato* e *Vampirella*. Porém, foi em *Barb Wire – A Justiceira*, filme lançado em 1996, que o estilo esteve representado com mais fidelidade. No longa, as formas de Pamela Anderson (ex-Lee) pareciam corporificar os impossíveis traços desenhados por Lee Moder nas páginas das HQs. Não obstante, o corpo da atriz é amplamente explorado pela lente da câmera, pelo desenvolvimento da narrativa e pelo material promocional (DALBETO, 2022).

FIGURA 37: Alguns materiais promocionais do filme *Barb Wire - A Justiceira*.



Fonte: Heritage Auctions, 1996¹¹⁸.

A limitação da representação indicada por Cocca (2014), e que pode ser identificada também nas adaptações para o cinema, se dão a partir de uma perspectiva mercadológica limitante e restritiva, que entende que apenas o público masculino heterossexual é consumidor das mídias. Aponta a autora, que muito se dá em decorrência das orientações dos editores e quadrinistas – predominantemente homens brancos

¹¹⁸ Imagens disponíveis em: https://www.imdb.com/title/tt0115624/mediaindex/?ref_=tt_mi_sm. Acesso em 10 jan. 2022.

heterossexuais -, que perpetuam determinados estereótipos nas páginas publicadas. Contudo, conforme demonstram pesquisas, esse mercado é muito mais diverso.

Em 2015, o jornalista David Barnett publicou uma matéria no jornal britânico *The Guardian* com dados que demonstravam o crescimento do público feminino consumidor de quadrinhos e que, pela primeira vez, indicava uma possível superação do público masculino (BARNETT, 2015). Alguns meses antes, o quadrinhista e pesquisador Scott McCloud já previa que o público feminino superaria o masculino no mercado dos EUA em aproximadamente oito anos (MCCLOUD, 2015). Quase uma década antes, Rogério de Campos, um dos sócios da editora brasileira *Conrad* – responsável pela publicação no país de títulos como *Calvin e Haroldo*, além de mangás de grande apelo popular, como *Cavaleiros do Zodíaco* e *Dragon Ball* – afirmou que, no Brasil, o público feminino vinha crescendo e representava cerca de metade dos consumidores (BUARQUE, 2008).

A razão, acreditava Barnett (2015), se dava à presença de produtoras femininas, além do crescimento de personagens femininas nas histórias.

Muito do crescimento de leitoras de quadrinhos do sexo feminino pode ser atribuído ao fato de que há muito mais mulheres trabalhando em quadrinhos hoje em dia – Gail Simone, Kelly Sue DeConnick, G. Willow Wilson, Tula Lotay, Ming Doyle, para citar alguns. E as histórias em quadrinhos da Marvel e da DC com personagens femininas estão proliferando – por exemplo, a equipe feminina de Vingadores *A-Force*, Capitã Marvel, Ms. Marvel, Harley Quinn, Batgirl, Mulher-Gato, Mulher-Aranha, e a futura Patsy Walker, também conhecida como Hellcat.¹¹⁹ (BARNETT, 2015, s/p.).

Contudo, apesar de uma nova geração de consumidores de quadrinhos estar em formação e novas demandas acerca da diversidade e representatividade serem latentes, a escalção de Gal Gadot e sua aparência física era algo que incomodava os fãs. Vale citar que durante as especulações para o papel, a atriz e ex-lutadora de MMA Gina Carano era um dos nomes mais desejados pelos fãs. Carano, que havia atuado ao lado de Gadot em *Velozes & Furiosos 6*, se manifestou a respeito, demonstrando sua satisfação com a escalção da colega após o anúncio e afirmou que nunca havia sido considerada oficialmente para o papel, ao contrário do que os fãs acreditavam.

¹¹⁹ Trad. do autor para “Much of the growth in female comic readers can be put down to the fact that there are far more women working in comics these days – Gail Simone, Kelly Sue DeConnick, G Willow Wilson, Tula Lotay, Ming Doyle, to name a handful. And comic books from Marvel and DC featuring women characters are proliferating – for instance, the all-female Avengers A-Force, Captain Marvel, Ms Marvel, Harley Quinn, Batgirl, Catwoman, Spider-Woman and the forthcoming Patsy Walker, AKA Hellcat.”.

FIGURA 38: Algumas montagens desenvolvidas por fãs para a versão de Mulher-Maravilha com Gina Carano.



Fonte: Cinemascomics, 2013 (esq.); Espacio DC, 2013 (centro); Kapur, 2013 (dir.).¹²⁰

Gadot se pronunciou acerca do *body shaming* que vinha sofrendo em uma entrevista para o programa israelense *Good Evening With Gai Pines*. A atriz afirmou que se tratava de uma representação da Mulher-Maravilha do novo mundo e que, apesar dos fãs demandarem por maior fidelidade, as amazonas, historicamente, tinham apenas um seio – referindo-se ao mito das amazonas que amputavam um dos seios para que pudessem manusear suas armas com mais destreza -, portanto, não deveriam esperar um material tão literal, mas, estava em treinamento e logo ganharia massa corporal (ZALBEN, 2013c).

Em março de 2016 estreava *Batman vs Superman* nos cinemas e apesar da rejeição inicial, Gal Gadot logo reverteu a imagem que haviam construído no momento do anúncio de sua contratação. Diferente dos filmes de super-heróis do MCU, o DCEU concebido pela visão criativa de Zack Snyder, apostava em um clima muito mais obscuro. O Batman de Ben Affleck era muito mais violento do que os fãs estavam acostumados em comparação com as personificações cinematográficas anteriores. Superman, que já havia sofrido críticas após causar a destruição de boa parte de Metrópoles e Gotham no filme

¹²⁰ Disponível em: <https://www.cinemascomics.com/gina-carano-habla-de-wonder-woman/>. Acesso em 18 fev. 2022 (esq.). Disponível em: <https://www.espaciopc.com/2013/05/09/curiosidades-y-otras-cosas/poster-hecho-por-un-fan-de-gina-carano-como-wonder-woman/>. Acesso em 18 fev. 2022 (centro); Disponível em: <https://www.themarysue.com/gina-carano-wonder-woman/>. Acesso em 18 fev. 2022 (esq.).

anterior também era julgado – desta vez, pelo senado americano – devido às consequências de seus atos à população dos EUA. A maior parte do que Snyder opta por apresentar em tela – o que incluiu a inexplicável briga entre os dois super-heróis do título – foi rejeitada pela audiência. Contudo, Gal Gadot ofereceu o fio de esperança ao qual os fãs se agarraram. Sua Diana/Mulher-Maravilha é hipnótica. Conquista o olhar e a curiosidade a cada instante em tela. Ainda que tenha habilidades de atuação duvidosas, a atriz se tornou uma estrela amplamente reconhecida com seus poucos instantes de tela.

O desenvolvimento da personagem em *BvS* afastou uma sombra de dúvida que pairava sobre seu filme solo há algumas semanas. Em 2016, durante a divulgação de *Mulher-Maravilha*, o primeiro *teaser* foi lançado. No vídeo de poucos segundos, somos apresentados à relação que seria construída entre Diana e Trevor. O vídeo trazia excertos da cena da queda do avião do piloto no mar de Themyscira e seu resgate, ainda inconsciente, pela amazona.

Apesar das cenas serem parte da narrativa dirigida por Jenkins, reduzidas a uma trama de curta duração e fora de contexto, o *teaser* indicava que *Mulher-Maravilha* seria um romance e não uma trama de aventura e fantasia. Trevor desperta do acidente na areia da praia e se depara com Diana debruçada sobre seu corpo contra a iluminação saturada do sol. Diante da negativa da recepção, o vídeo foi rapidamente excluído e poucos rastros dele estão disponíveis on-line. Na página oficial do Facebook, é possível assistir a uma versão para celular desse vídeo, publicado após o sucesso do filme nos cinemas e promovendo o lançamento em *home-video* e *VOD*¹²¹. Porém, desta vez o *teaser* aparece com uma nova contextualização. O título “*First, she saved him, then she saved the world. #WonderWoman*”¹²², acompanha a publicação, direcionando para um novo discurso sobre a produção.

Posteriormente, na *ComicCon* que aconteceu em novembro do mesmo ano, o trailer oficial do filme foi divulgado¹²³. Neste trailer, com duração de quase três minutos, somos apresentados brevemente a Themyscira, as amazonas, além da jornada empenhada por Diana na luta contra o mal materializado na I Guerra Mundial e sua relação com Steve

¹²¹ Esta versão pode ser conferida no seguinte link: <https://www.facebook.com/wonderwomanfilm/videos/first-she-saved-him-then-she-saved-the-world-wonderwoman/713912595445607/>.

¹²² Trad. “Primeiro ela o salvou. Depois ela salvou o mundo. #MulherMaravilha”.

¹²³ O trailer pode ser acessado no canal do YouTube da Warner Bros. Pictures, disponível no link <https://youtu.be/5lGoQhFb4NM>.

Trevor e seus companheiros de missão. Este trailer se inicia com as cenas do *teaser* lançado meses antes de Steve sendo resgatado e acordando na praia sob a vigilância da amazona. Contudo, em vista da montagem que se beneficia tanto da duração mais longa, quanto de novas cenas que compõe o material de divulgação, a mensagem geral do trailer é muito mais fiel à trama do filme do que a do *teaser* que foi apagado nos meses anteriores.

Tanto trailer, quanto *teaser*, são materiais publicitários, cujo objetivo é divulgar e vender o filme. Apesar de não se tratar do produto que estão divulgando e sim produtos específicos, é a partir desse tipo de material que a audiência tem o primeiro contato com o filme e pode se inclinar ou não a assisti-lo. O trailer, como Lisa Kiernan define, é “um breve texto fílmico que geralmente exhibe imagens de um determinado longa-metragem enquanto afirma sua excelência, e que é criado com o objetivo de projetar em salas de cinema para promover lançamentos teatrais de um filme”¹²⁴ (KERNAN, 2005, p. 1). Kernan se refere a um tempo passado em que o lançamento nos cinemas eram as maiores metas das produções cinematográficas. Contudo, em meio à ascensão dos *streamings* e lançamentos híbridos ou exclusivos nessas plataformas, trailers e *teaser* continuam atuando de maneira mercadológica, buscando despertar o interesse para o conteúdo que divulgam, ainda que o que apresentem não seja exatamente fiel ao próprio filme.

Não é possível mensurar o quanto a rejeição da audiência ao suposto filme divulgado pelo *teaser* tenha influenciado na própria produção. Contudo, é possível identificar que o *teaser* reafirmava uma prática comum ao cinema de Hollywood: limitar o protagonismo feminino para dramas, romances e comédias românticas. Endossando o que Claire Johnston (1973) denunciava acerca das (im)possibilidades do feminino no cinema que se davam a partir da perspectiva masculina e Mulvey (2018) discorria acerca da improvável identificação da audiência com os indivíduos femininos=passivos da trama, esta prática redutora que se materializa nos discursos fílmicos por meio da presença e da ausência estavam evidentes no *teaser*. Contudo, uma vez que este material original se perdeu em decorrência da própria estratégia mercadológica adotada pelo estúdio, não irei me estender mais neste ponto.

¹²⁴ Trad. do autor para “a brief film text that usually displays images from a specific feature film while asserting its excellence, and that is created for the purpose of projecting in theaters to promote a film’s theatrical releas”.

Você pode salvar o mundo!

Após décadas de idas e vindas, em junho de 2017 *Mulher-Maravilha* finalmente chega aos cinemas mundiais envolto em expectativa e esperança. O filme quebrava o hiato das super-heroínas protagonistas que se mantinha desde o lançamento de *Elektra*, em 2005. Em seu primeiro final de semana, bateu recordes de bilheteria, se tornando a maior arrecadação de estreia de um filme dirigido por uma mulher solo, e a terceira maior estreia do ano¹²⁵. Os recordes se seguiriam no decorrer das 31 semanas em que esteve em cartaz. *Mulher-Maravilha* foi a segunda maior bilheteria do DCEU e a sexta maior de 2017¹²⁶.

Após ser apresentada à audiência na contemporaneidade de *BvS*, em seu filme solo faz uma digressão para contar a história da origem da Mulher-Maravilha. Somos apresentados agora à infância da personagem, uma garota curiosa, habilidosa e destemida que contraria as ordens da mãe, a rainha das amazonas Hippolyta, e é treinada em segredo por sua tia, a general Antiope. Longe do mundo dos homens, as amazonas vivem em paz e segurança, mas, sempre preparadas para uma possível batalha. Diana cresce sob o olhar atento de sua mãe, que deseja mantê-la afastada do combate. Contudo, como toda criança que desconhece os perigos do mundo, tudo o que Diana deseja é romper os limites de Themyscira e vivenciar as fantásticas histórias que sua mãe conta antes de dormir.

Há muitos anos, antes mesmo da história, Ares despertou a inveja e ganância dos homens, colocando-os uns contra os outros. As amazonas, como Hippolyta relata, foram criadas pelos deuses para que a paz e a harmonia fossem restauradas no coração dos homens, restabelecendo a ordem no mundo. Porém, foram escravizadas por aqueles que deveriam salvar. Com o apoio de Antiope, a rainha lidera uma revolta das amazonas, que escapam. Ares matou todos os deuses, mas, foi derrotado por seu pai, o deus dos deuses Zeus. Desde então, as amazonas vivem isoladas e em paz em Themyscira, mas, alertas para o retorno de Ares. Antes de partir, Zeus as presenteia com a “Matadora de Deuses”, o que Diana acredita ser uma espada poderosa o suficiente para derrotar Ares ou qualquer outro deus que ouse irromper a paz conquistada pelos povos da Terra.

¹²⁵ A maior estréia foi da adaptação live-action de *A Bela e a Fera* (*Beauty and the Beast*, EUA, 2017) e a segunda foi o filme de super-heróis da empresa concorrente *Guardiões da Galáxia Vol. 2* (*Guardians of the Galaxy Vol. 2*, EUA, 2017).

¹²⁶ APENDICES D e E.

Um salto no tempo apresenta Diana adulta, já uma amazona. Antiope exige da sobrinha mais do que de qualquer outra amazona. É necessário que ela treine duro para que cumpra seu destino secreto. Na verdade, é ela a “Matadora de Deuses” capaz de derrotar Ares em seu retorno. Inesperadamente – não para nós, que já vimos essa história ser contado várias vezes – Steve Trevor rompe a barreira mágica que protege a ilha e, atrás dele, surge o exército alemão. Trevor é resgatado por Diana enquanto se afogava e as amazonas colocam seu intenso treino em prática. Durante a batalha, Antiope é atingida por uma bala direcionada à Diana e morre em seus braços.

Após derrotarem os alemães e velarem o corpo da general, as amazonas interrogam o piloto e descobrem que há uma Guerra Mundial em curso, causando a morte de milhares de inocentes, entre eles, mulheres e crianças. Diana acredita que Ares tenha voltado e que a Guerra é fruto de sua corrupção maligna dos homens e como já desconfiávamos, decide acompanhar Trevor de volta para o continente, contrariando as leis de seu povo e as ordens diretas de sua mãe. Mas, antes de partir, se equipa com o laço da verdade, a armadura amazona que se torna seu uniforme e a espada “Matadora de Deuses”.

Diana acredita que o general Ludendorff, líder do exército alemão, seja Ares disfarçado. Com a ajuda da genial cientista e comandante dra. Isabel Maru, a Doutora Veneno, os alemães estão criando armas biológicas capazes de dizimar um vilarejo em poucos instantes. Ao lado do espião e seus aliados – 3 espiões que parecem ser incapazes de fazer mal a uma mosca -, Diana parte para a zona de conflito onde pretende encontrar Ludendorff/Ares e matá-lo para que nunca mais possa colocar a humanidade em risco.

Apesar de ter presenciado o poder e habilidade de Diana e das amazonas, Trevor não acredita na lenda de Ares, muito menos no poder das amazonas. Seus aliados tampouco. Acreditam que Diana seja uma linda mulher e, provavelmente, tenha uns parafusos a menos, mesmo que a super-heroína já tenha salvado suas vidas, demonstrado sua fluência poliglota, sua honra, habilidades especiais e coragem.

FIGURA 39: Diana acompanhada de Steve Trevor e seus companheiros de missão.



Fonte: Mulher-Maravilha, 2017.

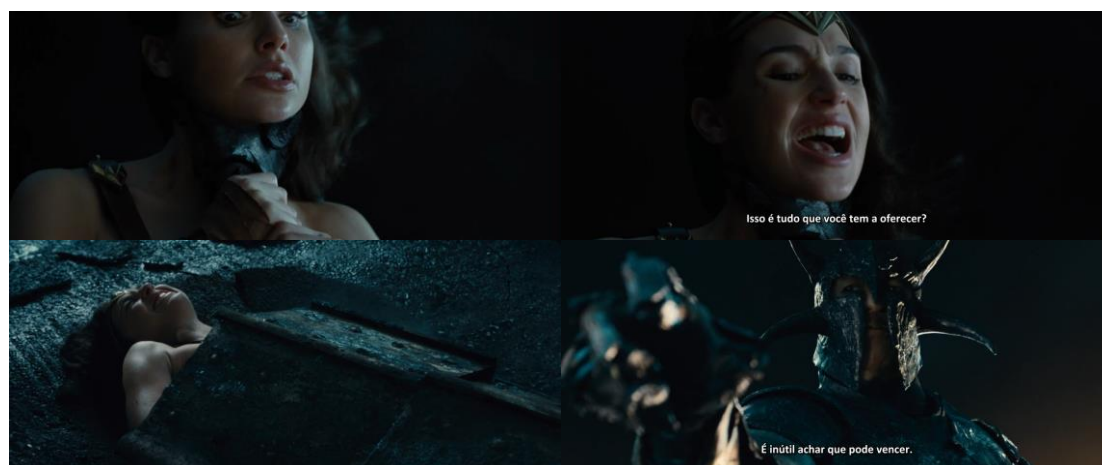
Contrariando as expectativas de seus parceiros homens, o grupo realmente se depara com Ares, que está influenciando o andamento da Guerra. Porém, o que nem mesmo Diana poderia imaginar, era que Ares na verdade era Sir Patrick Morgan, o líder político que financiava a missão secreta de Trevor após o Conselho Supremo de Guerra proibi-lo de interferir na negociação do armistício. Durante séculos, Ares vem se recuperando da batalha com seu pai que o deixou fraco e limitado, mas, não o impedia de inspirar o desenvolvimento de armas, de fórmulas e de invenções com fins bélicos.

Ares/Sir Patrick é quem revela a verdadeira origem de Diana. Ela é filha de Hippolyta, mas também de Zeus. A verdadeira “matadora de deuses” – “Apenas um deus pode matar outro deus!”. Diana não é apenas uma amazona, ela é uma deusa, a semente de Zeus para que a humanidade possa lutar contra Ares quando ele ressurgir. Porém, Ares tem planos para Diana. Como os dois últimos deuses da Terra, eles devem se unir e desfazer toda a destruição que a humanidade trouxe ao seu mundo para reconstruí-lo sob sua liderança. Mas, primeiro, eles precisam destruir todos os seres do planeta.

Diana, como a super-heroína que é, se recusa e tem início o esperado embate entre o bem e o mal. A despeito de sua força e demais habilidades sobre-humanas que já foram apresentadas à audiência, Diana não parece ser capaz de derrotar Ares. É imobilizada, esganada, arremessada do céu contra o asfalto, veículos e prédios. A luta pende para a

vitória do vilão. Mas, com anos de repertório cinematográfico, sabemos que a super-heroína vai reverter a situação.

FIGURA 40: Frames da luta entre a Mulher-Maravilha e Ares.



Fonte: Mulher-Maravilha, 2017.

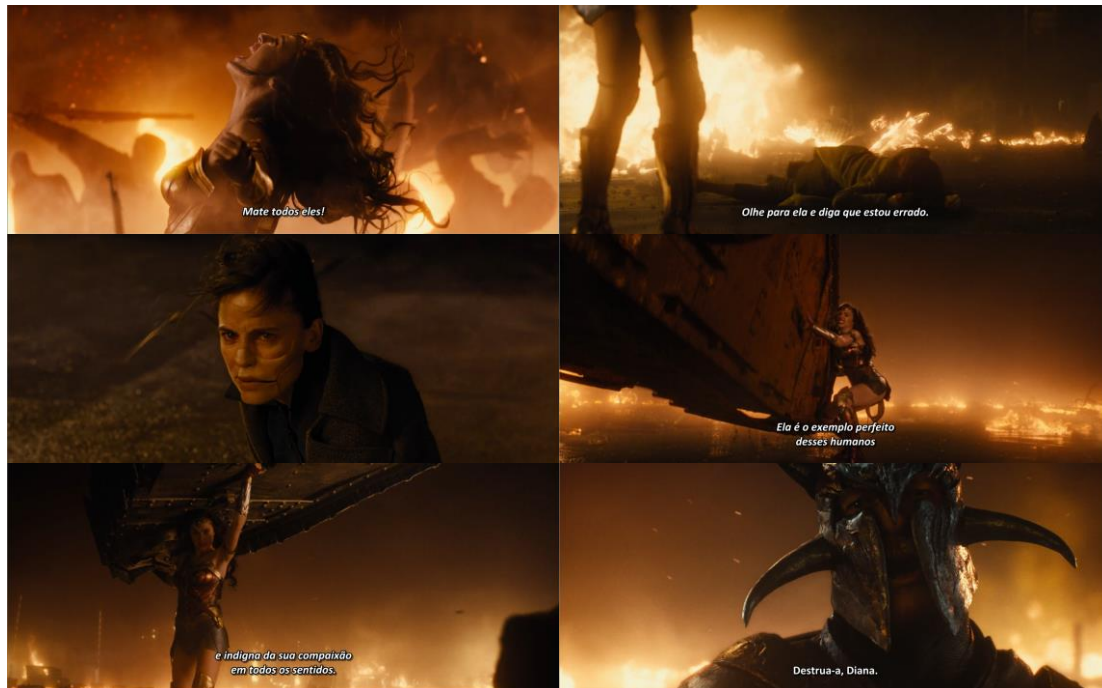
Enquanto Diana luta contra Ares, seus aliados se veem encurralados pelos soldados alemães. Steve se distancia com um avião carregado com as armas biológicas de Doutora Veneno. A trilha se intensifica com notas musicais dramáticas. A velocidade dos frames parece diminuir. Nós já sabíamos que algo iria acontecer. Então, o avião explode. BOOM! Diana, que estava imobilizada, grita de dor e parece encontrar sua real força. Rompe os estilhaços que a prendiam. Ela estava disposta a se sacrificar pelo amor à humanidade que representa. Porém, não foram rostos desconhecidos na multidão que ela perdeu. Foi Steve Trevor, piloto e espião, o primeiro homem que teve contato e o único por quem se apaixonou.

