UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

JOYCE MILLENE DE MEDEIROS

PERCURSO DISCURSIVO DA MULHER-MARAVILHA: RELAÇÕES DIALÓGICAS COM OS DISCURSOS FEMINISTAS

JOÃO PESSOA/PB
2023

JOYCE MILLENE DE MEDEIROS

PERCURSO DISCURSIVO DA MULHER-MARAVILHA: RELAÇÕES DIALÓGICAS COM OS DISCURSOS FEMINISTAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal da Paraíba, Campus I, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Linguística, sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Farias Francelino.

JOÃO PESSOA/PB
2023

Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M488p Medeiros, Joyce Millene de.
Percurso discursivo da Mulher-Maravilha : relações dialógicas com os discursos feministas / Joyce Millene de Medeiros. - João Pessoa, 2023.
180 f. : il.

Orientação: Pedro Farias Francelino.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Análise dialógica do discurso. 2. Histórias em quadrinhos - Mulher-Maravilha. 3. Questões de gênero - Mulheres. 4. Feminismo. I. Francelino, Pedro Farias. II. Título.

UFPB/BC CDU 81'42(043)

Elaborado por MAGNOLIA FELIX DE ARAUJO - CRB-15/883

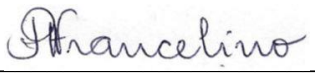
JOYCE MILLENE DE MEDEIROS

PERCURSO DISCURSIVO DA MULHER-MARAVILHA: RELAÇÕES DIALÓGICAS COM OS DISCURSOS FEMINISTAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal da Paraíba, Campus I, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Linguística, sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Farias Francelino.

Aprovado em 17/11/2023.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Pedro Farias Francelino (Orientador)

Profª. Drª. Maria de Fátima Almeida

Prof. Dr. Manassés Morais Xavier

JOÃO PESSOA/PB

2023

DEDICATÓRIA

À vovó, minha querida vó materna, (in memoriam), cuja demasiada curiosidade e vontade de aprender, mesmo com as adversidades da vida se fazendo presentes, despertou e promoveu em mim uma incessante sede pelo conhecimento.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, às duas pessoas mais importantes da minha vida, a quem carinhosamente chamo de mamãe e vovó, por toda dedicação a mim, por todos os ensinamentos passados e por todo o amor que compartilhamos.

Agradeço à minha vó materna (in memoriam), vovó, sobretudo, por ter me ensinado a ler, escrever e a realizar operações básicas antes de eu iniciar a escola, por ter despertado o meu interesse pelo conhecimento e investido em mim, para que eu trilhasse esse caminho.

Agradeço ao meu orientador, prof. Dr. Pedro Farias Francelino, pelos esclarecimentos teóricos, pela paciência, pela compreensão ao lidar com minhas dúvidas e angústias, sem os quais eu não poderia ter concluído o meu trabalho.

Agradeço aos membros constituintes da banca avaliadora, prof.ª Dra. Maria de Fátima e prof. Dr. Manassés Morais Xavier, por terem se mostrado dispostos a contribuir com minha pesquisa e pelas orientações recebidas no exame de qualificação.

Agradeço ao prof. Dr. José Ferrari Neto, pelos esclarecimentos metodológicos que me auxiliaram a delimitar os objetivos da minha pesquisa, definir o *corpus* e estruturar a pergunta-problema da própria. Além, é claro, de todas as excelentes aulas, dinâmicas e divertidas.

Agradeço à Benifrance, gestora da ECITE Padre Jerônimo Lauwen, escola em que trabalho, pela compreensão diante dos atrasos consecutivos no horário de trabalho, resultantes de noites mal dormidas, seja pela escrita da dissertação, seja pelas crises de ansiedade.

Agradeço à Terezinha, coordenadora da Área de Linguagens e professora com quem trabalho na referida escola, por todas as vezes que me auxiliou desde a minha chegada à escola, pela parceria e pela amizade sincera que compartilhamos.

Agradeço também à Géssica, também professora e colega de trabalho, pelas discussões acadêmicas que tivemos, que contribuíram para a continuidade da minha pesquisa, bem como, pela amizade que construímos.