A morte de Steve permite que a Mulher-Maravilha atinja seu potencial. Derruba todos os soldados que ameaçam os demais companheiros em um piscar de olhos. Ares a estimula a matá-los, a matar a todos (e concretizar seus planos!), mas, conhecemos a Mulher-Maravilha e sabemos que ela é amor, é a representação da sociedade justa que Marston defendia. É a inspiração da infância de Trina Robbins. O ícone que Steinem estampou na capa da *Mrs.*. Seus cabelos podem estar esvoaçantes e a maquiagem intocada, como uma modelo da *Victoria Secrets* durante o desfile, mas, ela vai fazer o couro comer pro lado do Ares!

Ares estimula-a a matar a Dra. Veneno. Incita seu ódio decorrente da perda do grande amor. Mas, o que ele não entendeu – tal como Robert Kanigher, que assumiu a autoria da personagem nos quadrinhos após a morte de Marston – é que a Mulher-

Maravilha é movida pelo amor e senso de justiça. Ela não se alimenta do ódio. Perder Steve mostrou o quão perigoso Ares é para a humanidade. E ela é a única que pode detê-lo!

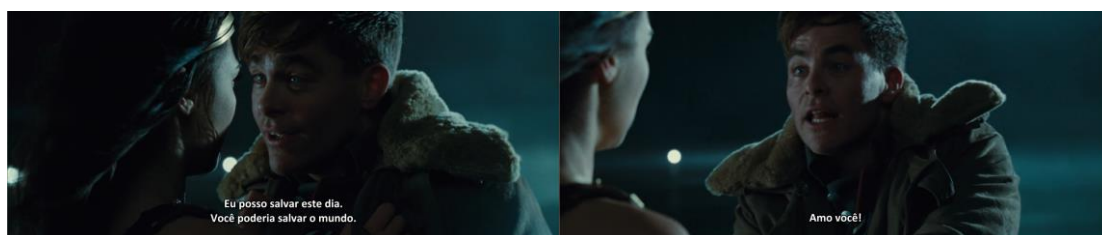
FIGURA 41: Ares tenta a Mulher-Maravilha a destruir a humanidade.



Fonte: Mulher-Maravilha, 2017.

Diana é tomada pela lembrança de Steve. Poucos instantes antes de se sacrificar no avião, que explodiu impedindo que as armas matassem mais inocentes, ele lhe entregou seu relógio. Não houve um beijo de despedida, mas, uma mensagem final “Você poderia salvar o mundo!”. Não havia tempo para um último beijo, porém, isso é Hollywood, então, há o primeiro e único “Love you” e ele é dito pelo personagem masculino.

FIGURA 42: Frames da despedida entre Steve Trevor e Diana.



Fonte: Mulher-Maravilha, 2017.

Ares entra em desespero e até perde o capacete. É escombros da batalha que voam em direção à Diana, é raio, é furacão que o deus invoca. O rebuliço está armado! Mas, nada mais é capaz de deter a super-heroína de impedir o vilão. Ares é derrotado por aquilo que mais desprezava, a afeição dos deuses pela humanidade.

FIGURA 43: Frames dos momentos finais da luta entre a Mulher-Maravilha e Ares.



Fonte: Mulher-Maravilha, 2017.

A luz volta a brilhar com a morte de Ares. As chamas que tomavam conta da base militar, que foi cenário da batalha, se extinguem. Aliados e alemães se abraçam. Na Inglaterra, a população comemora o fim da Guerra que o armistício representou. Após quatro anos de mortes e sofrimentos, o mundo parecia finalmente livre para viver em paz. Apesar de lamentar a morte de Trevor, a Mulher-Maravilha sabe que tem uma missão, lutar pelo que ela acredita que o mundo pode ser. Sobem os créditos!

Um “Ato Feminista”

Mulher-Maravilha foi recebido com grande aceitação pelo público e pela crítica, rompendo assim a longa relação de fracasso que as adaptações de heroínas e super-heroínas dos quadrinhos mantinham com o cinema. Porém, para além do sucesso financeiro, o filme representou um grande avanço na construção dessas personagens, tal como Zoe Williams defendeu em sua crítica para o *The Guardian*, o filme é um “ato feminista” (WILLIAMS, 2017, s/p), que busca subverter todos os clichês rotineiros da produção hollywoodiana em relação ao feminino em favor da manutenção das relações de poder.

Apesar de escassas, as adaptações protagonizadas por personagens femininas até então costumavam reforçar determinados discursos sobre a mulher, seja por meio da hipersexualização dessas personagens, - tais como Mulher-Gato, Barb Wire, Vampirella, Red Sonja¹²⁷, ou a própria Barbarella – seja por meio das relações de dependência estabelecidas com figuras masculinas – como visto em Elektra, Supergirl ou Red Sonja – ou pelos super-poderes/habilidades que não são suficientes e precisam recorrer a homens comuns para salvá-las – Elektra, Mulher-Gato, Supergirl. Como defende Williams (2017), existe um claro limite de emancipação que é aceitável pela indústria. Este limite se estabelece no limiar entre o que poderia ou não abalar um *status quo* que, conforme apresentei nos capítulos anteriores, respondem a determinadas urgências de um período específico, um *momentum*.

O filme se estabelece como produto alinhado a uma nova vertente feminista. Para Williams, Diana/ Mulher-Maravilha está em constante contestação dos valores normatizantes de uma sociedade patriarcal, aos moldes da compreensão de Mulvey do patriarcado - submissão das mulheres por meio de uma estrutura de poder que visa a manutenção do *status quo* hegemônico masculino (MULVEY, 2018). Assim, todas as ações apresentadas na narrativa se mostram atos de contestação, de combate à submissão feminina. Ou seja, os atos feministas indicados pela jornalista (WILLIAMS, 2017).

Após partir de Themyscira com Steve Trevor, Diana e o espião param em Londres e são recebidos por Etta Candy, secretária de Trevor. Diana não compreende a ideia de alguém que trabalha para cumprir as exigências de outra pessoa – “No lugar de onde venho, isso se chama escravidão.” -, muito menos o entende a lógica das roupas femininas que impedem a movimentação das mulheres.

¹²⁷ Red Sonja é a personagem principal de *Guerreiros de Fogo* (EUA/NL/ITA, 1985). No Brasil, o título do filme faz alusão a uma equipe, em decorrência da presença de Arnold Schwarzenegger, que tem um papel coadjuvante como aliado da heroína e vinha do sucesso da franquia *Conan*, outra adaptação de quadrinhos de Robert E. Howard, cujo último filme havia sido lançado no ano anterior. O título original do longa nos EUA é *Red Sonja*, o nome da própria personagem.

FIGURA 44: Frames da cena em que Diana precisa adequar suas vestimentas aos costumes do mundo dos homens.



Fonte: Mulher-Maravilha, 2017.

Não é possível desconsiderar que Diana/Gal Gadot está claramente inscrita em padrões estéticos normativos. É magra, tem um corpo torneado e esguio. Seus cabelos esvoaçantes parecem saído diretamente de um comercial de shampoo e condicionador, movendo-se lentamente em torno de sua cabeça e emoldurando um rosto delicado e perfeitamente maquiado, inclusive em meio às lutas. Isso, porém, não passa despercebido pela narrativa do filme. Etta Candy, que em uma visão binária se enquadraria como o oposto de Diana – é uma mulher com cabelos curtos e encaracolados, baixinha, não-magra e movimentos curtos – questiona as contestações de uma mulher aparentemente “perfeita” aos costumes da sociedade civilizada. Durante o encontro das duas, Etta ajuda Diana a adotar um look mais civil, com roupas apropriadas à sociedade que estão inseridas. Mostra vestidos longos e volumosos, um corpete ideal para “segurar a barriga”. Diana questiona o motivo das mulheres quererem que a barriga ficasse presa e, sarcasticamente, Etta responde que apenas uma mulher sem barriga se perguntaria isso.

FIGURA 45: Frames de Etta Candy mostrando os benefícios do corpete para Diana.



Fonte: Mulher-Maravilha, 2017.

Na mesma cena, após trocar de roupa 226 vezes, como a personagem frisa, Diana surge vestindo um conjunto de *tailleur* e saia plissada e um chapéu coco – uma clara referência ao visual de Clark Kent no filme de 1979. Trevor, que esperava que Diana chamasse menos atenção, coloca um par de óculos para torná-la mais discreta, ao que Etta

prontamente tece seus comentários irônicos acerca do quão discreta ela seria utilizando óculos de grau.

FIGURA 46: Frames de Steve colocando um par de óculos em Diana para que ela se tornasse mais discreta.



Fonte: Mulher-Maravilha, 2017.

Os comentários de Etta neste momento refletem, de certa forma, uma crítica bem-humorada a um recurso comum do cinema hollywoodiano – e mesmo da mídia ocidental – que é o enfeitiçamento da personagem feminina utilizando um par de óculos e rabo de cavalo, como visto em filmes variados, como *Ela é Demais* (*She is All That*, EUA, 1999), *Carrie – A Estranha* (*Carrie*, EUA, 2013) ou no clássico *Sabrina* (*idem*, EUA, 1954). Nestes exemplos citados, o tropo explora a inacreditável transformação física da personagem principal, que é caracterizada por soltar os cabelos e tirar os óculos. Em uma aproximação maior com a inversão de Mulher-Maravilha – tornar uma linda mulher irreconhecível após prender os cabelos e colocar um par de óculos escuros – é possível citar a personagem de Jordana Brewster em *Prova Final* (*The Faculty*, EUA/MEX, 1998), por exemplo.

A associação da feiura feminina com o uso de óculos não é recente, e muito menos uma exclusividade da mídia. Faz parte de uma construção normativa de padrões estéticos que se recusam a comportar desvios, como os problemas de visão ou cabelos que precisem ser domados por um elástico. Como Sandra B. Conaway (2007) identifica. Já na

Renascença, as mulheres se recusavam a usar óculos em público ou à vista de homens para que suas aparências não fossem comprometidas. A filósofa identifica que algumas situações permitiam que um aparato pudesse ser utilizado rapidamente e era escondido antes que alguém o notasse.

No decorrer dos séculos, o aparato foi acoplado a outros objetos entendidos tipicamente como femininos, como leques e vidros de perfume, que poderiam oferecer a função de auxiliar a visão de forma mais discreta. Porém, a aceitação dos óculos como elemento cotidiano só se deu, provavelmente, no século XXI, quando estabeleceu um vínculo às estéticas menos valorizadas, mas, ainda assim, associadas a uma atitude mais disruptiva. É comum ouvirmos os questionamentos, por exemplo, se alguém é feia ou quer parecer feia usando óculos de armações mais grossas e indiscretas. Essa absorção dos óculos o caracteriza mais como acessório do que como um produto funcional, vale destacar, e como tal, está completamente orientada por questões mercadológicas.

Como Conaway (2007, p. 73) frisa, os óculos “há muito conotam brilhantismo e essa tem sido uma característica tradicionalmente, com poucas exceções, associada à masculinidade.”¹²⁸. Dessa forma, ainda que os óculos não tenham perdurado por mais do que 3 minutos compondo o *look* “civil” de Diana – ela o perde na cena seguinte, em que salva Steve de um grupo de espões alemães – ele significa um *prop* interessante na composição da personagem e satirização de determinados discursos recorrentes sobre a construção do feminino no cinema hollywoodiano. Nos anos 1950, Marilyn Monroe interpretou uma garota com baixíssima visão em *Como Agarrar um Milionário* (*How to Marry a Millionaire*, EUA, 1953), que preferia viver sofrendo pequenos acidentes a ter que usar as grossas lentes que lhe permitiam enxergar. Na mesma década, óculos e rabo de cavalo foram os recursos empregados para destituir a atriz Jane Wyman de beleza e marcá-la como a antítese de Marlene Dietrich, em *Pavor nos Bastidores* (*Stage Fright*, GB, 1950).

Aliás, perder os óculos parece ser um dos principais acontecimentos que marcam o que Williams (2017) denomina de ato feminista. Ao se despir do signo que deveria torná-la menos atraente, ou como Conaway (2007) salienta, o indicador visual de grandes ambições, Diana questiona determinados padrões limitantes, binários e dicotômicos típicos de um olhar masculino que são empregados na construção das personagens

¹²⁸ Trad. do autor para “*have long connoted brilliance and brilliance has traditionally been, with few exceptions, associated with masculinity.*”

femininas. A luta que se segue à adoção do novo visual é facilmente vencida por Diana, cujo maior esforço foi tentar enxergar os inimigos através da vista embaçada que o uso desnecessário dos óculos de grau ocasionava. Antes mesmo de Steve se dar conta que estava na mira dos espiões alemães, Diana já havia parado a bala usando seu bracelete e desviava uma porção de outras deferidas pelos quatro lados que os rodeavam. Isso tudo sem transpirar, sem perder o chapéu coco que adorna seu cabelo cuidadosamente preso em um coque semi-lateral, e sem precisar, sequer, abrir o elegante *tailleur* que marca sua cintura sem a necessidade de um corpete – como Etta certamente frisaria!

Em diversas cenas, a super-heroína demonstra sua força, sua independência, sua sabedoria e o quanto é a pessoa mais preparada para lutar naquela guerra. Não apenas em decorrência de seus superpoderes, mas, por sua essência que a motiva a lutar por paz e justiça. Ao derrotar os espiões alemães, se desculpa pelos golpes, acreditando que estavam sob a influência de Ares e não sabiam o que estava fazendo. Seu objetivo não é matar os soldados do exército inimigo ou destruir a Alemanha. Talvez, de forma ingênua, Diana acredita que os males da Guerra são obra do inimigo das amazonas. Daquele que apenas ela empunhando a “Matadora de Deuses” pode nos livrar. O que incluiu os próprios alemães.

A Mulher-Maravilha, tal como Marston a concebeu, está disposta a lutar por quem não pode se defender. Sejam as famílias de baixa renda, que perdem o acesso ao leite das crianças, as operárias tecelãs, que são exploradas pelos industriais, ou as atletas da liga de beisebol, que precisavam do apoio popular para vencerem. No cinema, essa representação não foi diferente. Diana luta para salvar a humanidade da ameaça de Ares. Steve Trevor, das diversas situações em que esteve em perigo. Os habitantes de um pequeno vilarejo nas fronteiras da Bélgica que estão acuados em meio aos exércitos. Hippolyta, ainda que tenha sido contra a partida da filha, sabia que este era seu destino. Lutar e defender os necessitados, nem que seja preciso morrer para isso!

O confronto bélico da Guerra – como Diana percebe assim que “invade” a reunião do Conselho Supremo de Guerra, um espaço exclusivo para homens que a repreendem por estar ali assim que sua presença é notada – ocorre entre soldados que não sabem o que estão fazendo e pessoas inocentes são vítimas da Guerra cujo motivo sequer conhecem. Durante a reunião, Diana confronta os membros desse Conselho – uma perfeita representação do WASP eu citei na Introdução – dizendo que deveriam estar no campo de batalhas e não escondidos em uma sala longe do confronto. Esta cena tanto

eco a morte de Antiope durante a invasão de Themyscira, quanto ecoará na cena *No man's land*, quando o exército dos aliados e a audiência finalmente são apresentados à Mulher-Maravilha.

FIGURA 47: Diana enfrentando os militares que compõe o Conselho Supremo de Guerra.



Fonte: Mulher-Maravilha, 2017.

Uma super-heroína na Terra de Ninguém

Em 2017, Patty Jenkins, diretora de *Mulher-Maravilha*, foi convidada para discursar em uma premiação da revista *Glamour*. Em seu discurso, a cineasta defendeu que a personagem era o tipo de personagem que a sociedade precisava naquele momento, “um super-herói forte e poderoso o bastante para derrotar os vilões, mas que também acredita no amor e na ponderação, e em formas diferentes de fazer as coisas” (JENKINS, apud ERBLAND, 2017, p. 1). A escolha de palavras de Jenkins pode não ter sido proposital, mas, demonstra uma clara necessidade de outros olhares para a produção cinematográfica de Hollywood. “Formas diferentes de fazer as coisas” parecia ser o objetivo da diretora ao assumir o aguardado projeto da super-heroína mais reconhecida do Ocidente.

Diferente de Zack Snyder e David Ayer, Patty Jenkins era um nome mais reconhecido pelo público de um cinema menos “popular”¹²⁹. Seu primeiro e último filme para cinemas havia sido lançado 15 anos antes. *Monster – Desejo Assassino* (*Monster*,

¹²⁹ Mesmo antes de dirigir *O Homem de Aço*, Zack Snyder era um nome reconhecido entre fãs de quadrinhos. O cineasta foi o responsável pelas adaptações cinematográficas de *300* (*idem*, EUA/CAN/BUL, 2006) e *Watchmen: O Filme* (*Watchmen*, EUA, 2009). Já David Ayer, apesar de não ter trabalho com nenhuma produção baseada em HQs antes, possuía certa experiência no cinema policial/ação, tendo dirigido *Tempos de Violência* (*Harsh Times*, EUA, 2005), *Os Reis da Rua* (*Street Kings*, EUA, 2008) e *Marcados Para Morrer* (*End of Watch*, EUA, 2012).

EUA/ALE, 2003) conquistou certa notoriedade ao trazer à sua protagonista, a atriz Charlize Theron, seu primeiro grande reconhecimento como atriz após anos de produções em que seu maior desafio de atuação era parecer bonita. Por sua interpretação da *serial killer* real Aileen Wuornos, Theron foi indicada a diversos prêmios de atuação, dentre eles, o *Bafta*, o Urso de Prata do *Festival de Berlin*, o *Critics Choice Award*, o *Independent Spirit Award*, o *Globo de Ouro* e o *Oscar*. A atriz venceu a maioria dos prêmios, incluindo o *Oscar*. Patty Jenkins também foi reconhecido por seu trabalho como diretora e roteirista do longa. Foi indicada ao Urso de Ouro do *Festival de Berlin* como melhor direção e venceu o *Independent Spirit Award* na categoria melhor filme de estreia.

Contudo, apesar do sucesso que alcançou com seu primeiro longa, Jenkins passou anos afastada dos cinemas, se dedicando apenas a pequenas produções na televisão, incluindo episódios esporádicos de séries de TV e telefilmes. Em 2005, esteve em negociações com a Warner Bros. para dirigir a versão de Joss Whedon de *Mulher-Maravilha* – sobre a qual comentei nas páginas anteriores desse capítulo –, porém, as negociações se encerraram quando soube de sua gravidez, que a impediria de se dedicar ao trabalho.

Quando o projeto foi retomado como um filme que integraria o *DCEU*, Jenkins assumiu a direção após Michelle MacLaren se desligar da produção alegando diferenças criativas com os produtores. Como um universo compartilhado, era importante que *Mulher-Maravilha* atendesse a alguns requisitos estéticos, formais e, principalmente, narrativos que influenciariam na unificação do universo compartilhado dos super-heróis da *DC* nos cinemas. No início da formação do *DCEU*, essa preocupação era uma diretriz, porém, o afastamento de Zack Snyder do controle criativo das produções e as sucessivas arrecadações abaixo da expectativa acabou mudando o cenário e os filmes mais recentes parecem não ter a mesma preocupação em funcionar sob um aspecto cronológico coerente.

Patty Jenkins, diante disso, não tinha apenas a responsabilidade de produzir um bom filme. Como a própria acredita, estava em suas mãos o futuro de todas as demais diretoras e cineastas que almejavam uma oportunidade em Hollywood (VERHOEVEN, 2017). Isso porque, se a indústria não era aberta às protagonistas femininas de ação/aventura, em específico às adaptações que trato neste trabalho, era ainda mais restrita para cineastas mulheres, cujas *expertises* frequentemente ficam restritas aos circuitos artísticos e com recursos significativamente mais modestos dos que diretores

homens costumam ter acesso nos *blockbusters* – e de maneira relativamente independente do sucesso de seus trabalhos.

Patty Jenkins poderia ser a primeira de outras e o *momentum* era propício. A DC/Warner tomava a dianteira para o lançamento do primeiro filme protagonizado por uma super-heroína do universo compartilhado. Ainda que tenha sido iniciado cinco anos antes e ter uma super-heroína relevante desde o seu terceiro filme lançado – a Viúva Negra, apresentada em *Homem de Ferro 2* (*Iron Man 2*, EUA, 2010) – o MCU ainda não havia produzido um filme sequer que não fosse protagonizado por um super-herói masculino.

Inclusive, Kevin Feige, a mente criativa por trás do MCU, afirmou em entrevistas que a Marvel não tinha qualquer plano para a produção de um filme com protagonistas femininas e que estava feliz com a forma como vinha desenvolvendo suas personagens femininas presentes em todos os filmes da franquia MCU. Sobre Viúva Negra, até então a única super-heroína da franquia, Feige declarou que a sua interação com todos os demais membros dos Vingadores era o que a tornava especial e a Marvel não tinha intenção de mudar isso (SHAW-WILLIAMS, 2014). Vale lembrar que no momento desta declaração a personagem interpretada por Scarlett Johansson era empregada como interesse romântico de seus colegas de equipe e vinha de um processo de hipersexualização que gerou diversas críticas à empresa.

Em sua estreia, *Homem de Ferro 2*, a super-heroína é construída a partir dos característicos signos que compõe a *femme fatale* no cinema *noir*. Natasha é perigosa e misteriosa e pode representar a ruína do personagem masculino, além de despertar o desejo sexual de todos os homens em tela – além de alguns outros além da tela. Em *Vingadores* (*Avengers*, EUA, 2012), a imagem da personagem vinculada à divulgação do filme sempre a mostrava de costas, vestindo um macacão justo que deixava pouco espaço para a imaginação¹³⁰. No filme, Natasha, que é uma agente nível A da agência secreta SHIELD, tem o início de um relacionamento sugerido com o Hulk, além de uma relação um tanto duvidosa com o Gavião Arqueiro. No filme seguinte, *Capitão América: O Soldado Invernal* (*Captain America: Winter Soldier*, EUA, 2014), sua proximidade com o Capitão América sugere um flerte com o super-herói. Já no filme seguinte, a segunda

¹³⁰ Com a repercussão negativa desse poster, as imagens foram reeditadas, substituindo a foto da personagem por uma em que ela caminha com olhar ameaçador. Contudo, o material original pode ser facilmente encontrado na internet.

reunião da equipe em *Vingadores: A Era de Ultron* (*Avengers: Age of Ultron*, EUA, 2015), Viúva Negra pilota uma moto *Harley-Davidson* em uma das cenas de confronto com o vilão. Quando os brinquedos do filme foram lançados, a moto era um equipamento dos bonecos do Homem de Ferro e do Capitão América e a boneca da super-heroína sequer existia (MARCOTTE, 2015).

FIGURA 48: Cartazes de *Homem de Ferro 2* (esq. e centro) e *Vingadores* (dir.), nos quais Viúva Negra tem seu corpo hipersexualizado.



Fonte: BLT Communications, LLC, 2010 (esq. e centro), 2012 (dir.)¹³¹.

Esta abordagem da personagem, é importante apontar, faz parte de um antigo posicionamento que a *Marvel*, de modo geral, vem tentando mudar. Seus últimos lançamentos têm dado mais destaque para os femininos, não apenas inserindo as super-heroínas como protagonistas das tramas, mas, apresentando abordagens de performatividades mais diversas e integrativas (mas isso é um spoiler do que pretendo tratar um pouco mais adiante em minhas considerações finais).

Diante do cenário em vigência, as “formas diferentes de se fazer as coisas” parece bastante evidente. Jenkins teve apoio dos produtores para agregar sua visão ao filme. E, segundo a diretora, não se trata de uma abordagem feminista, mas, um olhar diferente.

¹³¹ Esq. e centro disponíveis em: http://www.impawards.com/2010/iron_man_two_ver8.html. Acesso em 02 abr. 2022. Dir. disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/cb/29/e6/cb29e626d16ccc25b9d05f11679cf893.jpg>. Acesso em 02 abr. 2022.

De acordo com suas palavras, um filme universal sobre uma pessoa que deseja ser um herói; calha de ser uma mulher.”¹³² (TATELMAN, 2017).

É incrível pensar que há 75 anos era uma ideia radical ser atraente, poderosa e combativa. Era algo muito desejado e distante, e isso curiosamente já percorreu todo o caminho até agora. Então é hora de essa personagem caminhar para o futuro e entrar nesse filme (JENKINS, in THE WARRIOR..., 2016).

Diante das informações apresentadas até aqui, que delineiam o quadro da produção, é possível identificar o quão importante um novo olhar, um novo *gaze*, se torna para o direcionamento para novos discursos possíveis acerca da figura feminina. Não é de se espantar a cautela de Jenkins em associar a narrativa que estava produzindo com uma narrativa feminista. Como discorre Rosalind Gill (2016), o feminismo por muito tempo esteve associado ao lugar de escárnio e ridicularização.

Gill (2016), no entanto, identifica que estamos vivenciando agora a conjuntura em que feminismos novos e antigos se encontram, em que as demandas feministas são tanto “desejáveis” aos produtos midiáticos, quanto “representações de estilo” (GILL, 2016, p. 9). Ou seja, o feminismo é pop. O feminismo é produto. O feminismo pode ser monetizado!

Ainda que o anti-feminismo continue em ação e com estratégias de permanência que são encontradas nos dispositivos – como havia mencionado, os dispositivos não são formados por linhas de forças homogêneas, elas estão em constante contraste e combate, assumindo posições a partir dos regimes de visibilidade e enunciabilidade – ao mesmo tempo identificamos rupturas e tensionamentos.

Quando Claire Johnston e Laura Mulvey propuseram suas ideias de um contracinema na década de 1970, as autoras defendiam que a estrutura industrial de Hollywood nunca permitiria que novos olhares se manifestassem no cinema produzido nesses moldes. Mulvey (2018) defendia que era necessário romper com o prazer visual, o que seria possível apenas a partir de uma abordagem *avant-garde* impossível de ser adotada na indústria.

Por outro lado, as abordagens mais contemporâneas do *female gaze* buscam a atuação dentro do próprio sistema. Caminham para o que Guattari denomina das

¹³² Trad. do autor para “This is a universal movie about a person wanting to be a hero; this one happens to be a Woman”.

possibilidades de subjetivação mais singulares e originais que a mídia pode promover (GUATTARI; ROLNIK, 1986). O filósofo não descarta o papel “idiotizante” (GUATTARI, 1990, p.5) que a mídia exerce nos sujeitos. Contudo, identifica também que possa atuar para o “melhor” (GUATTARI, 1990, p.5) por meio de microprocessos que questionem a hegemonia de determinados interesses.

Sendo assim, não me parece estratégico desconsiderar o potencial de um cinema que chega a milhares de pessoas em diferentes partes do mundo e que, mesmo com determinadas limitações – de modo geral vinculadas ao caráter mercadológico que tende a atuar na manutenção do *status quo* do sistema – pode apresentar e ajudar a difundir grandes avanços rumo a uma sociedade mais equitativa e integrativa.

Não desconsidero aqui as ressalvas de Mulvey e Johnston. A orientação mercadológica do cinema, assim como da mídia de modo geral, jamais ignoraria o potencial de transformação das questões dispersas no tecido cultural. Os dispositivos, como propunha Foucault (1998), dão respostas às urgências de *momentums* específicos. E estas urgências, no sistema capitalista que estamos inseridos, é a lucratividade e a produção de mercadorias. Não por acaso, as demandas feministas são mercantilizadas, traduzidas em produtos que possam ser consumidos e promover lucros para uma indústria.

No cinema e no audiovisual, conforme Gill (2006) identifica, o início dos anos 2000 marca o surgimento do “pós-feminismo canônico”, quando o termo passa a ser empregado pelas pesquisas que se debruçavam sobre algumas produções do período que abordavam o feminino a partir de novos olhares. *Sex and the City*, *Ally McBeal*, *O Diário de Bridget Jones* buscavam um empoderamento e maior representatividade das figuras femininas na narrativa ficcional, porém, muito restritos a um recorte de gênero que privilegiava predominantemente a versão feminina do WASP – mulheres “brancas, ocidentais, de classe média, heterossexuais, cisgêneros e jovens.” (GILL, 2016, p. 10).

Ainda que tivessem uma abordagem diminuta marcada pelo recorte limitante, essas pesquisas traziam para o campo das teorias feministas a produção audiovisual contemporânea e defendiam seu potencial transformador. Com os avanços permitidos por novos olhares, passam a ser influenciadas pelas diferentes abordagens que atravessavam produção e consumo, buscando perspectivas interseccionais ao longo do período, de modo a superar as limitações que tendiam a reduzir as percepções analíticas.

Dito isso, acredito que o cinema *blockbuster* esteja alinhado a estas novas demandas que permeiam nossa sociedade, dentre elas, a busca por maior representatividade e não a pura representação feminina. A esta altura, julgo mais do que necessário uma conceituação dos termos. Para tanto, recorro à Mariana Queen Nwabasili (2017), que entende a representação pela simples construção imagética de grupos sociais específicos na mídia, sem um real comprometimento com as afirmações dos sujeitos representados. Entendo que é essa a crítica tecida pelas teóricas da Teoria Crítica Feminista do Cinema sobre a forma como as mulheres eram tratadas nas obras analisadas e cuja permanência se mostra latente, de modo geral, até algumas produções contemporâneas. A presença das mulheres nas tramas não pode ser tomada como a legitimação das diferenças ou das possibilidades de diferença. É necessário que haja a representatividade “dos lugares sociais” (NWABASIL, 2017, p. 130), que permitam identificações diversas dos sujeitos sociais.

Na produção audiovisual, essa representatividade na tela só extrapola os limites das representações quando há um compromisso do dispositivo com a atuação política, o que demanda o extra-tela. Neste ponto, acredito que haja um novo alinhamento entre as demandas das autoras dos anos 1970 com as teorias mais contemporâneas, que defendem que não necessariamente o pertencimento a um determinado lugar social habilita os sujeitos a falarem sobre ele, uma vez que a identificação discursiva extrapola a construção simbólica que se dá a partir dos signos. Mulvey (2018) já alertava sobre a possibilidade de o olhar feminino ser um olhar masculino, uma vez que decorre de uma sociedade colonizada por valores patriarcais que tendem a naturalizar determinadas posições.

A partir do exposto, busco identificar as minhas categorias de análise a partir da autoria de *Mulher-Maravilha*. Ainda que o cinema produzido por Patty Jenkins esteja completamente inscrito no sistema de produção industrial que é Hollywood, é possível identificar que os produtores buscavam um olhar feminino que legitimasse os discursos da produção e viabilizassem filme e personagem como um produto lucrativo alinhado às demandas contemporâneas – que Gill (2016) denomina pós-feminismo – e que pudesse ser explorado, monetizado. Como citei anteriormente, não é possível afirmar que o roteiro de Joss Whedon tenha sido rejeitado em decorrência de sua abordagem redutora da super-heroína ou que a demissão de Ivan Reitman seja resultado de sua insistência em tratar a amazona com o tom da comédia que lhe era característico. Contudo, com o afastamento de Michelle MacLaren, uma nova diretora foi contratada – ainda que essa diretora tenha

sido descartada quase 10 anos antes do projeto por ter engravidado -, o que demonstra, ao menos, uma coerência estratégica com os objetos mercadológicos que orientavam a produção.

Ainda que não me sinta apto a afirmar que Patty Jenkins exercite um *female gaze* em sua atuação, não posso desconsiderar que o olhar da diretora é um outro olhar, que não o masculino. Analiso o momento chave da narrativa de Jenkins, em que Diana se torna a Mulher-Maravilha aos olhos da audiência. Após chegarem à fronteira da Bélgica, Diana e seus companheiros se deparam com diversos refugiados do vilarejo de Veld. Mulheres e crianças lutam por suas vidas após os ataques deferidos pelos soldados alemães. Uma mãe inconsolável chora a perda dos filhos crianças em meio ao conflito. O plano de Steve Trevor é percorrer o fosso dos aliados para chegar até as instalações militares onde Doutora Veneno vem produzindo suas armas químicas/biológicas. Diana, no entanto, é incapaz de ignorar o sofrimento dos inocentes. No fosso, encontra os soldados imobilizados, sem a menor chance de avançar e retomar o controle do vilarejo. Steve alerta que a missão deles não era salvar os inocentes - “Esta é a terra de ninguém, Diana. Ninguém pode atravessá-la. Não é o que viemos fazer” -. Indignada, Diana avança para a Terra de Ninguém, o espaço entre as trincheiras que nenhum dos exércitos ousa exceder. – “Não. Mas é o que eu vou fazer!”. A amazona se desvencilha do pesado casaco que usava e revela a armadura que havia “emprestado” dos artefatos de Themyscira. Veste sua tiara, empunha o escudo e sobe as escadas, se expondo ao conflito.

Mesmo com os gritos de protesto de Steve, Diana adentra a Terra de Ninguém, atraindo a artilharia do exército inimigo. Sua atitude heroica permite que os soldados aliados avancem pelo terreno até a trincheira alemã e retomem o controle de Veld.

FIGURA 49: Frames da cena *No Man's Land*.



Fonte: Mulher-Maravilha, 2017.

Como já declarou, esta é a cena preferida de Patty Jenkins, que a compreende como equivalente à cena em que o Superman de Christopher Reeves abre a camisa mostrando o “S” do uniforme pela primeira vez no filme de 1978 e salva Lois Lane do helicóptero em queda. Segundo Jenkins

[...] quando eu procurei o significado da Terra de Ninguém, havia algumas pessoas que estavam profundamente confusas, imaginando “Bem, o que ela irá fazer? Quantas balas ela consegue evitar?”, e eu dizia “Não é sobre isso. Esta é uma cena diferente. Esta é uma cena sobre ela se tornando a Mulher-Maravilha.”¹³³ (JENKINS, *apud* ANDERSON, 2018, p. 1)

¹³³ Trad. do autor para “when I started to really hunker in on the significance of *No Man's Land*, there were a couple people who were deeply confused, wondering, like, ‘Well, what is she going to do? How many

A cena *No Man's Land* foi premiada como melhor cena de ação pelo *MTV Movie & TV Awards* na edição de 2018. Mesmo que tenha o caráter estrita e declaradamente comercial e não necessariamente esteja preocupada com o apuro técnico da produção cinematográfica, a premiação indica o impacto causado pela apresentação da super-heroína na audiência. Toda a narrativa desenvolvida até então parece caminhar para o momento em que Diana surge na ponta da escada disposta a avançar até os inimigos. Não há qualquer arma que possa detê-la neste momento. Os alemães usam os rifles, cujas balas são prontamente desviadas pelos braceletes da Mulher-Maravilha. Os aliados entram em desespero diante do risco que a mulher corre – “*What the fu***!*” -, porém, ao perceberem que Diana é capaz de desviar e conter balas usando seu escudo, aproveitam a oportunidade para avançar pelo terreno. Metralhadoras são acionadas, bazucas. Nenhuma delas surte qualquer efeito. A Mulher-Maravilha não sofre qualquer arranhão. Porém, é claro, o esforço que está empregando. Seu rosto se contorce e ela grita. Não um grito de dor, mas, um grito de força. Um grito gutural e heroico que lhe concede forças para continuar. Com um salto, invade a trincheira e destrói as metralhadoras. Agora, o exército aliado pode avançar. Precisou de uma mulher para abrir caminho pela terra em que nenhum homem poderia passar.

A cena possui um breve momento de contemplação. Patty Jenkins opta pela câmera lenta que é típica dos momentos catárticos do cinema de ação – e que pautam a carreira de Zack Snyder, não podemos ignorar!. Ao alcançar a superfície, a personagem caminha confiante e com o olhar fixo na câmera. Por um instante, é possível confundí-la com uma modelo da *Victoria's Secret* em algum desfile, mas, esse momento é breve. Tão breve que nos questionamos se ele realmente aconteceu ou se foi apenas o cartaz do filme que nos influenciou a imaginá-la – a cena estampa um dos cartazes promocionais do filme.

bullets can she fight?’ And I kept saying, ‘It’s not about that. This is a different scene than that. This is a scene about her becoming Wonder Woman.’”

FIGURA 50: Cartaz promocional de *Mulher-Maravilha* (2017).



Fonte: Works ADV, 2017¹³⁴.

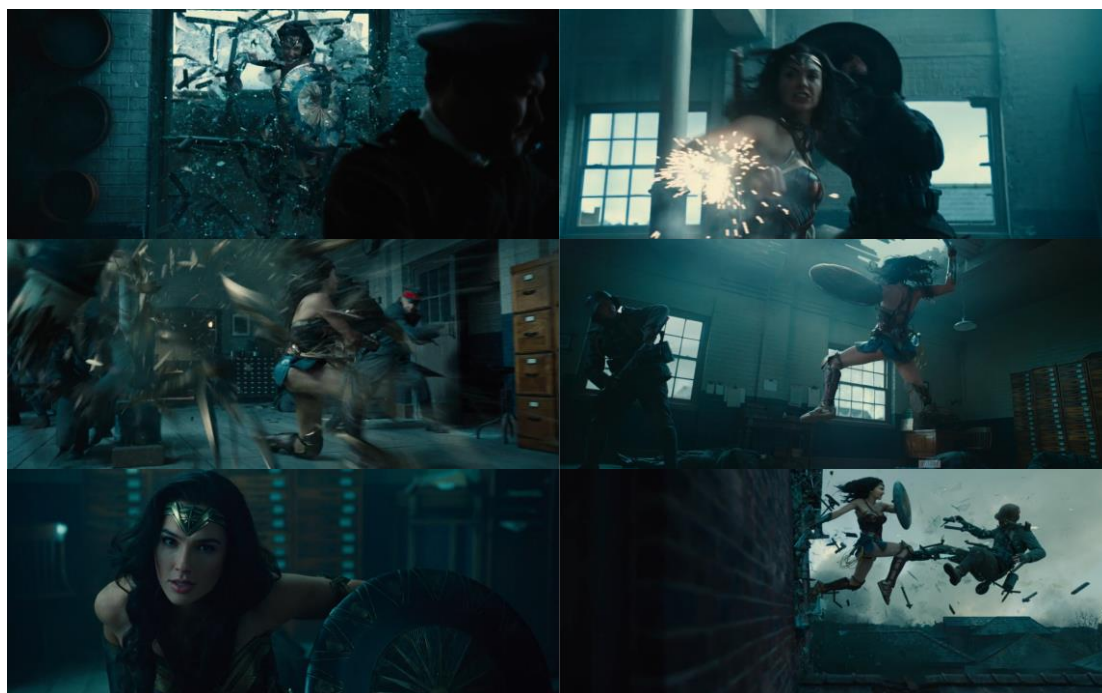
Apesar da câmera lenta e de Gal Gadot não ter sequer um fio de cabelo fora do lugar após ser alvejada, a câmera de Patty Jenkins privilegia o esforço da heroína e a apresentação de seus equipamentos de combate, e não seu corpo, como é comum nas adaptações – retomando aqui a cena do bumbum de Halle Berry em *Mulher-Gato*, a qual já me referi na Introdução, ou os avantajados seios de Pamela Anderson sempre em destaque qualquer que seja a cena de luta ou diálogo em *Barb Wire*. Ao subir a escada, *frames* do escudo, da tiara, do calcanhar da bota – que é de salto, mas plataforma -, dos braceletes, do laço da verdade, entrecortam a montagem. Mulher-Maravilha não está ali para ser olhada, para gerar o prazer visual, mas o que ela vai fazer sim. Enquanto plateia, torcemos e nos regozijamos. Na poltrona de casa, assistindo a cena pela incontável vez,

¹³⁴ Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0451279/mediaindex?refine=poster&ref_=tt_mv_close. Acesso em 02 mai. 2022.

grito para os aliados “estão esperando o que, seus bananas? CORRE!”. A identificação com a protagonista está estabelecida e a catarse se prolonga.

Após tomar a trincheira, Mulher-Maravilha e seus companheiros avançam em direção à Veld. No vilarejo, o pau continua comendo, e a super-heroína toma a liderança. Invade a torre do único prédio de onde os atiradores alemães encurralavam os aliados, desarma e imobiliza todos os soldados sem matá-los – na verdade, um pobre coitado deve ter morrido quando foi arremessado da janela, mas, foi apenas uma baixa de guerra –, pois, seu objetivo não é a vingança ou a morte, é livrar os habitantes do domínio alemão, impedir que outras mães percam seus filhos e permitir que os moradores de Veld possam voltar em paz para seus lares.

FIGURA 51: Frames da cena da luta na torre em Veld.



Fonte: Mulher-Maravilha, 2017.

Durante a cena da torre, explode o marcante tema musical da super-heroína, que em nada lembra a trilha empregada na série dos anos 1970. A música é pontuada por solos de guitarra que marcam o ápice dos golpes em câmera lenta. Parece até... um filme de Zack Snyder. É, *Mulher-Maravilha* é um filme de produtor, não há como negar. Porém, como descrevi anteriormente, trata-se de um universo compartilhado que, até então, era produzido segundo uma orientação unificadora. Todos os filmes buscavam reproduzir a mesma estética adotada por Snyder em *O Homem de Aço*, a fotografia dessaturada, a

câmera lenta - assinatura do cineasta -, a simulação da *handcam* nas cenas de diálogo mais acaloradas. O trabalho de Jenkins, portanto, procura conciliar sua visão artística e subjetiva da personagem aos fatores limitantes que compõe a cinegrafia do *DCEU*. Em *Mulher-Maravilha*, precisou trabalhar a partir do roteiro de Allan Heinberg e não um roteiro autoral, e estava sujeita aos interesses de um grande estúdio... (pensativo), o que me leva a crer que, na verdade, as condições de produção do filme se assemelham ao cinema de autor que os jovens da *Cahiers du Cinéma* defendiam – ainda que de maneira um tanto ambígua -, que se dava em “terreno adverso” (BERNARDET, 1994, p. 26), conforme apresentei no Capítulo 1, no qual as habilidades, *expertises* e talentos desses cineastas eram demandados.

Patty Jenkins, portanto, atua na construção dos enunciados do filme de forma que se oriente para a representatividade da super-heroína, da figura feminina, das possibilidades de ser super e mulher, agenciando novas formas de abordagem do feminino que divergem, ainda que de maneira limitada, dos discursos hegemônicos consolidados por décadas de produções. A escolha de ângulos, de formas de contar a história, do emprego dos recursos técnicos, da materialização das palavras de Heinberg, são sua responsabilidade na produção fílmica. Deborah Snyder, uma das principais produtoras do *DCEU*, em entrevista ao *Shondaland* afirmou que seu papel como produtora é garantir que a visão artística do diretor chegue às telas (VALENTINI, 2021). Dessa forma, ainda que submetida aos anseios dos executivos da *Warner Bros.* – estúdio que detém os direitos da DC nos cinemas –, Jenkins se inseria em um cenário no qual sua visão criativa poderia, de certa forma, ser respeitada.

Tal como tratei no capítulo anterior, na análise de *Barbarella*, a função autor nas produções exerceria grande influência na análise das demais categorias identificadas para a pesquisa. Para além da autora, como um substantivo marcado pelo gênero, é possível perceber que o papel desempenhado pela Mulher-Maravilha a partir do olhar de Patty Jenkins oferece um certo tensionamento. Não acredito que haja rompimentos, uma vez que as estruturas produtivas se estabelecem ainda a favor do consumo, e como tal absorve as questões dispersas no tecido cultural em seu *momentum*, traduzindo-as a partir do filtro do consumo que, de algum modo, tende a simplificar e minimizar questões mais complexas que atuam nas práticas de subjetivação e de objetivação dos indivíduos.

Seria possível considerar que desenvolver Diana/Mulher-Maravilha como a esperança para o fim da Grande Guerra faz dessa personagem uma representação alinhada

às políticas de representatividade feminina nas narrativas cinematográficas, conforme cita Nwabasili (2017)? Eu acredito que sim. Diana é a materialização de linhas de força que se chocam no dispositivo. É emancipada, forte, destemida e determinada. Além dos poderes que lhe conferem super-força, super-resistência, rápida regeneração – e certamente aquele encanto hipnótico que nos leva a cultuá-la mesmo representada pelas limitadas habilidades de atuação de Gal Gadot – é agenciada por valores de justiça e igualdade, ainda que tenham florescido em uma sociedade não corrompida pelos homens. Ao mesmo tempo, certos valores hegemônicos se mostram evidentes na materialização fílmica. Gal Gadot é a personificação da beleza. A própria Afrodite na Terra. Magra, nariz arrebitado, voz suave e cadenciada. O sotaque israelense é o plus da exotividade que Linda Williams citava em relação às atrizes europeias atuando no cinema clássico. As linhas de força dispersas atuam no dispositivo fílmico. Atuam na produção discursiva de Mulher-Maravilha. Se organizam, se conflitam, disputam a soberania pelo poder, pelo saber-poder. Porém, como frisa Foucault (1996), não há soberania do poder detido. O poder é fluído. Está ora aqui, ora acolá.