Agradeço, certamente, a todos os professores cujos ensinamentos possibilitaram meu crescimento intelectual, cultural e pessoal durante a minha jornada, principalmente aqueles que me acompanharam no Proling, por terem me ajudado a aprofundar meus conhecimentos em Linguística e, também, na Análise Dialógica do Discurso.

Agradeço, também, a todos os meus amigos, familiares, colegas de trabalho pelo apoio, pelas conversas, pela empatia e por acreditarem no meu potencial, até mesmo quando eu desacreditava.

Agradeço, inclusive, ao Proling e à Universidade Federal da Paraíba, pela excelência acadêmica ofertada aos discentes e pelas experiências vividas nessa trajetória do mestrado.

Agradeço, por fim, mais uma vez, à minha querida mãe, por toda força que tivera ao longo dos últimos anos para cuidar de nossa mãe, em sua enfermidade, e, principalmente, por ter sido um norte para mim após a morte de vovó e outras adversidades que vêm aparecendo desde então, redobrando os cuidados comigo, para que eu continuasse em meu caminho e pudesse escrever minha pesquisa.

EPÍGRAFE

(...) o enunciado ocupa uma posição definida em uma dada esfera da comunicação, em uma dada questão, em um dado assunto, etc. É impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-la com outras posições. Por isso, todo enunciado é repleto de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de um dado campo da comunicação discursiva.

(Mikhail Bakhtin)

RESUMO

Esta pesquisa visa ao estudo das modificações discursivas presentes nas histórias da Mulher-Maravilha, mais precisamente, sua antologia, organizada por George Pérez e viabilizada pela Panini *Comics*, composta por dezoito volumes, que pertence ao universo temático da DC *Comics*. Para identificar as diferenças e semelhanças em tais narrativas, entre publicações de décadas distintas, e refletir sobre o porquê de ocorrerem, utilizaremos, como princípio norteador da análise, o fenômeno dialógico da linguagem – proposto por Bakhtin e o Círculo. Sob a perspectiva de que os discursos dialogam entre si e com as vivências, pensamentos e problemáticas da sociedade, resolvemos que a análise de tais modificações estaria centrada nas questões relativas ao gênero feminino, cujas reflexões remetem aos discursos feministas. Dessa forma, intentamos discutir sobre a seguinte problemática: de que forma as histórias em quadrinhos da Mulher-Maravilha, que é uma das principais representantes femininas do gênero, estabelecem relações dialógicas com discursos pertinentes ao gênero feminino e ao próprio movimento feminista e se essas relações ocorrem continuamente favoráveis ao feminismo. Para fundamentar tais discussões concernentes ao dialogismo e demais conceitos alinhados ao mesmo, estão de acordo com os postulados de Bakhtin (2015, 2016, 2018), Volóchinov (2018, 2019) e pesquisadores brasileiros dos escritos do Círculo. Também utilizamos os postulados de estudiosos dos quadrinhos, bem como os elementos que os constituem e os tornam únicos, como Groensteen (2015), Barbieri (2017), Ramos (2010) e Wergueiro (2010). No tocante aos estudos sobre o gênero feminino, pautamo-nos nas formulações de Bandeira e Siqueira (1997), Goldberg-Salinas (1997), Lerner (2019, 2022), Wolf (2020), Miguel e Biroli (2014), Menezes e Bragaglia (2017), entre outros. A partir do diálogo entre essas três áreas de estudo: discurso e interação, quadrinhos e questões de gênero, objetivamos relacionar as mudanças discursivas ocorridas nas histórias em quadrinhos da Mulher-Maravilha, bem como os elementos composicionais e a linguagem de tais narrativas, ao decorrer das últimas décadas, às discussões e reivindicações propostas pelo movimento feminista, como fruto das relações dialógicas que estabelecem entre si. Para isso, elaboramos uma pesquisa de natureza qualitativa, cuja geração de dados é bibliográfica e também documental. Além disso, fizemos um recorte dentre os dezoito volumes que compõe o *corpus*, para analisar aqueles cujas modificações foram mais significativas para a personagem e sua narrativa, bem como, discutimos sobre as relações que Diana estabelece com as versões alternativas da Mulher-Maravilha. Concluímos, pois, com o princípio de analisar dialogicamente os discursos, que a presença de discursos e discussões, em

tais narrativas, relativos ao gênero feminino, tornou-se mais frequente e evidente, à medida que também se faziam presentes no movimento feminista, como uma forma de esses quadrinhos incorporarem as mudanças pertinentes às vivências femininas, ao constructo simbólico que representam.