Outro enunciado que identifico diz respeito a uma tendência à fluidez sexual. Durante um diálogo no início do filme, quando está navegando com Steve Trevor para o continente, Diana explica ao espião sobre o papel masculino na sociedade das amazonas. Diana foi a primeira e última criança a nascer em Themyscira e foi esculpida por Hippolyta do barro. Como as amazonas são imortais, não há motivos para que se reproduzam. A maternidade é exercida de outras formas na ilha, cuidando do bem-estar social, cuidando umas das outras. Os homens só teriam a função reprodutiva que, diante do cenário apresentado, é inexistente. O prazer pode ser proporcionado por elas mesmas, ou por outras amazonas.

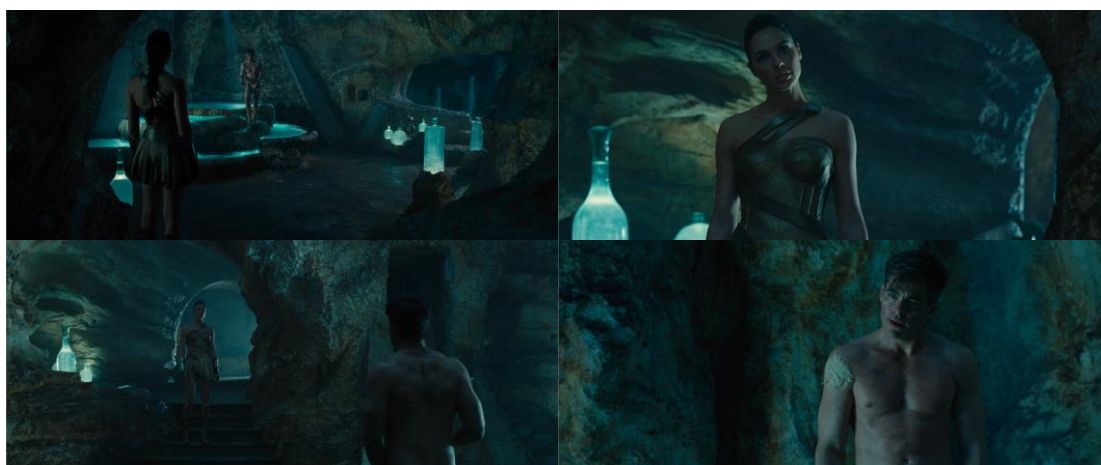
FIGURA 52: Frames do diálogo entre Diana e Steve no barco, em que discutem sobre o papel dos homens na sociedade amazona.

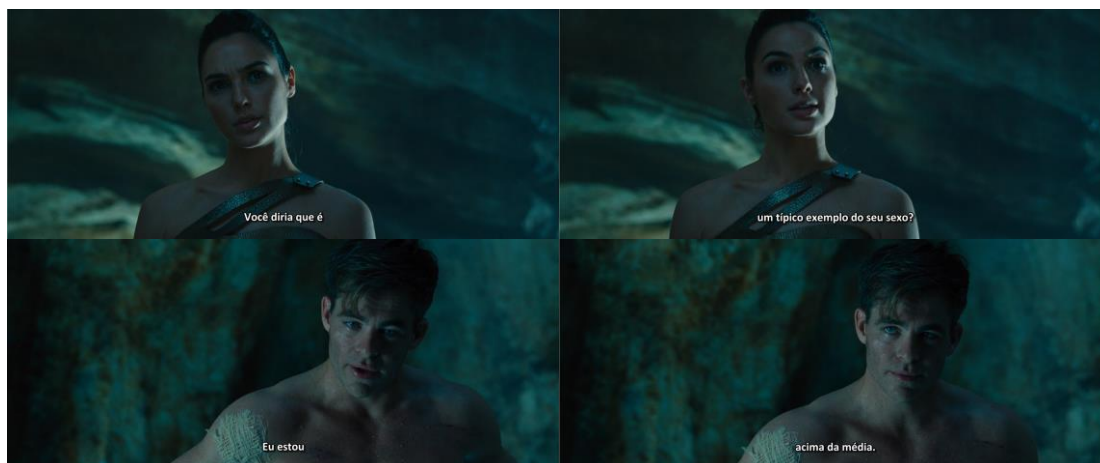


Fonte: Mulher-Maravilha, 2017.

A cena também apresenta uma tendência a carnavalização e o rompimento das hierarquias sociais, conforme trata Bakhtin (1999). Aprisionado em Themyscira, Trevor é surpreendido nu no banho por Diana. Sua genitália é fixamente encarada pela amazona, porém, sem uma evidência de conotação sexual. Diana estava intrigada pela anatomia de Trevor, que provavelmente deveria ser diferente do que ela estava habituada.

FIGURA 53: Frames da cena em que Diana flagra Steve nú durante o banho.





Fonte: Mulher-Maravilha, 2017.

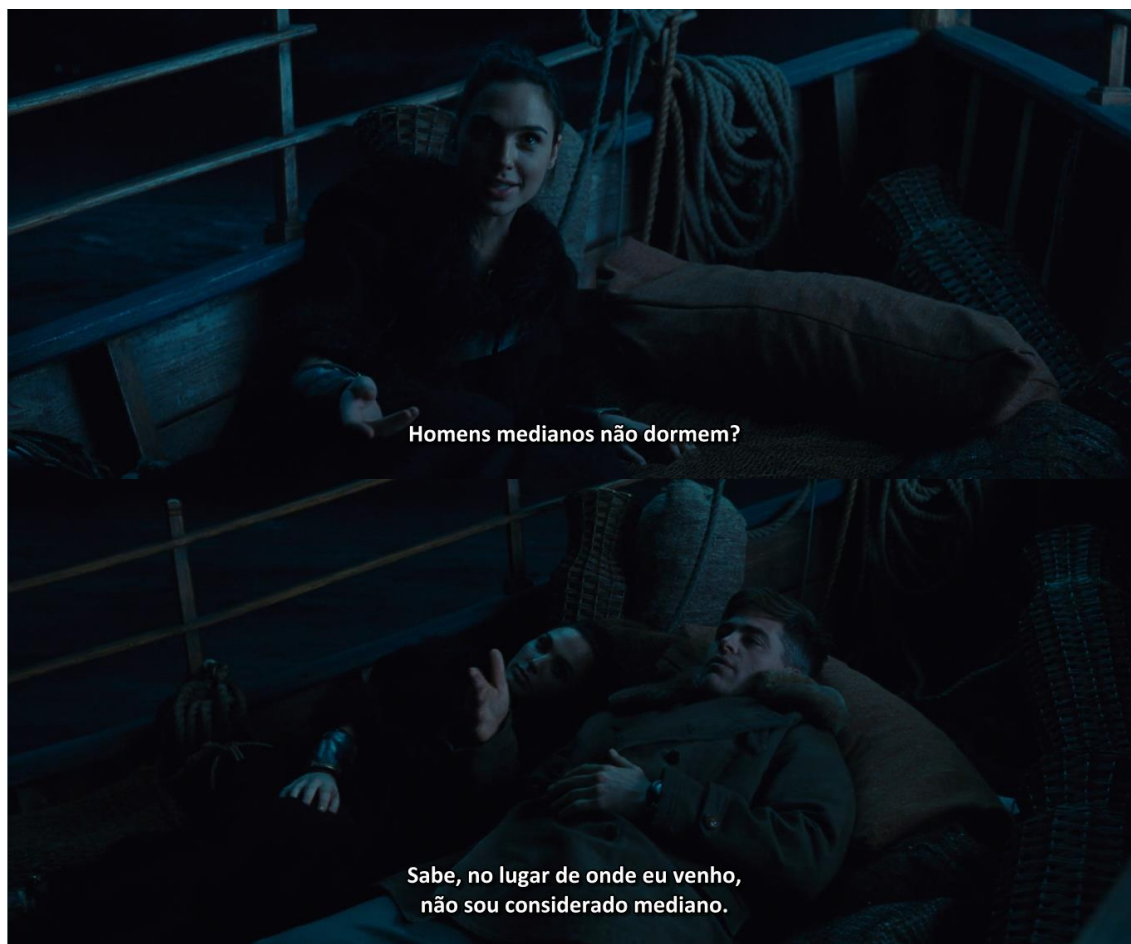
Conforme as legendas dos *frames* acima demonstram, Diana questiona a Steve se ele era um típico exemplo do “sexo” masculino. O piloto lhe responde que está acima da média. A cena trabalha com o duplo sentido que a polifonia¹³⁵ pode acarretar. Já fomos apresentados a este diálogo em *Barbarella*, quando Dildano se encanta pela exploradora. Porém, diferente de *Barbarella*, que responde ser uma típica terráquea, Trevor afirma estar acima da média¹³⁶. Se Vadim trabalha com o subentendido, o efeito de sentido é muito mais evidente no filme de Jenkins. Os elementos que compõe a *mise-en-scène* da cena claramente remetem ao órgão genital do espião. Contudo, ainda que Trevor se orgulhe de ostentar seu “acima da média”, Diana se mostra mais curiosa posteriormente com o relógio, um aparato que cabe na palma da mão, mas, é capaz de controlar as ações de um homem civilizado.

Na cena do barco, Jenkins apresenta uma elipse, retomando a sátira tecida momentos antes. Diana observa Steve improvisando uma cama com sacos no barco para que ela se deite, enquanto ele se afasta. Curiosa, pergunta “Homens medianos não dormem?”.

¹³⁵ A polifonia diz respeito à relação do texto com outros textos, veiculando muitos pontos de vista. Em AD, a polifonia é associada ao enunciado e suas interpretações possíveis. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2020).

¹³⁶ No original, em inglês, *Barbarella* responde “*I’m about average*”. A fala de Steve no idioma original é “*I’m behind average*”. Tomo o termo *average* como “comum”, mas, parte desse sentido se perde na tradução literal da fala de Steve “Estou acima do comum”. Em uma tradução mais adequada aos requisitos linguísticos, traduzo a fala como “Estou acima da média”.

FIGURA 54: Frames do diálogo entre Diana e Steve no barco.



Fonte: Mulher-Maravilha, 2017.

Steve se mostra incomodado e retoma o assunto, explicando que é acima da média, e este é um requisito para que seja um espião, uma boa dose de “vigor!”. Para Bakhtin (1999), a carnavalização é uma prática de desterritorialização dos poderes. O momento em que as hierarquias sociais são rompidas e a liberação de um regime de forças dominantes pode ser vivenciada temporariamente.

Tendo em vista a importância do falo para a afirmação da masculinidade na sociedade contemporânea, a polifonia envolvendo o efeito de sentido que destitui Trevor desse símbolo – ou, ao menos, o reduz – pode ser compreendida tanto como a enunciação de destronamento do sujeito masculino, habituado às posições hierárquicas mais altas em razão da presença de seu falo, quanto como uma performatividade de gênero mais fluída, orientada pela carnavalização que o desloca de uma posição de poder – tendo em vista que seu falo para Diana não representa nada além de um curioso apêndice em sua virilha, não importa se é acima, abaixo ou na média.

Para a sociedade das amazonas, as linhas de poder estão atreladas de maneira paradoxal à honra, força e senso de justiça. Em Themyscira, Hippolyta é quem personifica o poder do Estado. Foi a rainha quem libertou as amazonas do domínio dos homens e quem as lidera desde antes da história. Porém, seu poder é restrito à Themyscira. De maneira dialógica, a harmonia da ilha só existe por não haver presenças masculinas. Assim que um homem rompe a barreira que a separa do restante do mundo, a paz e harmonia vivenciada pelas amazonas é findada. Por outro lado, Steve Trevor, responsável por romper a barreira, é quem luta pelas amazonas. Provavelmente tendo em vista a própria segurança, uma vez que era o alvo dos alemães que as atacam.

Nesse sentido, é possível compreender que Mulher-Maravilha promove uma certa desestabilização dos discursos acerca da masculinidade – ainda que temporária e superficial –, que se materializam nas contradições das representações masculinas, principalmente diante de Diana/Mulher-Maravilha e as demais amazonas. Tendo o falo perdido seu poder simbólico a partir da revelação de Themyscira, a estabilidade da masculinidade é rompida. Steve é a vítima em perigo. Os companheiros de missão de Diana são abobalhados e, por mais que saibam o que estão fazendo, cometem as suas atrapalhadas típicas dos alívios cômicos. Sir Patrick Morgan parece ser um senhor frágil e dócil na maior parte do tempo, que só conseguiu ser ouvido durante a reunião do Conselho Supremo de Guerra que presidia quando Diana adentra a sala e faz com que os demais WASPs se calem ultrajados para repudiar sua presença com os olhos.

É possível identificar, portanto, algumas evidências discursivas que fragmentam a masculinidade a partir de performances mais difusas. O corpo masculino no filme, ainda que represente um poder hegemônico – são os homens quem comandam e lutam a Guerra, enquanto as demais mulheres aparecem como as vítimas dos combates – é diverso. Existe Steve Trevor, cujo corpo musculoso é explorado por Patty Jenkins em uma clara inversão do *male gaze* na cena do banho em que o personagem está nu. Mas, há também seus companheiros. O Chefe, um nativo americano com a marca indígena, o ator fracassado Sameer, que foi obrigado a se alistar no exército, pois sua ascendência não possibilitava uma carreira artística. E Charlie, o *sniper* irlandês que não consegue atirar nas vítimas devido aos traumas de seu passado.

FIGURA 55: Mulher-Maravilha com seus parceiros de missão Sameer, Steve, Chefe e Charlie.

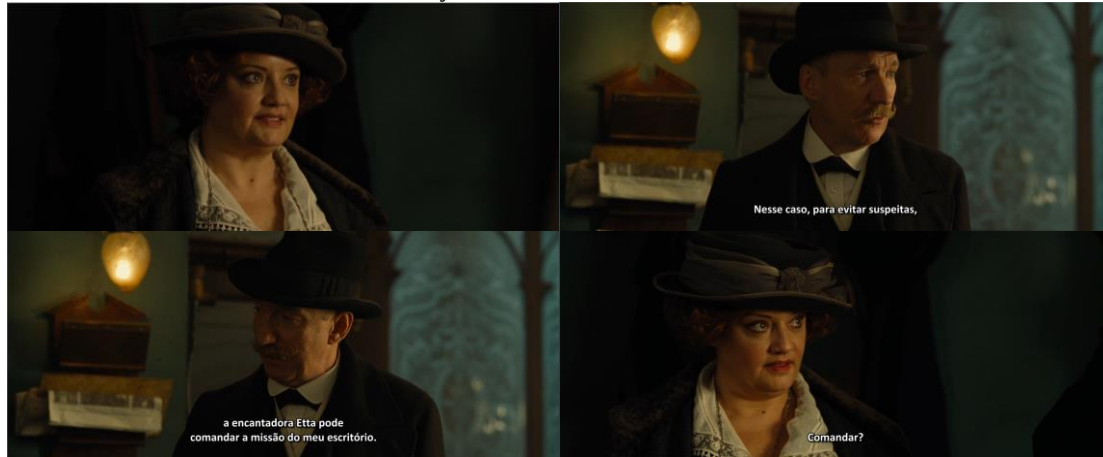


Fonte: Mulher-Maravilha, 2017.

Etta Candy, por sua vez, é a única “mulher dentre os homens” realmente. Ainda que Diana enfrente questionamentos, a personagem inspira um respeito velado diante de sua sabedoria, força, destreza e contribuições para os esforços de Guerra dos aliados, Etta não conquista este mesmo espaço. A personagem tem pouco tempo de tela, cerca de 5 minutos divididos em 3 ou 4 cenas e já em sua apresentação, demonstra certa adoração por Steve. Ao se apresentar à recém-chegada Diana, Etta diz ser a secretária do espião e explica suas funções. A amazona diz que em sua terra isso é chamado de escravidão e Etta não discorda.

Ao conquistarem o apoio de Sir Patrick para a missão secreta, o cavaleiro sugere que a srta. Candy comande a missão de seu gabinete para não levantar suspeitas e Etta prontamente estufa os peitos em sinal de orgulho. De acordo com a descrição de suas tarefas, provavelmente Etta é a real responsável por traçar estratégias e orientar as missões de Steve. Apesar de não ir a campo, é a mulher no controle de tudo, mas, a partir de sua reação, a fala de Sir Patrick sinaliza a primeira vez que seu trabalho é reconhecido.

FIGURA 56: Etta Candy recebe a incumbência de comandar a missão.



Fonte: Mulher-Maravilha, 2017.

No curta *Epilogue: Etta's Mission*, presente nos extras da edição *home-video* do filme, descobrimos que foi ela quem comandou a missão que resgatou a Caixa Materna em poder dos americanos – a Caixa Materna é um artefato alienígena que confere o poder de terraformar um planeta inteiro e será o *prop* que movimenta a trama do filme seguinte do DCEU, *Liga da Justiça* -. O curta também apresenta uma faceta da personagem que não foi apresentada em *Mulher-Maravilha*. Etta nocauteia um valentão que ameaçava um de seus companheiros de missão. A cena reforça a percepção masculina da personagem “Como você vai comandar a missão? Você é mulher!”. “Diana também era mulher.”, “Mas Diana era diferente. Ela era... alta”. E Etta encerra a conversa dizendo “Isso seria útil se precisássemos pegar algo em uma prateleira!”.

Diferente de Diana e das demais Amazonas, Etta não está inscrita nos ideais de beleza. Como disse, é uma mulher baixinha e corpulenta. Sua fala é rápida, os cabelos curtos lhe conferem a aparência de ser bem mais velha do que realmente é. Nos quadrinhos, a apresentação original de Etta é uma estudante universitária e melhor amiga da Mulher-Maravilha. Sua aparência remete bastante a corporificação da atriz Lucy Davis, que a interpreta na adaptação cinematográfica, e o contraste físico entre as duas não foge a que Marston idealizou nos anos 1940. Esses corpos, portanto, são colocados como contrapostos, tal como o corpo feminino e o corpo masculino e, portanto, não são destinados aos mesmos espaços. O corpo gordo de Etta é atravessado por discursos de negação, de estereotipação, da limitação de suas capacidades, ao mesmo tempo em que há uma clara alusão à superação dos obstáculos que o corpo gordo supostamente representaria a uma mulher.

No dispositivo fílmico, é possível compreender que esses discursos se dão a partir de enunciações das personagens. Contudo, considerando que os dispositivos são permeados por linhas de força em contradição, entende-se também que os espaços opostos ocupados pelas mulheres na trama, remetem aos enunciados de resistência e superação de Etta, enquanto em Diana e nas demais amazonas, a ocupação dos espaços é decorrente do poder e consequente superioridade. Etta é um dos alívios cômicos do filme. Na cena de transformação de Diana, pontua as trocas de roupas com comentários sarcásticos que provocam o riso da audiência. Uma prática comum ao humor, associar o corpo gordo à comédia, é uma construção sócio-histórica com fortes marcas na vida cotidiana e explorada amplamente no cinema e na mídia de modo geral e não pode passar despercebido. Ainda que os enunciados e superação estejam presentes, há a permanência do lugar possível: a mulher gorda, mas, que supera as limitações e é engraçada.

As diferenças pontuam, contudo, uma importante constatação que a Teoria Crítica Feminista apontava e se torna mais evidente a partir das abordagens interseccionais feministas, a diferença entre as mulheres. A categoria gênero, identificada por Joan Scott (1995) em seu clássico e fundamental texto *Gênero: Uma Categoria Útil de Análise Histórica*, é demarcada por diferenças intrínsecas e não apenas das questões biológicas que dicotomizam homens e mulheres. Mulheres são diferentes entre si. E estas diferenças derivam determinadas e complexas relações de poder. Ainda que, como mulher, Diana tenha que enfrentar as constantes dúvidas que são levantadas sobre sua capacidade, sua sanidade, sua função na Guerra, as relações de poder para Etta são demarcadas também pelo seu corpo que não se inscreve nos ideais de beleza e é associado a uma incapacidade inexistente - vale destacar -, tendo em vista seu papel efetivo e eficiente coordenando a missão. Ambas as personagens são excluídas de determinados espaços e os enunciados não são homogêneos.

O arco de Etta possui uma distorção dentre os inimigos do eixo. Dra. Isabel Maru, a Doutora Veneno, é uma cientista genial que foi capaz de criar a arma química que acabaria com o exército dos aliados sem chances de defesa. O gás, baseado em mostarda, não seria contido pelas máscaras de gás utilizadas pelos soldados ou por qualquer outro material conhecido até então. Doutora Veneno também criou o gás que confere os superpoderes momentâneos ao general Ludendorff. Não que eles sejam muito eficazes, pois, mesmo com superforça, Ludendorff é derrotado em segundos e sem grandes esforços de Mulher-Maravilha. Maru é inteligente e completamente devotada à causa do

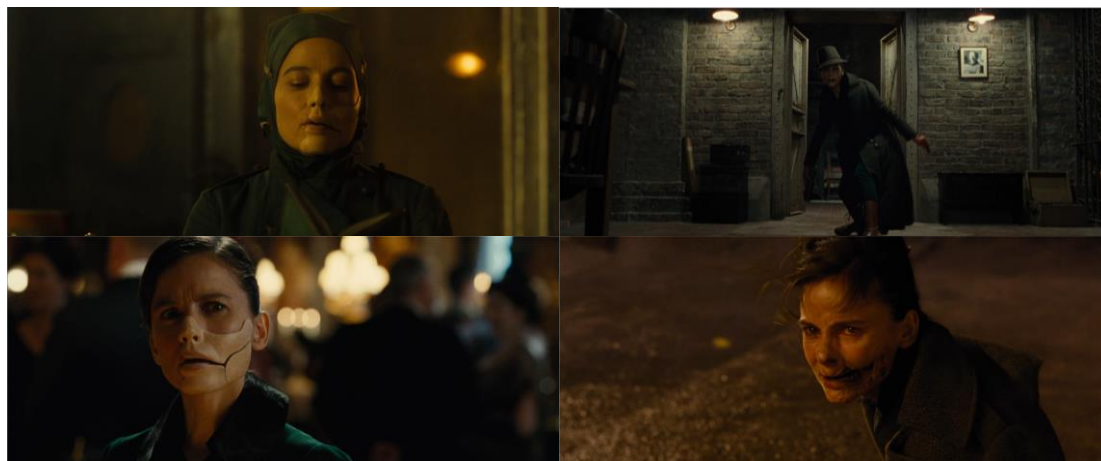
eixo. Sua inteligência e capacidade lhe conferem um lugar privilegiado ao lado do general, que emprega sua expertise para eliminar os demais líderes militares e ocupar o posto mais alto na hierarquia, impedindo o acordo de paz entre as nações.