Palavras-chave: Dialogismo. História em quadrinhos. Mulher-Maravilha. Feminino. Feminismo.

ABSTRACT

This paper aims to study the discursive changes in the stories of Wonder Woman, precisely its anthology organized by George Pérez and distributed by Panini Comics, composed of eighteen volumes, which belongs to the DC Comics Thematic Universe. To identify the differences and similarities in such narratives among publications of different decades and reflect on their occurrences, we will use, as a category of analysis, the dialogical phenomenon of language - proposed by Bakhtin and the circle. From the perspective that discourses dialogue with each other and with society's experiences, thoughts and problems, we decided that the analysis of such modifications would focus on female issues, whose reflections refer to feminist discourses. Thus, we intend to discuss the following problem: how the comics of Wonder Woman, which is one of the main feminine representatives of the genre, establish dialogic relationships with discourses pertinent to female and feminist movement itself and if these relations continually occur favorable to feminism. To substantiate such discussions concerning dialogism and other concepts aligned, we use the postulates of Bakhtin (2015, 2016, 2018), Volóchinov (2018, 2019) and Brazilian commentators of the circle writings. We also use the postulates of comics researchers, as well as the elements that constitute them and make them unique, such as Groensteen (2015), Barbieri (2017), Ramos (2010) and Wergueiro (2010). About the studies on the female gender, we based our analysis on the formulations of Bandeira and Siqueira (1997), Goldberg-Salinas (1997), Lerner (2019, 2022), Wolf (2020), Miguel and Biroli (2014), Menezes and Bragaglia (2017), among others. Through the dialogue between these three areas of study – discourse and interaction, comics and gender issues –, w e aim to relate the discursive changes in Wonder Woman's comics, as well as the compositional elements and the language of such narratives over the last decades, to discussions and claims proposed by the feminist movement, as the result of the dialogical relations they establish between them. For this, we have elaborated a qualitative research whose data collection is bibliographic and documentary. In addition, we clipped among the eighteen volumes that make up the corpus to analyze those whose modifications were more significant to the character and his narrative and discuss Diana's relationships with alternative versions of Wonder Woman. We conclude, therefore, dialogically analyzing the discourses, that the presence of discourses and discussions in such narratives related to the female genre became more frequent and evident, as they were also present in the feminist movement, as a way for these comics to incorporate the changes pertinent to the female experiences, the symbolic construct they represent.