Como uma vilã caricata, que inclusive tem a risada maligna de vilões da Disney (Hahhahaha!), a personagem reforça alguns estereótipos característicos. Comumente, a vilania feminina está atrelada ao fato de serem mulheres, desempenhando funções demarcadas pelo gênero, tal como maternidade (vide as madrastas dos contos de fadas), irmãs, namoradas/esposas, etc (RINGO, 2018).

Ainda que a Doutora Veneno não tenha seu *background* apresentado e nenhuma real motivação seja efetivamente evidenciada, a cientista tem verdadeira adoração por Ludendorff, que lhe confere certa atenção em decorrência dos benefícios ofertados pela sua fidelidade. Em determinado momento, Steve tenta seduzi-la para encontrar a fábrica de armas químicas, mas, é prontamente rechaçado por Maru, que reafirma sua lealdade ao general. Como Etta, o corpo da cientista tem a marca da marginalidade. A Doutora Veneno usa uma máscara que cobre parte do seu rosto desfigurado. Não se sabe o que ocasionou isso ou há quanto tempo. Contudo, as características estéticas fazem parte do estereótipo da vilania feminina. Enquanto as heroínas e super-heroínas são marcadas pela beleza, a feiura é parte da construção da vilã e supervilã, como identifica Elisa Ringo (2018). Assim, os enunciados da vilania estão atrelados à incapacidade ou limitações de performar a feminilidade tradicional, que se inscreve a partir dos característicos signos estéticos visuais.

A Doutora Veneno, apesar de ser interpretada por uma atriz perfeitamente inscrita na matriz da beleza (a espanhola Elena Anaya), passa a maior parte do tempo de tela vestindo roupas largas que lhe cobrem o corpo inteiro devido seu trabalho no laboratório. Contudo, mesmo em situações sociais, suas vestes são discretas, contrastam com as de Diana e se assemelham aos trajes militares utilizados por Ludendorff.

FIGURA 57: Frames da Doutora Veneno em Mulher-Maravilha.



Fonte: Mulher-Maravilha, 2017.

De maneira paradoxal, o filme apresenta também enunciados que tensionam os mesmos discursos reiterados por Etta e por Doutora Veneno. Tal como a Etta, e mesmo a Mulher-Maravilha, Maru é a “única mulher dentre os homens”. Apesar de não terem os super-poderes que fazem de Diana uma super-heroína, as duas mulheres ocupam espaços de importância no cenário da Guerra. Maru responde diretamente à Ludendorff, que se torna o principal militar à frente do eixo. Do lado oposto, Etta é quem comanda a missão que dará fim ao conflito mundial. Tendo em vista a construção histórica que relegava as mulheres a espaços muito mais restritos durante a Grande Guerra – geralmente longe do conflito, atuando na manutenção da economia e sociedade como operárias –, a participação efetiva das personagens no conflito representa, de certa forma, um discurso emancipador e heterogêneo no campo do saber-poder que rearticula os enunciados, promovendo novos efeitos de sentido dos corpos não-inscritos na normatividade (Etta e Maru) e das subjetividades femininas.

Não posso desconsiderar aqui o papel desempenhado pela função autora. A subjetividade de Patty Jenkins enquanto mulher e, como tal, agenciada pelas mesmas relações de poder que desterritorializam as personagens femininas da trama, certamente exercem um papel na construção de representações políticas das mulheres e não apenas na construção de suas imagens. Vale lembrar que 10 anos antes de ser confirmada como diretora de *Mulher-Maravilha*, Jenkins havia sido desligada do projeto anterior por ter engravidado, o que provavelmente exerceu algum agenciamento em seu assujeitamento como mulher cineasta.

Os processos de subjetivação, como defende Foucault (2009), são constantes. Os sujeitos estão em ininterrupta formação. Como o filósofo cita, essa formação se dá a partir de processos simbólicos, mas também, por sistemas não discursivos, por processos históricos e materiais que perpassam os sujeitos. Dessa forma, os atravessamentos de gênero, etnia, classe, dentre outros, irão atuar na formação de si – de nós – que é diferente do que éramos um instante antes. Para Foucault, a subjetivação pode ser um processo de resistência ao avanço da governabilidade pastoral. Em grosso modo, dos processos de poder-verdade que permeiam nossos contextos socioculturais e históricos e nos levam a crer que podemos nos opor ao assujeitamento, nos liberando de certas determinações que visam a homogeneidade dos indivíduos. O olhar de Jenkins nesse sentido, oferecerá uma perspectiva feminina – ainda que a cineasta quisesse se abster do termo feminista – que pudesse agenciar a liberação das mulheres da trama e, partindo do conceito de tecnologia de gênero proposto por Lauretis (1994), propor novas formas de ser e estar à audiência, contribuindo para uma sociedade mais integrativa e equitativa.

Isso pode ser identificado a partir das diferenças pelas quais os elementos cinematográficos são trabalhados na abordagem, por exemplo, da Mulher-Maravilha em *Liga da Justiça* – a versão que descobriu-se ser de Joss Whedon – e a versão apresentada pela diretora no filme solo. Para a construção do figurino da Mulher-Maravilha, Jenkins precisou negociar. Como apontei na descrição da cena *No Man's Land*, a super-heroína usa um par de botas de saltos altos. Porém, diferente da Mulher-Gato e de Barb Wire, os saltos stiletos são substituídos por um modelo anabela, que oferece mais estabilidade – e oferece os benefícios visuais de alongar a silhueta –, adequando-se melhor ao combate. O figurino apresenta as marcas da sensualidade – a saia da personagem é consideravelmente curta, seu top é um bustiê estruturado, inclusive, muito parecido com o corpete que segura a barriga – e quando aparece em cena apenas com seu uniforme, a Mulher-Maravilha aparenta estar bastante exposta. Porém, é o olhar da direção que difere a representatividade em *Mulher-Maravilha*.

Patty Jenkins tem o cuidado de não explorar o corpo por uma perspectiva da sexualização. Enquanto sobe as escadas da trincheira, a câmera foca nos equipamentos da super-heroína que irão compor o seu ethos. Laço, escudo, a tiara. Um lampejo do quadril e da coxa é visualizado quando a câmera foca no laço, mas, Jenkins se demora perceptivelmente mais na parte de trás do joelho – certamente a parte menos sexual de todo o corpo – do que em qualquer outra superfície de pele descoberta.

É possível identificar essa diferença do *gaze* ao comparar, por exemplo, o figurino das Amazonas em seu *Mulher-Maravilha* e nas versões de *Liga da Justiça* de Snyder e Whedon. A cena inicial de Themyscira apresenta as Amazonas em suas atividades cotidianas e durante um treino – que, inesperadamente, se torna a cena da invasão dos alemães. As personagens utilizam o traje de treino composto por peças em couro e metal que permitem tanto a mobilidade para os movimentos, quanto a proteção dos corpos. Já em *Liga da Justiça*, as Amazonas são apresentadas na iminência de um combate. O vilão Steppenwolf está prestes a invadir a ilha para recuperar a Caixa Materna – o *prop* que movimenta a trama – e todas cercam o artefato para impedir sua extração. Era de se esperar que, nessa situação, as Amazonas estivessem trajadas para a batalha, com suas armaduras e prontas para o combate. Contudo, Snyder/Whedon apresenta as guerreiras em minúsculos trajes que parecem mais adequados para um dia de sol na praia do que para lutas contra super-vilões.

FIGURA 58: As Amazonas trajando os trajes de treino de Patty Jenkins (esq.) e os trajes de combate de Snyder/Whedon (dir.)



Fonte: Brooke Ence, 2017¹³⁷.

Apesar de não fazer parte do meu recorte, a representação da personagem nos filmes dos diretores – me refiro tanto a *Liga da Justiça* de Joss Whedon, quanto à versão *Liga da Justiça* de Zack Snyder – reduzem Mulher-Maravilha a realmente a “única mulher entre os homens”, porém, sob uma perspectiva de assujeitamento ao *male gaze*. Diana

¹³⁷ Disponível em: <https://people.com/style/justice-league-wonder-woman-amazon-sexy-costumes-controversy/>. Acesso em 02 mai. 2022.

deixa de ser a super-heroína ativa e sagaz que nos foi apresentada no filme solo. Seu corpo é amplamente explorado pela lente, evidenciando o busto e seu traseiro. Sua primeira cena é um *contra-plongée* sobre a estátua da justiça do prédio da Corte Criminal Central em Londres. Amplamente empregado para dar ar de grandiosidade aos personagens, o ângulo pode até causar o efeito desejado. Porém, por pouco não nos surpreende com a calcinha da super-heroína.

A cena tem um corte diferente, mas, está presente nas duas versões, tal como o plano da super-heroína saltando do Nightcrawler (o veículo especial do Batman que, entre outras funções, escala paredes, atira com armamento militar e vende brinquedos a rodo!). Na referida cena, Batman, Mulher-Maravilha, Flash e Ciborgue saltam da plataforma do veículo nos trilhos de uma estação de trem desativada. Todos eles pulam de lado, apenas uma pessoa fica com o traseiro empinado e exposto pra câmera. Não preciso dizer quem é, certo?! A versão de Joss Whedon ainda conta com a citada cena em que Flash deveria cair deitado sobre a super-heroína em uma posição sexual e que Gal Gadot se recusou a filmar, despertando a ira do diretor, conforme comentei anteriormente.

Sob o olhar masculino, o espírito de justiça da Mulher-Maravilha se perde em meio ao prazer visual proporcionado pela personagem e pelo reduzido espaço ocupado pelo seu heroísmo. Reduzido não em tempo de tela – trata-se da segunda personagem com mais tempo de tela, um pouco de 19 minutos, perdendo apenas para o Batman, com quase 23min (ALLAN, 2020) – mas, em relação aos enunciados limitantes e estereotipados aos quais está sujeita.

FIGURA 59: Alguns dos frames da versão de *Liga da Justiça*, de Joss Whedon, com o desenvolvimento do diretor para a Mulher-Maravilha, citados no parágrafo anterior.

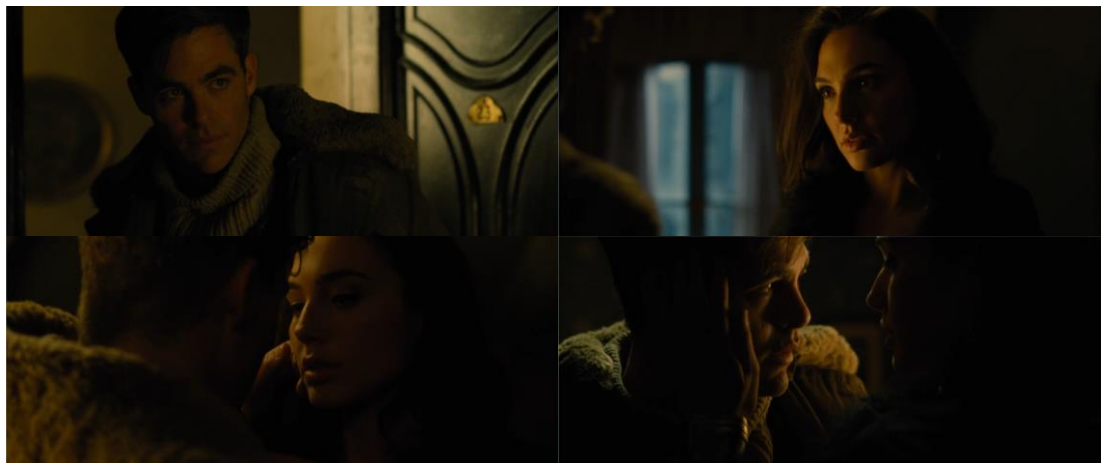


Fonte: Liga da Justiça, 2017.

Esta crítica, vale ressaltar, não se estabelece pela personagem ter uma sexualidade ou seu corpo despertar o desejo da audiência. Mas, pelos discursos limitantes que caracterizam a Mulher-Maravilha a partir da faceta hegemônica e redutora da donzela em perigo/prazer visual, como uma síntese conceitual do que Mulvey identificou anos antes no cinema clássico hollywoodiano. Em contrapartida, a abordagem de Patty Jenkins oferece um outro olhar, um *different gaze*, para o desenvolvimento da sexualidade feminina retratada em *Mulher-Maravilha*. Ela não a dessexualiza. Contudo, oferece formações discursivas outras que não se pautam no binômio “mulher = sexualidade”, mas, iluminando “a ambivalência sexual” do feminino, tal como propõe Laura Mulvey ao atualizar sua crítica (MULVEY, 1989, p. 36).

Diana e Steve estão interessados um no outro e, como a audiência já sabe desde *BvS*, ele foi o grande e único amor da vida da super-heroína. Após salvar os habitantes de Veld e aprisionar os soldados alemães, ambos cedem ao desejo sexual mútuo. Não há sorrisinho safado como Whedon apresenta após a colisão com o Flash. Diana e Steve estão fascinados um pelo outro. Jenkins materializa isso pelo toque mútuo que retrata a concessão de ambas as partes. Não é necessário diálogo, não é necessário focar numa lareira em chamas. Nem mesmo mostrar as peças de roupas caídas pelo chão ou cortar para os dois na cama na manhã seguinte. O espectador sabe o que aconteceu e isso é o suficiente!

FIGURA 60: Frames da insinuada cena de sexo entre Diana e Trevor.



Fonte: Mulher-Maravilha, 2017.

CAPÍTULO V: PARA ALÉM DA VAGABUNDA E DA MOCINHA: AS POSSIBILIDADES DISCURSIVAS DOS DISPOSITIVOS

Ainda que por vezes tenha soado que meu intuito era desenvolver um estudo comparativo, esta abordagem não estava em meus planos. Na verdade, acredito ser inviável comparar 2 filmes separados por 50 anos e um oceano. Meu objetivo, que se reforçou a partir da identificação da arqueogenealogia enquanto mecanismo metodológico, era identificar possíveis linhas de força que estariam atuando na produção e manutenção desses dispositivos em decorrência de seus *momentums*. Sendo assim, comparar *Barbarella* e *Mulher-Maravilha*, além de parecer uma estratégia ingênua e reducionista, acarretaria uma imaturidade científica que dificilmente sustentaria os resultados apresentados. Ainda que não me considere, nem de longe, um pesquisador maduro, ao menos este erro não pretendo cometer.

A produção de *Barbarella* nos anos 1960 estava cerceada de novas demandas de integração, diversidade, de equidade e de uma participação mais ativa da sociedade em questões políticas. Não ao acaso, o período fomenta o novo estilo da produção cinematográfica francesa, a *Nouvelle Vague*, que buscava retratar vivências e subjetividades que costumavam ser negligenciadas ou mesmo apagadas pelo tradicional *cinéma de papa* produzido no país até então.

Como consequência da possibilidade de reprodução técnica, arte alinha-se ao mercado, orientando produções que não apenas contestavam determinados valores hegemônicos, como também estimulavam o próprio consumo e de outros bens – não acredito ser necessário citar aqui Walter Benjamin, mas, pelo sim pelo não (BENJAMIN, 2000). Neste cenário, a França era palco de disputas socioculturais que questionavam conservadorismo e tradição. Não por acaso, foi na França que *Barbarella*, os quadrinhos, surgiu no início da década de 1960 e os jovens se estabelecem como o mercado de consumo.

Na década de 1950, Roger Vadim contempla o próprio hedonismo ao desnudar a esposa em frente às câmeras e enaltecer com uma abordagem cinematográfica inovadora à época os valores que, aparentemente, o agenciava e foram tomados como sua *persona* pública. No entanto, a mesma França que abraçou as narrativas impressas de *Barbarella* e tornou a italiana *Valentina* um sucesso de vendas, rechaçou o filme de Vadim, evidenciando que adotar uma visão homogênea do *momentum* induz a limitações dos olhares genealógicos que se lançam sobre o período. Como Foucault (1996)

constantemente reforça, os discursos estão em constantes disputas. Não são unificados, coerentes. Os discursos são plurais. Assim, o pesquisador deve identificar como certos enunciados são possíveis a partir da realidade da coisa dita, do próprio discurso.

Não obstante, não posso deixar de citar a influência que o maio de 1968 teria na sociedade francesa, quiçá mundial. Conforme apontado pela historiadora Natania Aparecida Nogueira (2022), a gestão de Charles de Gaulle – general militar que esteve na presidência do país por uma década, entre 1959 e 1969 – foi marcada pelos ideais nacionalistas e conservadores e implicou em abalos econômicos e sociais ao país. Como consequência, a França que ainda vivia as consequências do pós-Guerra com uma economia frágil que fomentaria novas políticas mais restritivas e nacionalistas, vê a efervescência de mobilizações de grupos socioculturais que demandavam uma “nova concepção de política, de cultura, e justiça social” (NOGUEIRA, 2022, p. 10), nos quais as questões feministas expandiam.

Maio de 1968 acontece nos momentos finais das filmagens de *Barbarella*. Jane Fonda se sentia tentada a participar das manifestações em apoio às causas que lhe eram caras e fariam parte da *persona* política que substituiria – ou atuaria em consonância – sua *persona* sexual na década seguinte. Roger Vadim, por outro lado, se solidarizava com os ideais defendidos por estudantes e trabalhadores, mas, estava mais preocupado em finalizar seu filme e manter a família em segurança – ele e Jane Fonda estavam grávidos de sua primeira filha, Vanessa, além de passarem meses com a filha de Vadim e Annette Stroyberg – em sua casa afastada dos conflitos (FONDA, 2006; VADIM, 1986).

Nos EUA, o clima também era de uma evidente transformação e questionamentos latentes. O partido dos Panteras Negras, fundado em outubro de 1966, teria uma atuação mais violenta em prol das lutas pela integração dos negros à sociedade. A eclosão e longa duração da Guerra do Vietnã (1959-1975) recruta jovens que são separados de seus familiares e mortos do outro lado do mundo ou retornam às suas casas com feridas tão profundas que se forma uma geração de zumbis. Por um acaso do destino, em 1968 o Código Hays chega ao fim e é substituído pelo sistema de classificação etária, permitindo maior liberdade aos cineastas e aos filmes lançados em grande circuito no solo americano.

No início da década de 1970, o escândalo Watergate levaria a população a questionar a confiança depositada em seus governantes. Estas forças que parecem alinhadas estavam em atuação nos diversos dispositivos, incluindo os midiáticos, e o próprio *Barbarella*. Contudo, ressaltar que pareciam alinhadas e não que estavam. Ao

mesmo tempo em que se identifica o latente questionamento do *status quo*, o poder hegemônico adota novas estratégias que se organizam a partir da falsa sensação de estabilidade, enunciados polifônicos que convergem e divergem constantemente nos dispositivos, fomentando os embates de poderes heterogêneos.

Salto no tempo. Cinquenta anos depois, Hollywood lança com sucesso *Mulher-Maravilha*. O filme é aclamado pela crítica, aprovado pelo público e associado às demandas feministas que se evidenciam no período. O *momentum* é favorável. Filmes de ação com protagonistas femininas são raros e comumente resultam em produtos de qualidade questionável. As franquias *Resident Evil*, *Tomb Raider*, *Underworld*, *As Panteras*, são exemplos que podem ser citados. Ainda que tenham feito sucesso – e dessa forma iniciado franquias – esses filmes não costumam ser bem-vistos pelos olhos da crítica ou públicos mais atentos. De modo geral, recaem em estereotipações limitantes das personagens femininas, além de claramente se voltarem para um recorte de gênero que pouco contribui para as demandas feministas.

Mulher-Maravilha, no entanto, contorna essas limitações e é amplamente abraçado pela sociedade. Como desenvolvi no capítulo anterior, a personagem teve uma longa trajetória até sua adaptação aos cinemas. Ainda que diversas tentativas tenham acontecido ao longo da sua longa história, apenas 7 décadas e meia depois de seu lançamento que essa materialização foi possível nos moldes que nos foi apresentado.

Os cinquenta anos que separam *Barbarella* de *Mulher-Maravilha*, no entanto, não foram vazios de representações e representatividades femininas. Vivenciamos as mudanças nas diretrizes das animações da Disney, que por décadas reafirmou os estereótipos das princesas eurocêntricas, passivas e sempre à espera de seu príncipe encantado com quem viveriam felizes para sempre. *A Pequena Sereia* (*The Little Mermaid*, EUA, 1989) apresenta um pequeno tensionamento nesta representação, ao desenvolver uma princesa ativa, disposta a fazer sacrifícios para conquistar a sua independência – ainda que esta independência esteja atrelada a viver o grande amor com o príncipe Eric -, e que foi mais evidente em *Mulan* e *Pocahontas*. Ambas as animações apresentam princesas que se sacrificam em detrimento de um bem maior – Pocahontas, até então, era a única princesa Disney a terminar o filme sozinha e *Mulan*, apresenta um questionamento que se evidenciaria nos anos seguintes e ecoa nas super-heroínas contemporâneas, o melhor soldado do exército chinês é, na verdade, uma garota.

Esses discursos são analisados por Liliane Maria Macedo Machado (2006), que identifica a presença da beleza como uma marca de gênero ainda importante na caracterização das protagonistas femininas. Contudo, *Mulan* se pauta na representação de uma personagem asiática, que está disposta a apagar os signos que lhe atribuem à leitura feminina – corta os cabelos, veste-se como um samurai e monta o cavalo ao estilo masculino e não como uma dama na carruagem. Estes discursos, não obstante, são também paradoxais. Tanto *Mulan*, quanto *Pocahontas*, são construções imagéticas que lhes alinham ao eurocentrismo. Os corpos possuem traços étnicos, mas, a cintura fina, os rostos angulosos e os seios demarcados assemelhando-as às suas antecessoras *Cinderella* e *Aurora*, por exemplo.

Para os adultos, *Como Eliminar seu Chefe (9 to 5)* (EUA, 1980) e *Thelma & Louise* (*idem*, EUA/GB/FRA, 1991) apresentam as jornadas de mulheres adultas que tiveram suas vidas ameaçadas por homens e decidem se opor ao sistema patriarcal demonstrando sua força literal – por meio da violência contra seus algozes.

As mudanças nas representações femininas, que passam a abarcar um caráter político cada vez mais evidente também estava presente na televisão e em outras mídias. *Buffy – A Caça Vampiros* certamente marcou os anos 1990 ao apresentar uma personagem ativa, forte, disposta aos sacrifícios e que não se deitava pra marmanjo. *Xena – A Princesa Guerreira* desenvolveu duas mulheres protagonistas em uma terra medieval e fantástica, cuja relação era lida pela audiência como um claro relacionamento homoafetivo. O clamor dos fãs foi tamanho que, nos episódios finais, as heroínas viajam no tempo para o presente e concretizam a relação diante dos avanços que a contemporaneidade permitiria.

A televisão causaria forte impacto com *Sex and the City*, apresentando sua abordagem feminista alinhada às demandas de um novo milênio, como Gill (2016) identifica. Protagonizada por quatro mulheres, o seriado abordava sexualidade feminina e prazer sexual sob uma perspectiva muito mais literal do que a TV já havia feito anteriormente. Ainda que demarcada claramente por um recorte de gênero, que se limitava a mulheres brancas, de classe média e bem-sucedidas, a série apresentava uma certa diversidade entre suas protagonistas e conversou diretamente com o público feminino sem grandes limitações dos tabus sexuais.

O novo século, no entanto, evidenciou o quanto novos discursos sobre os femininos e a emergência de interseccionalidades eram demandados. Nos anos 1990, as *Spice Girls* marcaram a cultura *pop* com músicas de autoafirmação e emancipação

feminina - *Se você quiser ser meu amante, tem que ser meu amigo!* -. Composto por perfis levemente mais diversos, que incluía uma mulher negra, mas, que recebia o codinome de “Scary Spice”, o grupo fomentou debates entre jovens que não vivenciaram as limitações das gerações anteriores, mas, colhiam os frutos das conquistas feministas.

A Disney volta ao universo dos contos de fadas com princesas mais diversas como a negra Tiana, de *A Princesa e o Sapo* (*The Princess and the Frog*, EUA, 2009) e Elsa, de *Frozen – Uma Aventura Congelante* (*Frozen*, EUA, 2012), cuja sexualidade despertou debates gerando absurdas distorções – tais como as estratégicas e manipulativas análises de políticos que não serão nominados neste trabalho para não difundir ainda mais nomes que poderiam ser descartados – mas, ofereceu também novas perspectivas sobre o ser princesa que desafiava as convenções do gênero (“Você não pode se casar com uma pessoa que acabou de conhecer!”).

Este – talvez extenso, mas reduzido panorama –, demonstra o quanto as questões acerca do feminino e feminismo estavam dispersas no tecido cultural e foram absorvidas por diferentes produtos midiáticos. Nota-se não apenas uma certa mudança nas políticas representativas, como uma clara orientação do feminismo ao consumo. Estas obras, em geral, têm a orientação mercadológica como elemento comum. Também se nota um característico recorte de gênero que privilegia as representações pautadas no eurocentrismo étnico e a representação dos desvios como o outro.

Nesse sentido, é possível ainda citar as poucas tentativas de adaptar as super-heroínas dos quadrinhos para as telas de cinema que aconteceram durante esse período. Em maior ou menor grau, todas as produções têm o gênero marcado pela beleza de suas protagonistas. Tank Girl é atravessada pelo non-sense e uma áurea punk, que pode afastá-la um pouco da performance hegemônica de feminilidade, contudo, a atriz Lori Petty, com seus irradiantes olhos azuis, pele alva, corpo esguio e cabelos loiros, não rompe com os discursos de beleza normativa que compõe as matrizes dessas produções. A Mulher-Gato, de Halle Berry, ainda que traga uma mulher negra para o protagonismo – até hoje, a primeira e única, como tratei em Dalbeto e Souza (2019) – apresenta uma das representações mais sexuais deste recorte. Todas estas representações, grosso modo, tratam das linhas de enunciabilidade e visibilidade dos dispositivos fílmicos. O protagonismo representativo, como tratei no decorrer do trabalho, não está atrelado à presença imagética de personagens femininas, mas, ao compromisso político dessa obra que extrapola as limitações da tela.

Contudo, o que vemos é o reforço do que pode ser dito e como pode ser dito. Em decorrência dos regimes de visibilidade e enunciabilidade, o que se nota é a possibilidade de existência dessas produções cinematográficas encabeçadas pelas super-heroínas ou heroínas dos quadrinhos. Elas podem ser fortes, chutar uns traseiros e salvar o dia. Porém, precisam ser magras, lindas, sensuais e sexuais, seja como a ninfeta ingênua e pura *Supergirl* ou como a lasciva e letal *Barb Wire*.

FIGURA 61: Cartazes dos filmes *Supergirl* (esq.) *Barb Wire - A Justiceira* (centro) e *Mulher-Gato* (dir.).



Fonte: IMPAwards, s/d.

Neste sentido, compreendo que *Barbarella* seja cruzado pela importância do pioneirismo da abordagem, do protagonismo e dos temas retratados em tela. Como um produto cultural é fruto de seu tempo, um período em que as demandas socioculturais estavam em tamanha evidência que, historicamente, conotam o próprio período. Como dispositivo fílmico, *Barbarella* sofre a ação das diversas linhas de força que se estabeleciam no *momentum*. Demanda das mulheres por autonomia sexual e sobre os próprios corpos a busca por uma sociedade mais livre, igualitária e pacifista. As contestações acerca dos confrontos bélicos, além da clara orientação para o futurismo que a exploração espacial orientou. De maneira não excludente, forças hegemônicas que visavam a manutenção do status quo também agiam no dispositivo, permitindo a polifonia enunciativa reforçada pela função autor exercida pela assinatura identificada e declarada de Roger Vadim, que tanto apresenta esses discursos orientados à contemporaneidade da

produção fílmica, quanto atua na permanência de discursos outros que se contrapõe com o próprio caráter de liberação que o filme propunha.

Mesmo que a intencionalidade do autor fosse apresentar uma sátira ao conservadorismo, reforçando pelo estilo camp a metáfora carnavalesca da narrativa, Vadim apresenta subjetividades que, como representante do *WASP* – ainda que se autodeclarasse agnóstico – sofre a ação de subjetividades que não correspondem às femininas e impregnam a *mise-en-scène*, rearticulando as práticas discursivas a partir da heterogeneidade. Em uma abordagem arqueológica, este sujeito da enunciação, que se faz presente a cada tomada, cada cena, cada *frame* de *Barbarella*, permeia o plano dos enunciados a partir da diversidade de um mesmo discurso – as possibilidades restritas do heroísmo feminino alinhadas aos dispositivos de gênero e sexualidade, que incluem a hedonista exploração de *Barbarella* como sujeito liberado, mas, assujeitado ao *male gaze* – que se materializa em dispositivo fílmico (plano dos objetos). Contudo, não posso ignorar as rearticulações dos enunciados de *Barbarella*. Não há dúvidas que a exploradora seja a protagonista e uma das pioneiras no recorte indicado. Também, não há dúvidas que seja uma mulher astuta e sagaz, capaz de articular as próprias limitações para obter vantagens em sua missão tensionando o elástico da sociedade patriarcal, conservadora e hegemônica que a gerou. Contudo, no plano da derivação, identifico o erotismo pelo qual os enunciados são visibilizados corresponde também ao mecanismo disciplinar que agencia as subjetivações masculinas e femininas a partir de limitações das possibilidades da performance de feminilidade.

Essas constatações apresentadas me levam a crer que *Barbarella* atuou como matriz discursiva das adaptações que se seguiram e de maneira mais ou menos heterogêneas – de acordo com os *momentums* de cada obra – atuou na permanência de determinados enunciados que assujeitavam as próprias produções às restrições implícitas pelo sistema de manutenção do *male gaze*.

O lançamento com sucesso de *Mulher-Maravilha*, em contrapartida, permite a difusão de novos enunciados e a formações de novos discursos sobre o feminino nas produções do meu recorte. Produzidos sob a lógica da orientação para o consumo, a validação dos discursos pelo cinema de Hollywood está atrelada à lucratividade do produto cinematográfico¹³⁸. Assim, defendo que o filme se estabeleça como fundador de

¹³⁸ Como exemplo, há alguns anos o cineasta Paul Feig lançou a sua versão de *Caça Fantasma* (*Ghostbusters*, EUA/AU, 2016) protagonizada por um quarteto de mulheres comediantes. O filme tecia

discursividades, promovendo novas visibilidades para enunciados que não eram permitidos até então dentro da indústria Hollywoodiana.

Ainda que *Barbarella* tenha tensionado, mesmo que de maneira tímida, o *male gaze*, o distanciamento histórico nos permite identificar que a energia potencial elástica o retornou para o ponto inicial e ainda ricocheteou em outros dispositivos, produzindo protagonistas e tramas que atuavam na manutenção e permanência dos discursos de assujeitamento hegemônicos que sequer promoviam a lucratividade almejada pelos estúdios.

Mulher-Maravilha atuou como exponenciador das demandas feministas que permeiam o *momentum* e são incorporadas pelo mercado a fim da lucratividade. Foi o primeiro filme protagonizado por uma super-heroína a monetizar os ideais de emancipação e liberação dos discursos restritivos e que ganharam grande visibilidade no início do século XXI. E, desde então, vem exercendo influência nas produções subsequentes. *Capitã Marvel* – que era um filme que estava nos planos do estúdio, mas foi adiado repetidas vezes e foi lançado com imensa expectativa, que se reverteu em uma das maiores bilheterias do MCU até o presente momento - , ou os novos regimes de visibilidade da super-heroína nas produções coletivas, que visam pontuar a presença feminina e sororidade entre as personagens, além de uma significativa diversidade de performances de feminilidade, conforme vem sendo apresentado nos filmes e produções para a TV do estúdio.

diversas sátiras ao machismo dos filmes anteriores, ritmo ágil, piadas divertidas e obteve uma certa aprovação da crítica. Contudo, uma campanha difamatória se iniciou durante a produção. Esta campanha era decorrente da mudança de gênero dos protagonistas originais. O trailer do filme foi o trailer com mais dislikes na história do YouTube. A atriz Leslie Jones, negra de pele escura, sofreu ataques racistas. Uma continuação foi descartada antes mesmo da estreia do filme e este terceiro capítulo foi apagado da cronologia da franquia, que teve uma nova entrada em 2021, mas, com crianças protagonistas e um forte apelo nostálgico dos anos 1980. Curiosamente, *Ghostbusters: Mais Além* (*Ghostbusters: Afterlife*, EUA/CAN, 2021), arrecadou menos nas bilheterias do que seu antecessor. (LIAO, 2021).

FIGURA 62: Frame da cena de *Vingadores: Ultimato* com a reunião das super-heroínas do MCU¹³⁹.



Fonte: *Vingadores: Ultimato*, 2019.

Como dispositivo, o filme negocia diferentes e heterógenas linhas de força que, ainda que representem articulações discursivas de assujeitamento por meio da *mise-en-scène* amplamente reconhecida da performance de feminilidade, não se reduzem às permanências que, de modo geral, permearam boa parte dessas adaptações. Todavia, não é possível ignorar o fato de que Mulher-Maravilha ainda reforça a permanência dos padrões de beleza feminino como requisito ao “super-heroísmo”. Os enunciados de beleza, ainda que sejam sarcasticamente comentados por Etta Candy, por exemplo, atuam de forma evidente ao associar os corpos não-inscritos neste padrão com a vilania e a comédia. Uma espécie de crítica é ensaiada a essa articulação no curta-metragem *Epilogue: Etta’s Mission*, porém, trata-se de outro produto.

Sendo assim, entendo que *Mulher-Maravilha* permita a evidência de novos enunciados que fomentam discursos ora orientados para a liberação, ora para o assujeitamento dos sujeitos. Esses enunciados, como poderia se imaginar, não são homogêneos, estão sob a ação das linhas de força conflitantes que atuam no dispositivo, mas, pendem para discursos que promovam a emancipação e valorização da figura feminina para além de sua sexualização, tal como o *male gaze* tende a promover.

Como discorri no Capítulo IV, acredito que essas novas possibilidades discursivas sejam fruto do *female gaze* de Patty Jenkins, ou melhor, o *different gaze*, como a cineasta

¹³⁹ A cena apresenta 10 das super-heroínas que permeiam o MCU no período diegético da narrativa. É possível assistir essa cena na íntegra no seguinte link: <https://youtu.be/L7Y0ucw7bGk>.

preferiria. A partir dos processos de subjetivação próprios à Jenkins, que compartilha a marca de gênero com a personagem retratada, é possível romper com determinados estereótipos perpetuados pelo cinema blockbuster hollywoodiano e promover o tensionamento das linhas de força atuando no dispositivo. Esses movimentos, é importante destacar, atuam de forma retroalimentadora. Tanto são agenciados pelas subjetividades dispersas, que demandam por representações políticas, por questões de emancipação e integração sociocultural, como também são alimentados por elas. Seria esta a causa do sucesso de Mulher-Maravilha? Possivelmente. Mas, não me arrisco a esboçar mais do que incertezas sobre um cenário que não tem absolutamente nada de exatidão e é tão fluído quanto os cabelos da super-heroína durante as cenas de luta.

Ainda que essas linhas do *male gaze* sejam elásticas e tendam a retornar ao estado original, o *different gaze* de Mulher-Maravilha promoveu a monetização e lucratividade de um novo olhar sobre o feminino alinhada às demandas contemporâneas, que o valida segundo a lógica de produção e consumo da indústria e, conseqüentemente, atua na substituição dos discursos pregressos por novos enunciados derivados da matriz, mas ressignificados e compreendidos de outra forma. Mulher-Maravilha é o feminismo pop pronto para o consumo.

Ainda que o filme não se adeque ao contracinema proposto por Mulvey ou Johnston, uma vez que se inscreve na lógica industrial de um blockbuster, o filme representa a possibilidade de tensionamento, de promoção do rompimento, dentro da norma. Diana/Mulher-Maravilha não é apenas uma construção imagética, é um sujeito político, é a promoção de novos olhares que se justificam a partir do consumo. Contudo, tendem a atuar no agenciamento de outras formas de subjetivação que não o assujeitamento.

O SUBIR DOS CRÉDITOS: CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tarefa de finalizar uma pesquisa tão extensa é árdua e ingrata. Os anos de dedicação e as transformações da percepção que se dão nesse período são intraduzíveis, não importa a quantidade de páginas que o trabalho final apresente. Acredito que no Capítulo V tenha conseguido retomar os conceitos mais importantes da minha pesquisa e reunir as pontas que, porventura, tenham ficado mais frouxas no decorrer de minha escrita. Dessa forma, empregarei as páginas finais para sintetizar algumas percepções e, de certa forma, me despedir desse processo.

Mediante o vasto campo teórico que me dispus a adotar, precisei fazer determinadas escolhas, recortes e concepções. Por vezes, minhas articulações podem soar redutoras e simplistas. Contudo, acredito que atendam aos requisitos dos próprios objetos em frente à proposta da pesquisa. Identificar a ausência do protagonismo feminino nas adaptações de super-heróis dos quadrinhos como um discurso em si me permitiu traçar um caminho analítico e metodológico que pareceu coerente com os objetivos propostos para a pesquisa.

Identifico, portanto, os cruzamentos que entrecortam os dispositivos fílmicos. Gênero como categoria analítica, gênero cinematográfico, fatores econômicos/mercadológicos, a midiatização das questões de gênero, dentre outros, corresponde também a dispositivos cujas linhas se entrelaçam em um emaranhado que nem mesmo o Homem-Aranha conseguiria percorrer em plenitude.

Contudo, busquei conduzir meus esforços analíticos para a identificação dessas linhas de força que percorrerão os dispositivos fílmicos tensionando, rompendo, fomentando, deslocando, rearticulando enunciados de formas tão heterogêneas quanto difusas. Neste sentido, acredito que esboce a proposta arquegenealógica de Foucault, buscando expandir a análise do discurso para os elementos não discursivos que atuaram nos dispositivos. Essa, desde o princípio da pesquisa, era uma das minhas orientações: compreender as condições de formação do discurso que, por vezes, extrapolam a linguagem e a materialização. Reforço o que já afirmei em outros momentos, mas, assistir ao filme não é apenas olhar a tela. O que a câmera captura e a pós-produção nos mostra, é resultado da articulação das diversas forças que se materializam no dispositivo fílmico, fomentando ou refutando discursos de modo muitas vezes contraditórios e sempre heterogêneos, mas, alinhados a interesses diversos – sejam eles hegemônicos ou não.

Antes de dar prosseguimento, retomo aqui minhas inferências sobre o título deste trabalho que já havia discorrido brevemente na Introdução. A visão binária e dicotômica que percebe a heroína/super-heroína a partir da categorização nas matrizes normativas de mocinha **ou** vagabunda não me parece suficiente. Eu, que nunca fui um grande entusiasta das estruturas limitantes, poderia ter caído em uma armadilha ao adotar os termos já no título do projeto proposto ao processo seletivo. Porém, minha percepção nunca se pautou na redução de uma ou outra categoria e acredito que minha tese tenha demonstrado isso.

Barbarella tem uma clara orientação à exploração da sensualidade e do corpo de sua protagonista. Isso é claro antes mesmo de apertar o *play* no filme. Os cartazes de *Barbarella* trazem Jane Fonda com os reveladores figurinos de Jacques Fonteray que, mesmo em suas versões oficiais em ilustração, são consideravelmente eróticas. Por outro lado, Mulher-Maravilha tem a marca da mocinha, uma personagem disposta a ajudar, a se sacrificar em prol de um bem maior. Sua missão é em nome do amor e a personagem não precisa se despir para obter sucesso.

Tão claro quanto os *flashes* das balas ricocheteando nos braceletes de Diana, é minha compreensão de que a redução dessas personagens à percepção binária, rearticula os discursos a partir da compreensão da limitação. Ou uma coisa ou outra. Nunca as duas, e jamais uma outra! Neste sentido, entendo que os discursos identificados reforçam uma certa fluidez nas performances de feminilidade, de protagonismo e de “super-heroísmo”. O erotismo que compreenderia *Barbarella* na matriz da vilania é a arma mais poderosa da personagem e a maior esperança para a manutenção da paz no planeta. Por sua vez, Mulher-Maravilha destrói as barreiras da mocinha ao evidenciar que se tem alguém capaz de acabar com a Grande Guerra, é somente ela. Pode até receber uma mãozinha para que lhe mostrem o caminho, mas, quem vai realmente colocar as coisas de volta nos eixos – talvez eixo não seja uma boa escolha de palavras – é ela! Sem donzela em perigo. Sem necessidade de resgate.

Diante dessas constatações, acredito que as representações femininas que compõem meu corpus abarcam um espectro de enunciados sobre a performance de feminilidade que extrapola – E MUITO – as limitações de ser a mocinha ou a vagabunda. Os espaços entre uma e outra são muito maiores e diversos do que a dicotomia abarca e compreendem, inclusive, os próprios estereótipos. Se de médico e louco, todo mundo tem um pouco, de mocinha e vagabunda, toda super-heroína também tem uma linha!

E essas linhas, conforme tentei demonstrar ao longo do trabalho, decorrem dos *momentums* das produções, que são incorporados estrategicamente aos dispositivos fílmicos. Sob as demandas de cada período, os produtores – me refiro aqui aos sujeitos com poder criativo na produção dos filmes – articulam as linhas de força que permitirão ou não determinados enunciados. Ainda que os dispositivos não possam ser controlados, uma vez que as linhas são heterogêneas, não se estabelecem somente a partir da intencionalidade do autor, as condições para a produção dos discursos são. Vadim sabia disso, e se aliou a um dos maiores produtores do cinema europeu. Jenkins precisou negociar com o estúdio para garantir certa integridade à sua visão. Ambos tiveram apoio, ao menos o declararam – e puderam traduzir os valores que acreditavam adequado aos produtos fílmicos.

Neste sentido, consegui identificar a atuação do *male gaze* como linha enunciativa que promove determinados discursos acerca do feminino – e mesmo do masculino –, que é representado em tela e que, ao longo do tempo, se adequa às demandas em vigência. Para o além tela, o dispositivo fílmico atua como uma tecnologia de gênero, agenciando subjetividades que irão atuar no agenciamento do ser e estar no mundo. A partir de discursos limitantes e redutores, essa tecnologia atua para a manutenção do *status quo*, da hegemonia da sociedade patriarcal que reforça constantemente o lugar e o não lugar da mulher.

Não posso desconsiderar que essas demandas são incorporadas aos interesses mercadológicos dos estúdios, da indústria cinematográfica. O *male gaze*, que claramente foi responsável pela produção de *Barbarella*, se evidenciava em cada frame do filme. Em sua tentativa de satirizar a sociedade americana, Vadim despe sua esposa, assujeitando-a ao prazer visual proporcionado pela sua imagem in tela.

Por sua vez, Jenkins buscava as políticas da representatividade com o seu *Mulher-Maravilha*, promovendo um processo de subjetivação da audiência que resultaria na liberação, no tensionamento de valores hegemônicos que tendem a compreender as figuras femininas a partir dos valores patriarcais que governam a sociedade ocidental. Vale reforçar que, de acordo com a análise tecida, a presença da autora não corresponde ao completo rompimento com os valores patriarcais, nem a autoria masculina acarreta em sua total permanência. Identifiquei tensionamentos em *Barbarella* e permanências em *Mulher-Maravilha*. E isso, possivelmente, está atrelado ao caráter mercadológico dessas obras, além das subjetividades que atravessam os próprios autores. Como tentei

desconstruir no título a dicotomia dos substantivos que nomeiam meu trabalho, acredito que a visão binária e dicotômica da autoria possa acarretar em percepções superficiais que, como Bazin (1985) já alertava, nos levaria a ver apenas o que queremos ver.

Apesar de Mulvey e Johnston defenderem um contracinema em moldes não comportados por Hollywood e sua produção industrial, não descarto ou invalido o potencial agenciador desses filmes. Retomo Guattari (1990), que cita o potencial idiotizante dos *media*, mas não ignora a possibilidade de atuação para o bem, conforme denomina o filósofo (GUATTARI, 1990). E os números não mentem. Os filmes de super-heróis têm alcançado marcas de um bilhão de dólares em bilheterias. A abrangência desses produtos é inacreditável. Ainda que não estejam igualmente em todos os espaços, a capilaridade da distribuição é extremamente significativa.

Considero neste sentido que Mulher-Maravilha seja, de certa forma, fundadora de discursividades. Não em sentido restrito ao que Foucault (2009) propõe, mas, atuando como uma nova matriz discursiva, que rearticulou as linhas de força em prol de novos regimes de visibilidade e enunciabilidade dos discursos acerca do feminino no recorte estudado. Ainda vivemos o lançamento do filme, apesar do distanciamento de cinco anos, e os seus impactos na indústria cinematográfica serão sentidos nos próximos anos. Porém, muitas mudanças já são possíveis de ser identificadas. A começar pelo claro aumento das adaptações protagonizadas pelas super-heroínas.