Keywords: Dialogism; comics; Wonder Woman; feminine; feminism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: As quatro partes justapostas 83
Figura 02: Nove volumes – primeiro bloco 84
Figura 03: Nove volumes – segundo bloco 86
Figura 04: Cena incial de *Wonder Woman* 1, de 1942 88
Figura 05: Rivalidade entre Afrodite e Ares – *Wonder Woman* 1, de 1942 89
Figura 06: Afrodite cria as amazonas – *Wonder Woman* 1, de 1942 90
Figura 07: Hércules engana Hipólita – *Wonder Woman* 1, de 1942 92
Figura 08: Batalha entre a número 21 e a 7 – *Wonder Woman* 1, de 1942 96
Figura 09: Diana veste o seu traje oficial – *Wonder Woman* 1, de 1942 97
Figura 10: Steve Trevor cria o nome da heroína – *Wonder Woman* 1, de 1942 98
Figura 11: Diana vê o seu futuro – *Wonder Woman* 7, de 1943 100
Figura 12: O governo das mulheres – *Wonder Woman* 7, de 1943 102
Figura 13: Diana assume a presidência – *Wonder Woman* 7, de 1943 104
Figura 14: Diana à procura de moradia – *Wonder Woman* 179, de 1968 107
Figura 15: Diana acorda sem memória – *Wonder Woman* 204, de 1973 110
Figura 16: Linguista universal – *Wonder Woman* 204, de 1973 112
Figura 17: As amazonas são rejeitadas – *Wonder Woman* 1, de 1987 116
Figura 18: O chamado da filha natimorta – *Wonder Woman* 1, de 1987 120
Figura 19: A Cúpula-Maravilha – *Wonder Woman* 177, de 2002 124
Figura 20: As deusas das duas tribos – *Wonder Woman* 177, de 2002 125
Figura 21: Um novo Trevor – *Wonder Woman* 177, de 2002 126
Figura 22: A identidade secreta é revelada ao mundo – *Wonder Woman* 177, de 2002 128
Figura 23: O livro da Mulher-Maravilha – *Wonder Woman* 195, de 2003 129
Figura 24: Proposta da editora – *Wonder Woman* 195, de 2003 130
Figura 25: Proposta de Diana – *Wonder Woman* 195, de 2003 131
Figura 26: Mulheres vestidas de coelhas – *Justice League: The New Frontier Especial* 1, de 2008 134
Figura 27: Menina de Barro – *Wonder Woman* 0, de 2011 142
Figura 28: A primeira aparição de Núbia – *Wonder Woman* 207, de 1973 147
Figura 29: Hipólita, Donna Troy, Ártemis e Cassie Sandsmark 148

Figura 30: Yara Flor e demais versões – *Wonder Woman* 51, de 2022 153

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 16
2 DISCURSO E INTERAÇÃO 22
2.1 Dialogismo e enunciado 25
3 GÊNEROS DISCURSIVOS 36
3.1 O gênero história em quadrinhos 40
3.1.1 Os elementos quadrinísticos 43
3.1.2 A história dos quadrinhos 48
4 DISCURSOS FEMINISTAS 52
4.1 As mulheres predecessoras do feminismo 54
4.2 As conquistas do feminismo 56
4.3 As reivindicações atuais 61
4.4 Os símbolos ligados ao feminino 68
4.5 Sexualização das personagens femininas nas *comic books* 73
5 PERCURSO DISCURSIVO DA MULHER-MARAVILHA 78
5.1 Procedimentos metodológicos 78
5.2 Análise das capas 82
5.3 Parte 01 – A Amazona 87
5.4. Parte 02 – A Princesa 105
5.5. Parte 03 – A Embaixadora 114
5.6. Parte 04 – A guerreira 140
5.7. Versões alternativas da Mulher-Maravilha 146
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 156
REFERÊNCIAS 165
ANEXOS 170

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa visa ao estudo comparativo das modificações discursivas presentes nas histórias em quadrinhos, mais precisamente, da Mulher-Maravilha[1], cuja personagem pertence ao universo temático da DC *Comics*[2]. Para identificar as diferenças e semelhanças, entre publicações de décadas distintas, construídas em tais narrativas, e refletir sobre o porquê de ocorrerem, utilizaremos, como princípio norteador da análise, o fenômeno dialógico da linguagem, o dialogismo, proposto por Bakhtin e o Círculo. Sob a perspectiva de que os discursos dialogam entre si e com as vivências, pensamentos e problemáticas da sociedade, resolvemos que a análise de tais modificações estaria centrada nas questões relativas ao gênero feminino, cujas reflexões remetem aos discursos feministas.

Do início do último século até os dias atuais, a humanidade vem passando por diversas mudanças, rapidamente, em comparação com os séculos anteriores, resultantes de grandes avanços científicos e artístico-culturais. De igual forma, os modos de ver e de viver da sociedade também foram modificados no decorrer dessas décadas, seja em decorrência dos avanços científicos, das manifestações artísticas ou, também, das revoluções promovidas pelos movimentos sociais, dentre eles, o movimento feminista.