Por fim, um grande esforço empregado em minha pesquisa foi a articulação dos preceitos teórico-metodológicos da AD foucaultiana com a teoria fílmica a fim de compreender o cinema como um objeto passível de análise a partir da AD. Ainda que não seja pioneiro e provavelmente apresente uma superficialidade em determinados momentos, acredito que esta pesquisa possa, tal como um filme de super-heroína do novo século, gerar spin-offs, continuações ou uma franquia, contribuindo para novas pesquisas que alinhem a discursividade ao suporte audiovisual.

REFERÊNCIAS

ADLER, Renata. Screen: Science + sex = 'barbarella': Jane Fonda is starred in Roger Vadim film violence and gadgetry set tone of movie. 12 out. 1968. Movie Review. **The New York Times**. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1968/10/12/archives/screen-science-sex-barbarellajane-fonda-is-starred-in-roger-vadim.html>. Acesso em 03 out. 2021.

ALLAN, Scoot. Justice League: 5 Characters With The Most Screentime (& 5 With The Least). 20 set. 2020. **Screen Rant**. Disponível em: <https://screenrant.com/justice-league-characters-with-most-screentime/>. Acesso em 01 mai. 2022.

ALVES, Marco Antônio Sousa. A autoria em questão a partir de Foucault: autor, discurso, sujeito e poder. **Matraga**, Rio de Janeiro, v.22, n.37, jul/dez. 2015. p. 79-97.

ANDERSEN, Christopher. **Citizen Jane: The turbulent life of Jane Fonda**. New York: Henry Holt, 1990.

ANDERSON, Jenna. 'Wonder Woman' wins best fight for "No Man's Land" scene at MTV Movie & TV Awards. **ComicBook.com**, 18 jun. 2018. Disponível em: <https://comicbook.com/dc/2018/06/19/mtv-movie-and-tv-awards-best-fight-wonder-woman-no-mans-land/>. Acesso em: 19 set. 2018.

ARAÚJO, Inácio. Pauline Kael, a polêmica crítica de cinema, era multifacetada e vibrante. 18 jul. 2019. **Folha S. Paulo**. Análise. Cinema. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/06/pauline-kael-a-polemica-critica-de-cinema-era-multifacetada-e-vibrante.shtml>. Acesso em 17 jan. 2022.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, Papirus, 2012.

BAER, Nicholas. **The liberal sexual subject: A conversation with Damon R. Young**. FilmQuarterly, v.72, n.2, 2018. p. 100–105.

BAINI, Maria Cecilia Martins. **Discursos no Facebook acerca do lançamento do filme Mulher-Maravilha: uma discussão de questões feministas**. 2017. 132 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras) - Universidade Católica de Pelotas, Pelotas.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARGAS, Diego. Antes de 'Mulher-Maravilha' houve 'Barbarella'; longa de 1968 virou cult. 15 jun. 2017. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada. p. C6.

BARNETT, David. Kapow! The unstoppable rise of female comic readers. 18 set. 2015. **The Guardian**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2015/sep/18/female-comic-book-readers-women-avengers-a-force>. Acesso em 18 fev. 2022.

BATES, Dan. Barbarella. Short notices. **Film Quarterly**, v. 22, n. 3, p. 58, 1969.

BAZIN, André. **O que é o cinema?**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BAZIN, André. On the politique des auteurs. In HILLIER, Jim. **Cahiers du Cinema**. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985. p. 248-259.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**: a política dos autores. França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/ Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. A arte do cinema. Uma introdução. Campinas: Editora Unicamp, São Paulo: EdUSP, 2013.

BOURGEOIS, Michel. **Érotisme et pornographie dans la bande dessinée**. Grenoble: Jacques Glénat, 1978.

BOX OFFICE MOJO - A. **Franchise**: Superman. Disponível em: https://www.boxofficemojo.com/franchise/fr2756153093/?ref=bo_frs_table_25. Acesso em 26 set. 2021.

BOX OFFICE MOJO - B. **Franchise**: Batman. Disponível em: https://www.boxofficemojo.com/franchise/fr2286391045/?ref=bo_frs_table_7. Acesso em 26 set. 2021.

BRAYTON, Tim. De Laurentiis pt 2: The '60s epics of Dinocitta. 6 ago. 2019. **The Film Experience**. Disponível em: <http://thefilmexperience.net/blog/2019/8/6/de-laurentiis-pt-2-the-60s-epics-of-dinocitta.html>. Acesso em 21 abr. 2022.

BRITANNICA. B-film. **Encyclopedia Britannica**. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/B-film>. Acesso em 18 ago. 2021.

BROWN, Jeffrey A.. **Dangerous curves**: action heroines, gender, fetishism, and popular culture. Jackson: University Press of Mississippi, 2011.

BUARQUE, Daniel. Mulheres são metade do público leitor no Brasil. 25 jun. 2006. **Folha de S. Paulo**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2506200616.htm>. Acesso em 18 fev. 2022.

BURR, Ty. Comic movies. Studios count on series like "Spawn" to create franchises. 19 abr. 1996. **Entertainment Weekly**. Disponível em: <https://ew.com/article/1996/04/19/comic-movies/>. Acesso em 03 mar. 2022.

BURT, Kayti. Joss Whedon's Wonder Woman: The movie that never was. 14 nov. 2017. **Den of Geek**. Disponível em: <https://www.denofgeek.com/movies/joss-whedons-wonder-woman-the-movie-that-never-was/>. Acesso em 03 mar. 2022.

CAMERON, Julia. BARDOT, DENEUE, FONDA by Roger Vadim. 15 jun. 1985. **Los Angeles Times**. Nonfiction. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-06-15-bk-11193-story.html>. Acesso em 23 abr. 2022.

CARVALHO, Ludmila Moreira Macedo de. Considerações sobre o conceito de autoria no cinema numa perspectiva feminista. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 12** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, pp. 1-12, 2021,

CASAS, Quim. Los mundos futuros de la Nouvelle Vague. **Nosferatu**. Revista de cine. (34-35), p. 111-119, 2001.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2000.

COCCA, Carolyn. Negotiating the third wave of feminism in Wonder Woman. **PS: Political Science & Politics**, 47(1), 2014, p. 98-103.

COCCA, Carolyn. **Superwomen: Gender, power, and representation**. New York: Bloomsbury Publishing USA, 2016.

COMOLLI, Jean-Louis; NARBONI, Jean. Francois Truffaut: 'Evolution of the New Wave': Truffaut in interview with Jean-Louis Comolli, Jean Narboni (extracts). In.: HILLIER, Jim. **Cahiers du Cinema**. 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986. p. 106-110.

CONAWAY, Sandra B.. **Girls who (don't) wear glasses: The performativity of smart girls on teen television**. Tese (Doutorado em Filosofia). College of Bowling Green - Bowling Green, Ohio, 297f., 2007.

CONRAD, Dean. **Space sirens, scientists and princesses: the portrayal of women in science fiction cinema**. Jefferson, North Carolina: McFarland & Co, 2018.

CURTISS, Thomas Quinn. And Vadim 'created' Jane Fonda. 16 jan. 1966. **The New York Times**. p. X15.

DAHLBURG, John-Thor. Roger Vadim; French Filmmaker, Companion to Stars. 12 fev. 2000. **Los Angeles Times**. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2000-feb-12-mn-63658-story.html>. Acesso em 17 jan. 2022.

DALBETO, Lucas do Carmo. **“Don’t call me babe!” - A representação da heroína de ação na adaptação cinematográfica de Barb Wire**. In: VIII Encontro Nacional de Estudos da Imagem - V Encontro Internacional de Estudos da Imagem, 2021, Londrina, *no prelo*.

DALBETO, Lucas do Carmo. **Supergay: Diferenças, singularidades e devir nas superaventuras da Marvel**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – CECA - Centro de Educação, Comunicação e Artes. Universidade Estadual de Londrina – UEL, Londrina, PR, 153 f., 2015.

DALBETO, Lucas do Carmo; MARQUES, José Carlos. Por esta eu não esperava!: Masculinidades plurais na HQ X-Factor. **Cad. Gên. Tecnol.**, Curitiba, v. 14, n.43, p. 315-333, jan./jun. 2021.

DALBETO, Lucas do Carmo; SOUZA, Rodrigo dos Anjos. A queda da Gato: Uma reflexão acerca da adaptação cinematográfica “Mulher-Gato”. **Revista Multidisciplinar de Estudos Nerds/Geek**, v. 1, p. 17-30, 2019.

DAROWSKI, Joseph J. (org.). **The ages of Wonder Woman**. Jefferson; London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014.

DE CARLI, Ana Mery Sehbe. **O corpo no cinema**: variações do feminino. Caxias do Sul, RS: Educas, 2009.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: DELEUZE, Gilles. **O mistério de Ariana**. Lisboa: Vega, 1996, p. 83-96.

DOHERTY, Thomas. **Pre-Code Hollywood**. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934. New York, Columbia Press, 1999.

DOMINGOS, Nayara Carla; GRECO, Clarice. Mulher-Maravilha no Brasil: fãs, feminismo e práticas nas redes sociais. **Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos**, 23(2), p. 220-233, maio/agosto 2021.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

EWALD FILHO, Rubens. **Dicionário de cineastas**. São Paulo: L&PM Editores S/A, 1988.

FISCHER, Dennis. Charles B. Griffith: Not of this Earth. In: MCGILLIGAN, Pat (org.). **Backstory 3**. Interviews with Screenwriters of the 1960s. Los Angeles: University of California Press, 1997. p. 157-173.

FLEMING, Michael. Hoffman on the ‘Radio’; Col deal for Cohen. 28 out. 1999. **Variety**. Columns. Disponível em: <https://variety.com/1999/voices/columns/hoffman-on-the-radio-col-deal-for-cohen-1117757475/>. Acesso em 03 mar. 2022.

FONDA, Jane. **Minha vida até agora**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Edições Loyola: São Paulo, 1996.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: Literatura e pintura, música e cinema. Ditos & escritos vol III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**. A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Power/Knowledge**. Selected interviews and other writings 1972-1977. New York: The Harvester Press, 1980.

GALLART, Vicente; MIR, Elena. **Viaje a través de la moda**: Diseñadores, iconos, y estilos de los siglos XX y XXI. Barcelo, Alba Editorial, 2021.

GORDIRRO, André. Heróis de papel. ago. 2000. **SET**. ed. 158, n. 8, v. 14. p. 30-36.

GORDON, BERNARD. **Hollywood Exile**, or how I learned to love the Blacklist. Austin: University of Texas Press, 1999.

GREEN, Willow. The 50 worst movies ever. 02 abr. 2010. **Empire Magazine**. Disponível em: <https://www.empireonline.com/movies/features/50-worst-movies-ever-2/>. Acesso em 26 set. 2021.

GREENBERGER, Robert. **Mulher-Maravilha**: amazona, heroína, ícone. Rio de Janeiro: LeYa, 2017.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Análise do Discurso com Michel Foucault. Ep. 02: Os dispositivos. 10 out. 2016. **GEADA Araraquara**. YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/IpMURaG9hYc>. Acesso em 06 mar. 2022.

HACKER, Andrew. Liberal democracy and social control. **American Political Science Review**, v. 51, p. 1011, 1957.

HALL, Sheldon; NEALE, Steve. **Epics, spectacles, and blockbusters**. A Hollywood history. Wayne State University Press: Detroit, Michiga, 2010.

HAUCH, Eduarda. **Mulher Maravilha**: uma jornada por suas re(a)presentações. 2018. 96 f. Monografia (Licenciatura e Bacharelado em Língua Portuguesa e Literaturas em Língua Portuguesa) - Universidade Federal de Santa Catarina.

HELD, Jacob M. (org.). **Wonder Woman and philosophy**: The amazonian mystique. Arkansas: John Wiley & Sons, Ltd./ University of Central Arkansas, 2017.

HOFFMAN, Jordan. 'There's a lot to be worried about': a comics geek's verdict on Batman v Superman: Dawn of Justice. 23 mar. 2016. **The Guardian**. Culture. Film. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2016/mar/23/batman-v-superman-dawn-of-justice-comics-geek-review-ben-affleck>. Acesso em 19 fev. 2022.

HUNT, Leon. **Danger**: Diabolik. New York: Columbia University Press, 2018.

IMDB - A. Internet Movie Database. **The wild world of Batwoman**. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0061191/externalreviews?ref_=tt_ov_rt. Acesso em 25 set. 2021. s/d A.

IMDB - B. Internet Movie Database. **Barbarella**. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0062711/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso em 25 set. 2021. s/d B.

JACOBS, Mira. Buffy's Michelle Trachtenberg also alleges Joss Whedon's inappropriate behavior. 10 fev. 2021. **Comic Book Resource** Disponível em: <https://www.cbr.com/michelle-trachtenberg-buffy-joss-whedon-accusation/>. Acesso em 03 mar. 2022.

JANE Fonda in five acts. Direção: Susan Lacy. 133min. EUA: Cor, 2018.

JOHNSTON, Claire. Women's cinema as conter-cinema. In: NICHOLS, Bill (org.). **Movies and methods**. Vol. 1. Berkeley: University of California Press, 1976, p. 208–217.

KAEL, Pauline. **Going steady**. Boston: Little Brown, 1970.

KERNAN, Lisa. **Coming attractions**: Reading american movie trailers. Austin: University of Texas Press, 2005.

KIERNAN, Thomas. **Jane Fonda**. Mulher do nosso tempo. São Paulo: Difel, 1982.

KING, Geoff. **Spectacular narratives**. Hollywood in the age of the blockbuster. Nova York: I. B. Tauris & Co Ltd, 2000.

KIT, Borys. Superman and Batman film set for comic-con reveal. 20 jul. 2013. **The Hollywood Reporter**. Heat vision. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/superman-batman-film-set-comic-589521/>. Acesso em 10 fev. 2022.

KIT, Borys. Zack Snyder Steps Down From 'Justice League' to Deal With Family Tragedy. 22 mai. 2017. **The Hollywood Reporter**. Movie News. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/zack-snyder-steps-down-justice-league-deal-family-tragedy-1006455/>. Acesso em 03 mar. 2022.

LAMB, Marguerite. Who Was Wonder Woman? Long-ago LAW alumna Elizabeth Marston was the muse who gave us a superheroine. **Boston University Alumni Magazine**, outono/2001. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20040202224438/http://www.bu.edu/alumni/bostonia/2001/fall/wonderwoman/>. Acesso em 28 abr. 2022.

LANGLEY, Travis; WOOD, Mara (org.). **A psicologia da Mulher-Maravilha**. São Paulo: Única, 2018.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). **Tendências e impasses** – O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.206-242.

LEHMAN, Katherine J.. **Those girls**: Single women in sixties and seventies popular culture. Lawrence, KS: University Press of Kansas, 2011.

LIAO, Débora. Desvendando a narrativa machista de bilheteria em torno de Ghostbusters – Mais Além. 12 nov. 2021. **Garotas Geeks**. Disponível em: <https://www.garotasgeeks.com/desvendando-a-narrativa-machista-de-bilheteria-em-torno-de-ghostbusters-mais-alem/>. Acesso em 05 dez. 2021.

LOUGHLIN, Gerard. **Alien sex**: The body and desire in cinema and theology. Malden, Blackwell Publishing Ltd, 2004.

LUNDÉN, Elizabeth Castaldo. Barbarella's wardrobe: exploring Jacques Fonteray's intergalactic runway. **Film, Fashion & Consumption**, v.5, n.2, p. 185–211, 2016.

MACNAB, Geoffrey. Cinema francês. In: KEMP, Philip (org.). **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextane, 2011. p. 190-193.

MAINGUENEAU, Dominique. **Variações sobre o ethos**. São Paulo: Parábola, 2020.

MALCOLM, Andrew H. "OUR TOWNS; She's Behind the Match For That Man of Steel". 18 fev. 1992. **The New York Times**, seção B, p. 6, 1992.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 221-252.

MARIE, Michel. A Nouvelle Vague. **Revista Significação**. n. 19, p. 165-180, 2003.

MARSTON ADVISES 3 L'S FOR SUCCESS; ' Live, Love and Laugh' Offered by Psychologist as Recipe for Required Happiness. **The New York Times**. 11 nov. 1937. Disponível em: <<https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1937/11/11/94457731.html>>. Acesso em 25 set. 2019.

MASLIN, Janet. "Superman III" Reeve joined by Pryor. 17 jun. 1983. **The New York Times**. seção C, p. 4, 1983. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1983/06/17/movies/superman-iii-reeve-joined-by-pryor.html?searchResultPosition=2>. Acesso em 26 set. 2021.

MASTERS, Kim. Ray Fisher opens up about 'Justice League,' Joss Whedon and Warners: "I don't believe some of these people are fit for leadership". 06 abr. 2021. **The Hollywood Reporter**. Movie News. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/feature/ray-fisher-opens-up-about-justice-league-joss-whedon-and-warners-i-dont-believe-some-of-these-people-are-fit-for-leadership-4161658/>. Acesso em 03 mar. 2022.

MCCLOUD, Scott. Girls Are Taking the Comic Book World By Storm. 01 mai. 2015. **Time**. Disponível em: <https://time.com/3841761/scott-mccloud-free-comic-book-day/>. Acesso em 18 fev. 2022.

MILANEZ, Nilton. A "Casa de usher" de Roger Cor'Man: O campo de memória e o cromático discursivo no discurso fílmico. **R. Let. & Let**. v. 28 n. 2, jul.-dez. 2012, p. 579-590.

MILANEZ, Nilton. Foucault e o cinema: para uma breve arqueologia das imagens em movimento. In: PIOVEZANI, Carlos; CURSINO, Luzmara; SARGENTINI, Vanice. (org.). **Presenças de Foucault na Análise do Discurso**. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 125-143.

MILANEZ, Nilton; BITTENCOURT, Joseane Silva. Materialidades da imagem no cinema: Discurso fílmico, sujeito e corpo em A dama de ferro. **Revista Movendo Ideias**. v. 17, n. 2, jul-dez 2012, p.7-20.

MONCASÍ, Arnau Vilaró i. Entre la representación y la figuración. El cine de la Nouvelle Vague: una revisión histórica. **Historia y Comunicación Social**. v. 21, n. 1, p. 221-239, 2016.

MORIN, Edgar. **As estrelas**. Mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MS.. About Ms.. **Ms..** Disponível em: <https://msmagazine.com/about/>. Acesso em 27 mar. 2022.

MULVEY, Laura. 1970s feminist film theory and the obsolescent object. In.: MULVEY, Laura; ROGERS, Anna Backman. (org.). **Feminisms: diversity, difference, and multiplicity in contemporary film cultures**. Amsterdam University Press B.V., Amsterdam, 2015. p.17-26.

MULVEY, Laura. Afterthoughts on ‘visual pleasure and narrative cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946). In: MULVEY, Laura. **Visual and other pleasures**. London: The Macmillan Press Ltd, 1989. p. 29-38.

MULVEY, Laura. Afterthoughts on ‘visual pleasure and narrative cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946). In: MULVEY, Laura. **Visual and other pleasures**. London: The Macmillan Press Ltd, 1989. p. 29-38.

MULVEY, Laura. Appendix: Ten frequently asked questions on ‘Visual pleasure and narrative cinema’. In.: MULVEY, Laura. **Afterimages on cinema, women and changing times**. Londres: Reaktion Books Ltd, 2019, p. 238-255.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência cinematográfica**. Antologia. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz & Terra, 2018. p.355-370.

NEAL, Steve. **Genre and Hollywood**. Londres: Routledge, 2000.

NEVES, Ivânia dos Santos; GREGOLIN, Maria do Rosário. A Arqueogenealogia Foucaultiana como lente para a análise do Governo da Língua Portuguesa no Brasil: continuidades e disrupções. **Revista Moara/ Estudos Linguísticos**, ed. 57, v. 2, jan-jul 2021, p. 8-32.

NOGUEIRA, Natania Aparecida. **Histórias em quadrinhos e feminismos na França: A revista Ah! Nana! (1976 – 1978)**. Tese (Doutorado em história). Programa de Pós-Graduação Doutorado Em História. UNIVERSO - Universidade Salgado de Oliveira. Niterói, RJ, 181 f., 2021. No prelo

NOONAN, Bonnie. **Gender in science fiction films, 1964-1979: A critical study**. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2015.

NOONAN, Bonnie. **Gender in science fiction films, 1964-1979: A Critical Study**. Jefferson, North Carolina: McFarland & Co, 2015.

O’CALLAGHAN, Aoife. **Space Age Fashion and the representation of Women in 1960s Science Fiction film and television**. 2020. 50 f. Monografia (Bachelor of Arts (Hons) Design for Stage and Screen) - Faculty of Film Art and Creative Technologies.

OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. **Mulher ao quadrado: as representações femininas nos quadrinhos norte-americanos. Permanências e ressonâncias, 1895-1990**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes Editores, 2012.

PARKER, Ryan. 'Wonder Woman' 1967 TV pilot test is so awful, it's amazing. 01 jun. 2017. **The Hollywood Reporter**. TV News. Disponível em <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/wonder-woman-1967-tv-pilot-test-was-awful-amazing-1008921/>. Acesso em 22 fev. 2022.

PARKINSON, David. And God Created Woman Review. 01 jan. 2000. **Variety**. Disponível em: <https://www.empireonline.com/movies/reviews/god-created-woman-review/>. Acesso em 15 jan. 2022.

PORTER, Darwin. **Brando unzipped**. New York: Blood Moon Productions, 2006.

POTTER, Benny; RUMBLES, Dan; KEEN, Jason. **The rise of comic book movies**. From pages to the big screen. Coral Gables, Flórida: Mango Midia Inc., 2016.

PRUDENCIO, Natalia Engler. Os limites dos feminismos midiáticos: feminismos e questões de gênero em Mulher-Maravilha. In: SOARES; Rosana de Lima; GOMES, Mayra Rodrigues. (org.). **Narrativas midiáticas: crítica das representações e mediações**. São Paulo: ECA-USP, 2020. p. 125-140.

REID, Joe. What happens in the mirror universe where Darren Aronofsky made Batman instead of Christopher Nolan?. 21 jan. 2021. Alternate timelines. **Vulture**. Disponível em: <https://www.vulture.com/2021/01/alternate-timelines-what-if-aronofsky-made-batman-instead.html>. Acesso em 26 set. 2021.

RINGO, Elise. Villainesses Required: Why the Dark Side Needs More Women. 16 abr. 2018. **Tor.com**. Disponível em: <https://www.tor.com/2018/04/16/villainesses-required-why-the-dark-side-needs-more-women/>. Acesso em 07 abr. 2022.

ROMANATO, Daniella. **A história da roupa e da moda estudada pelos figurinos cinematográficos**. 2013. 274 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Multimeios) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ROMANO, Aja. Marvel's toy line just erased Black Widow from her own scene in 'Age of Ultron'. 11 mai. 2015. **Daily Dot**. Disponível em: <https://www.dailydot.com/parsec/black-widow-toy-ultron-motorcycle-replaced-captain-america/>. Acesso em 01 mai. 2022.

ROTTEN Tomatoes. **DC Extended Universe Movies**. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/franchise/dc_comics/. Acesso em 26 set. 2021.

SANTOS, Carlos Vinicius Silva dos. **A juventude americana e francesa no cinema dos anos 1950: um estudo comparado**. Dissertação (Mestrado em História Comparada) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 162p., 2014.

SARRIS, Andrew. Notes on the auteur theory in 1962. In: SIMPSON, Philip; UTTERSON, Andrew; SHEPHERDSON, Karen J. (org.). **Film theory: Critical concepts in media and cultural studies**. New York: Routledge, 2004. p. 21-33.

SCHATZ, Thomas. **O gênio do sistema**. A era dos estúdios em Hollywood. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SCHLÜTER, Constanze; KRAAG, Gerda; SCHMIDT, Jennifer. Body Shaming: an exploratory study on its definition and classification. **International Journal of Bullying Prevention**, p. 1-12, 2021.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, v.20, n.2, 1995, p.71-99.

SHAPIRO, Lila. The undoing of Joss Whedon. 17 jan. 2022. **Vulture**. Feature. Disponível em: <https://www.vulture.com/article/joss-whedon-allegations.html>. Acesso em 03 mar. 2022.

SHAW-WILLIAMS, Hannah. Kevin Feige Says Marvel has No Firm Plans for a Female Superhero Movie. 17 mar. 2014. **ScreenRant**. Disponível em <https://screenrant.com/ms-marvel-black-widow-movie/>. Acesso em 01 mai. 2022.

SILVERMAN, Stephen M.. **The Fox that got away**: the last days of the Zanuck dynasty at Twentieth Century-Fox. Secaucus, N.J.: Lyle Stewart Inc., 1988.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2013.

STIDHUM, Tonja Renée. Ray Fisher and Jason Momoa claim Warner Bros. is using 'PR tactics' to distract from work abuse investigation. 16 set. 2020. **The Root**. News. Disponível em: <https://www.theroot.com/ray-fisher-and-jason-momoa-claim-warner-bros-is-using-1845077120>. Acesso em 03 mar. 2022.

TATELMAN, Anna. Through the male gaze: A critique of Patty Jenkins's Wonder Woman. 09 jul. 2017. **Drunk Monkeys**. Film. Disponível em: <https://www.drunkmonkeys.us/2017-posts/2018/6/30/film-feminism-through-the-male-gaze-a-critique-of-patty-jenkinss-wonder-woman-anna-tatelman-gal-gadot-warner-brothers>. Acesso em 01 mai. 2022.

THAPA, Shaurya. Justice League: Every main character's screen time, ranked. 06 jun. 2021. **Screen Rant**. Disponível em: <https://screenrant.com/justice-league-main-characters-screen-time/>. Acesso em 11 mar. 2022.

THE Associated Press. "Elizabeth H. Marston, Inspiration for Wonder Woman, 100". 03 abr. 1993. **The New York Times**, seção 1, p. 11, 1993.

THE Numbers. **Box office history for Batman movies**. s/d. Disponível em: <https://www.the-numbers.com/movies/franchise/Batman#tab=summary>. Acesso em 10 jan. 2022.

THOMSON, David. **Warner Bros**: The Making of an American Movie Studio. New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2017.

TRUFFAUT, Francois. **The films in my life**. New York: Simon & Schuster, Inc., 1985.

TRUFFAUT, François. Uma certa tendência do cinema francês. In.: TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos**. Escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 257-276.

VADIM, Roger. **Bardot, Deneuve & Fonda**. As memórias de Roger Vadim. São Paulo: Best Seller, 1986.

VADIM, Roger. **Memórias do diabo**. Rio de Janeiro: Hachette, 1976.

VAISSADE, Marie-Christine Lipani. La révolte des personnages féminins de la bande dessinée francophone. 2009. **Nouveau Monde Editions**. n.12, pp. 152-162, 2009.

VALENTINI, Valentina. It's Time to Talk About Deborah Snyder. 24 mai. 2021. **Shondaland**. Disponível em <https://www.shondaland.com/inspire/a36503154/deborah-snyder-interview/>. Acesso em 02 mai. 2022.

VERHOEVEN, Beatrice. What Patty Jenkins' 'Wonder Woman' success means for women in Hollywood. 5 jun. 2017. **The Wrap**. Disponível em: <https://www.thewrap.com/what-does-wonder-woman-success-mean-for-women-hollywood/>. Acesso em 01 mai. 2022.

VIANA, Nildo. **Heróis e super-heróis no mundo dos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2005.

WILLIAMS, Linda. Sex and sensation. In: In: NOWELL-SMITH, GEOFFREY (org.). **The Oxford history of world cinema**. Oxford: OUP, 1996, p. 490-496.

WILLIAMS, Zoe. Why Wonder Woman is a masterpiece of subversive feminism. **The Guardian**, Women, 5 jun. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2017/jun/05/why-wonder-woman-is-a-masterpiece-of-subversive-feminism>. Acesso em: 19 set. 2018.

WILSON, Earl. Roger Vadim is no braggart about his love life. 11 jul. 1975. **Times**. p. B-6, 1975.

WORLEY, Rob. 'Wonder Woman' scribe, 'Hulk' writers, 'X2' B.O., Marvel's bottom line, 'FF' writer: Comics2Film wrap for May 6th, 2003. 06 mai. 2003. **Comic Book Resource**. Disponível em: <https://www.cbr.com/wonder-woman-scribe-hulk-writers-x2-b-o-marvels-bottom-line-ff-writer-comics2film-wrap-for-may-6th-2003/>. Acesso em 03 mar. 2022.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. A opacidade e a transparência. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz & Terra, 2018.

ZALBEN, Alex. Gal Gadot is Wonder Woman: The internet reacts. The best tweets on Gal Gadot's casting in 'Batman vs. Superman'. 04 dez. 2013a. **MTV**. News. Disponível em: <https://www.mtv.com/news/1718455/gal-gadot-wonder-woman-fan-reaction/>. Acesso em 10 fev. 2022.

ZALBEN, Alex. Is The New Wonder Woman Being Body Shamed?. 05 dez. 2013b. **MTV**. News. Disponível em: <http://www.mtv.com/news/1718529/gal-gadot-skinny-wonder-woman/>. Acesso em 10 fev. 2022.

ZALBEN, Alex. Wonder Woman Gal Gadot breaks silence on body shaming. 26 dez. 2013c. **MTV**. News. Disponível em: <http://www.mtv.com/news/1719622/gal-gadot-body-shaming-response/>. Acesso em 10 fev. 2022.

REFERÊNCIAS DE HQs

BARBARELLA. FORESTER, Jean-Claude. v. 01. New York: Groove Press, Ins., 1966.

WONDER Woman. KANIGHER, Robert (r); PETER, Harry G. (i;c). n. 66, v. 1, mai. 1954.

WONDER Woman. MARSTON, William Moulton (r); PETER, Harry G. (i;c). n. 1, v. 1, mai. 1942.

WONDER Woman. MARSTON, William Moulton (r); PETER, Harry G. (i;c). n. 7, v. 1, dez. 1943.

WONDER Woman. MARSTON, William Moulton (r); PETER, Harry G. (i;c). n. 27, v. 1, mai. 1947.

WONDER Woman: "Introducing Wonder Woman". MARSTON, William Moulton (r); PETER, Harry G. (i;c). In: ALL-Star Comics. v. 1, n. 8, jan. 1942.

WONDER Woman: "Wonder Woman Arrives in Man's World". MARSTON, William Moulton (r); PETER, Harry G. (i;c). In: Sensation Comics. v. 1, n. 1, jan. 1942.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

BARBARELLA. Dir. Roger Vadim. Produção: De Laurentiis. FRA/ITA: Paramount, 1968. (98 min).

EPILOGUE: Etta's mission. Dir.: Patty Jenkins. EUA: Warner Bros., 2017. Disponível nos extras de Mulher-Maravilha. Blu-ray (3 min.).

JANE Fonda in five acts. Dir.: Susan Lacy. Produção: Susan Lacy. EUA: HBO, 2018. (133 min).

LIGA da justiça de Zack Snyder. Dir.: Zack Snyder. Produção: Zack Snyder; Deborah Snyder. EUA: Warner Bros., 2021. (242 min)

LIGA da Justiça. Dir.: Zack Snyder; Joss Whedon. Produção: Zack Snyder; Deborah Snyder. EUA: Warner Bros., 2017. (120 min).

MULHER-Maravilha. Dir.: Patty Jenkins. Produção: Zack Snyder; Deborah Snyder. EUA: Warner Bros., 2017. (141 min)

THE WARRIOR, the myth, the wonder. Produção: Kathryn C. Harry, Eric Matthies, Sara O'Reilly, Mitchell Rubinstein. EUA: Warner Bros., 2016. Disponível nos extras de Batman vs Superman: A Origem da Justiça 3D. Edição especial. Blu-ray (21 min.).

VINGADORES: Ultimato. Dir. Joe Russo; Anthony Russo. Produção: Kevin Feige. EUA: Marvel Studios, 2019. (181 min).

WONDER Woman: Grace & Power. Dir.: Matthew K. Hacker. Produção: Matthew K. Hacker. EUA: Warner Bros., 2016. Disponível nos extras de Batman vs Superman: A Origem da Justiça 3D. Edição especial. Blu-ray (7 min.).

APÊNDICE – A

Mapeamento dos filmes de super-heróis adaptados de histórias em quadrinhos e produzidos pelos Estados Unidos lançados entre 2000 e maio de 2022. Esta lista não considera filmes baseados em personagens, cujas origens remetam a outras mídias (como romances, series de TV e videogames) que não aos quadrinhos, ainda que em algum momento tenham sido adaptados para hqs – como é o caso de Zorro ou as super-heroínas Ultravioleta e Æon Flux.

	FILME	ANO	DIREÇÃO
1.	O Corvo: Salvação	2000	Bharat Nalluri
2.	X-Men	2000	Bryan Singer
3.	Blade II	2002	Guillermo del Toro
4.	Homem-Aranha	2002	Sam Raimi
5.	Mulher-Gato	2003	Pitof
6.	A Liga Extraordinária	2003	Stephen Norrington
7.	Demolidor – O Homem Sem Medo	2003	Mark Stephen Johnson
8.	Hulk	2003	Ang Lee
9.	Hellboy	2003	Guillermo del Toro
10.	X-Men 2	2003	Bryan Singer
11.	Blade: Trinity	2004	David S. Goyer
12.	Motoqueiro Fantasma	2004	Mark Stephen Johnson
13.	O Justiceiro	2004	Jonathan Hensleigh
14.	Homem-Aranha 2	2004	Sam Raimi
15.	O Filho do Máscara	2005	Lawrence Guterman
16.	O Corvo: Vingança Maldita	2005	Lance Mungia
17.	O Homem-Coisa: A Natureza do Medo	2005	Brett Leonard
18.	Elektra	2005	Rob Bowman
19.	Quarteto Fantástico	2005	Tim Story
20.	Constantine	2005	Francis Lawrence
21.	Batman Begins	2005	Christopher Nolan
22.	X-Men: O Confronto Final	2006	Brett Ratner
23.	Superman - O Retorno	2006	Bryan Singer
24.	O Quarteto Fantástico e o Surfista Prateado	2007	Tim Story
25.	Homem-Aranha 3	2007	Sam Raimi
26.	As Tartarugas Ninja: O Retorno	2007	Kevin Munroe
27.	The Spirit	2008	Frank Miller
28.	O Justiceiro: Zona de Guerra	2008	Lexi Alexander
29.	O Incrível Hulk	2008	Louis Letterier
30.	Homem de Ferro	2008	Jon Favreau
31.	Hellboy II – O Exército Dourado	2008	Guillermo del Toro
32.	Batman: O Cavaleiro das Trevas	2008	Christopher Nolan
33.	X-Men Origens: Wolverine	2009	Gavin Hood
34.	Watchmen	2009	Zack Snyder
35.	Kick-Ass	2010	Matthew Vaughn

36.	Homem de Ferro 2	2010	Jon Favreau
37.	Jonah Hex	2010	Jimmy Hayward
38.	Dylan Dog e as Criaturas da Noite	2010	Kevin Munroe
39.	Scott Pilgrim Contra o Mundo	2010	Edgar Wright
40.	Motoqueiro Fantasma: Espírito de Vingança	2011	Brian Taylor, Mark Neveldine
41.	O Besouro Verde	2011	Michel Gondry
42.	Lanterna Verde	2011	Martin Campbell
43.	X-Men: Primeira Classe	2011	Matthew Vaughn
44.	Capitão América – O Primeiro Vingador	2011	Joe Johnston
45.	O Espetacular Homem-Aranha	2012	Marc Webb
46.	Batman: O Cavaleiro das Trevas Ressurge	2012	Christopher Nolan
47.	Os Vingadores	2012	Joss Whedon
48.	Kick-Ass 2	2013	Jeff Wadlow
49.	Wolverine: Imortal	2013	James Mangold
50.	Thor: Mundo Sombrio	2013	Alan Taylor
51.	Homem de Ferro 3	2013	Shane Black
52.	O Homem de Aço	2013	Zack Snyder
53.	As Tartarugas Ninjas	2014	Jonathan Liebesman
54.	O Espetacular Homem-Aranha: A Ameaça de Electro	2014	Marc Webb
55.	X-Men: Dias de um Futuro Esquecido	2014	Bryan Singer
56.	Operação Big Hero	2014	Don Hall, Chris Williams
57.	Capitão América 2: O Soldado Invernal	2014	Anthony Russo, Joe Russo
58.	Guardiões da Galáxia	2014	James Gunn
59.	O Quarteto Fantástico	2015	Josh Trank
60.	Homem-Formiga	2015	Payton Reed
61.	Vingadores: Era de Ultron	2015	Joss Whedon
62.	X-Men: Apocalipse	2016	Bryan Singer
63.	As Tartarugas Nijas: Fora das Sombras	2016	Dave Green
64.	Deadpool	2016	Tim Miller
65.	Esquadrão Suícida	2016	David Ayer
66.	Doutor Estranho	2016	Scott Derrickson
67.	Batman vs Superman – A Origem da Justiça	2016	Zack Snyder
68.	Capitão América: Guerra Civil	2016	Anthony Russo, Joe Russo
69.	Liga da Justiça	2017	Zack Snyder/ Joss Whedon
70.	Homem-Aranha: De Volta ao Lar	2017	Jon Watts
71.	Thor: Ragnarok	2017	Taika Waititi
72.	Lego Batman: O Filme	2017	Chris McKay
73.	Mulher-Maravilha	2017	Patty Jenkins
74.	Logan	2017	James Mangold

75.	Guardiões da Galáxia Vol. 2	2017	James Gunn
76.	Deadpool 2	2018	David Leitch
77.	Venom	2018	Ruben Fleischer
78.	Aquaman	2018	James Wan
79.	Homem-Formiga e a Vespa	2018	Peyton Reed
80.	Os Jovens Titãs em Ação! Nos Cinemas	2018	Aaron Horvath, Peter Rida Michail
81.	Vingadores: Guerra Infinita	2018	Anthony Russo, Joe Russo
82.	Pantera Negra	2018	Ryan Coogler
83.	Homem-Aranha no Aranhaverso	2018	Peter Ramsey, Bob Persichetti, Rodney Rothman
84.	X-Men: Fenix Negra	2019	Simon Kinberg
85.	Hellboy	2019	Neil Marshall
86.	Coringa	2019	Todd Phillips
87.	Capitã Marvel	2019	Anna Boden, Ryan Fleck
88.	Shazam!	2019	David F. Sandberg
89.	Homem-Aranha: Longe de Casa	2019	Jon Watts
90.	Vingadores: Ultimato	2019	Anthony Russo, Joe Russo
91.	Mulher-Maravilha 1984	2020	Patty Jenkins
92.	Bloodshot	2020	Dave Wilson
93.	Os Novos Mutantes	2020	Josh Boone
94.	The Old Guard	2020	Gina Prince-Bythewood
95.	O Esquadrão Suicida	2021	James Gunn
96.	Viuva Negra	2021	Cate Shortland
97.	Venom: Tempo de Carnificina	2021	Andy Serkis
98.	Eternos	2021	Chloe Zhao
99.	Liga da Justiça de Zack Snyder	2021	Zack Snyder
100.	Shang-Chi e a Lenda dos Dez Anéis	2021	Destin Daniel Cretton
101.	Homem-Aranha: Sem Volta para Casa	2021	Jon Watts
102.	Batman	2022	Matt Reeves
103.	Doutor Estranho No Multiverso da Loucura	2022	Sam Raimi
104.	Morbius	2022	Daniel Espinosa

Legenda:

Filmes dirigidos por mulheres	Filmes dirigidos por homens
-------------------------------	-----------------------------

APÊNDICE – B

Mapeamento de todos os filmes *live-action* de super-heróis adaptados de histórias em quadrinhos e produzidos no Ocidente com protagonistas femininas até 2021.

	FILME	ANO	PAÍS	DIREÇÃO	ROTEIRO
1	Modesty Blaise	1966	UK	Joseph Losey	Evan Jones; Harold Pinter (não-creditado); Stanley Dubens (não-creditado)
2	<i>The Wild World of Batwoman/ She Was a Hippy Vampire</i>	1966	EUA	Jerry Warren	Jerry Warren
3	Barbarella	1968	FRA /ITA	Roger Vadim	Terry Southern; Roger Vadim; Claude Brulé; Vittorio Bonicelli; Clement Biddle Wood; Brian Degas; Tudor Gates; Charles B. Griffith (não-creditado)
4	Supergirl	1984	EUA	Jeannot Szwarc	David Odell
5	Guerreiros de Fogo	1985	EUA/ HOL/ ITA	Richard Fleischer	Clive Exton; George MacDonald Fraser
6	Brenda Starr	1989	EUA	Robert Ellis Miller	Noreen Stone; James D. Buchanan; Delia Ephron
7	Tank Girl – Detonando o Futuro	1995	EUA/ UK	Rachel Talalay	Alan Martin; Jamie Hewlett; Tedi Sarafian
8	Barb Wire – A Justiceira	1996	EUA	David Hogan	Ilene Chaiken; Chuck Pfarrer

9	Vampirella	1996	EUA	Jim Wynorski	Gary Gerani
10	Mulher-Gato	2004	EUA	Pitof	Theresa Rebeck (argumento); John Brancato (argumento); Michael Ferris (argumento); John Brancato; Michael Ferris; John Rogers
11	Elektra	2005	EUA	Rob Bowman	Zak Penn; Stuart Zicherman; M. Raven Metzner
12	Mulher-Maravilha	2017	EUA	Patty Jenkins	Allan Heinberg; Zack Snyder (argumento); Jason Fuchs (argumento)
13	Vigilante do Amanhã	2017	EUA/ IND/ CHI/ CAN	Rupert Sanders	Jamie Moss; William Wheeler; Ehren Kruger
14	Homem-Formiga e a Vespa*	2018	EUA	Peyton Reed	Chris McKenna; Erik Sommers; Paul Rudd; Andrew Barrer; Gabriel Ferrari
15	Capitã Marvel	2019	EUA	Anna Boden; Ryan Fleck	Anna Boden; Ryan Fleck; Geneva Robertson-Dworet; Nicole Perlman; Meg LeFauve
16	Aves de Rapina: Arlequina e Sua Emancipação Fantabulosa	2020	EUA	Cathy Yan	Christina Hodson
17	The Old Guard**	2020	EUA	Gina Prince-Bythewood	Greg Rucka
18	Mulher-Maravilha 1984	2020	EUA	Patty Jenkins	Patty Jenkins; Geoff Johns; Dave Callahan
19	Viúva Negra	2021	EUA	Cate Shortland	Eric Pearson; Jac Schaeffer (argumento);

					Ned Benson (argumento)
--	--	--	--	--	---------------------------

Legenda:	Filmes dirigidos por mulheres	Filmes dirigidos por homens
----------	----------------------------------	--------------------------------

* Filme com dois super-heróis no título e um deles é uma super-heroína

** Filme de uma equipe, porém, liderada por uma super-heroína.

APÊNDICE – C

Bilheterias dos filmes do DCEU até 2021.

ANO	FILME	ORÇAMENTO	BILHETERIA EUA (US\$)	BILHETERIA MUNDIAL (US\$)
2013	O Homem de Aço	225,000,000	291.045.518,00	668,045,518
2016	Batman vs Superman – A Origem da Justiça	250,000,000	330,360,194	873,634,919
2016	Esquadrão Suicida	175,000,000	325.100.054,00	746,846,894
2017	Mulher-Maravilha	149,000,000	412.563.408,00	821,847,012
2017	Liga da Justiça	300.000.000,00*	229,024,295	657,924,295
2018	Aquaman	160– 200.000.000,00*	335,061,807	1,148,461,807
2019	Shazam!	100,000,000	140,371,656	365,971,656
2020	Aves de Rapina: Arlequina e Sua Emancipação Fantabulosa	84,500,000	84,158,461	201,858,461
2020	Mulher-Maravilha 1984**	200.000.000,00	46,801,036	166,801,036
2021	O Esquadrão Suicida**	167,417,425	55,817,425	185,000,000

(dados de acordo com o BOX OFFICE MOJO)

* Estimado, sem dados oficiais.

** Lançamento híbrido nos cinemas e no streaming.

APÊNDICE – D

As 10 maiores bilheterias de 2017.

#	FILME	BILHETERIA EUA (U\$)	BILHETERIA MUNDIAL (U\$)
1	Star Wars: Episódio VIII – O Último Jedi	620,181,382	1,332,539,889
2	A Bela e a Fera	504,014,165	1,263,521,126
3	Velozes e Furiosos 8	226,008,385	1,236,005,118
4	Meu Malvado Favorito 3	264,624,300	1,034,799,409
5	Jumanji: Bem-vindo à Selva	404,515,480	962,077,546
6	Homem-Aranha: De Volta ao Lar	334,201,140	880,166,924
7	Lobo Guerreiro 2	2,721,100	870,325,439
8	Guardiões da Galáxia Vol. 2	389,813,101	863,756,051
9	Thor: Ragnarok	315,058,289	853,977,126
10	Mulher-Maravilha	412,563,408	821,847,012

(dados de acordo com o BOX OFFICE MOJO)