Para se ter uma ideia, em 1920, o quantitativo da população mundial era cerca de 1 bilhão e 800 milhões de pessoas; três décadas depois, ultrapassou a marca de dois bilhões de pessoas[3], embora tenha havido, nesse intervalo de tempo, a Segunda Guerra Mundial, que causou a morte de milhões de pessoas e a destruição de muitas cidades – até mesmo países – e povos. No que tange à área da tecnologia da informação, o computador surgiu alguns anos após

[1] É uma personagem mítica dos quadrinhos da DC Comics, cuja história foi criada pelo escritor e psicólogo William Moulton Marston e desenhada, inicialmente, pelo cartunista Harry G. Peter. A primeira *comic book* de sua história foi publicada em 1942 e tem sido expandida desde então.

[2] Editora/empresa estadunidense pioneira no ramo dos quadrinhos de super-heróis, tendo sido fundada em 1934, cuja principal concorrente, no que tange às temáticas, estilo e disseminação, é a editora/empresa Marvel Comics.

[3] Vede: FOLHA DA MANHÃ. Nascimento e civilização. Banco de Dados Folha: acervo online. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/cotidiano_27jul1952.htm#:~:text=Assim%20a%20popula%C3%A7%C3%A3o%20mundial%2C%20que,para%202%20bili%C3%B5es%20378%20milh%C3%B5es. Acesso em: 22 mai. 2023.

a Segunda Guerra[4]; enquanto a Internet por volta da década de 70[5]; nessa mesma década também surge o telefone móvel – o celular[6]. As redes sociais, por outro lado, são provenientes de pesquisas deste século, tendo surgido a primeira delas em 2006 – o Orkut[7].

Sendo assim, o crescimento exponencial da humanidade – resultante de melhores condições de vida, dado os avanços científicos – e o desenvolvimento desta, no âmbito tecnológico-informacional – que propicia o acesso mais dinâmico à informação e seu uso, bem como o compartilhamento constante de pensamentos e interesses na Internet, principalmente nas redes sociais – possibilitam vivências às pessoas da contemporaneidade, inimagináveis às gerações anteriores. Do mesmo modo, também são constituídos novos modos de vida e de relacionamento pessoal e social, em razão da conquista de direitos e pleno usufruto dos mesmos nas sociedades democráticas, os quais são oriundos da luta articulada de movimentos sociais. O divórcio é um exemplo de tais direitos, que foi conquistado pelo movimento feminista.

Com isso, vale salientar que cada modificação vivida pela sociedade é também sentida e disseminada na língua e pela língua, haja vista a relação dialógica existente entre as mesmas, que as mantêm em pleno funcionamento. Sendo a língua, na perspectiva adotada aqui, fruto da interação discursiva, pode-se afirmar, portanto, que as sociedades se constituem e modificam-se discursivamente, possibilitando o surgimento e a transformação de práticas sociais com seus respectivos gêneros discursivos. A título de exemplificação, podemos apontar a aparição, crescimento e disseminação do gênero dos quadrinhos.

As tecnologias utilizadas pela imprensa, como a tipografia, no início do século passado, foram fundamentais para possibilitar o surgimento dos quadrinhos, enquanto novo gênero ou nova forma de linguagem (Barbieri, 2017), tanto no que tange à produção estética dos mesmos, tendo em vista que representam uma simbiose de linguagens, como também, no que compete a disseminação em massa destes. Sendo assim, tratava-se de um gênero recente, cujos autores

[4] Vede SANTAELLA, L.; GALA, A.; POLICARPO, C.; GAZONI, R. Desvelando a internet das coisas. Geminis, ano 4, n. 2, v. 1, p. 19-32. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/327601891. Acesso em: 22 mai. 2023.

[5] Vede CAPOBIANO, L. A Revolução em Curso: Internet, Sociedade da Informação e Cibercultura. Estudos da Comunicação, 2010, maio, n. 7, v. 2, p. 175-193. Disponível em: http://ec.ubi.pt/ec/07/vol2/capobianco.pdf. Acesso em: 22 mai. 2023.

[6] Vede Couto, G. H. R. Celulares: a tecnologia do telefone móvel mediando uma nova linguagem? **ECO-PÓS**, v. 10, n. 1, 2007, jan.-jul., p. 207-221. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1050/990. Acesso em: 22 mai. 2023.

[7] Vede SILVA, F. S.; SERAFIM, M. L. Redes sociais no processo de ensino aprendizagem: com a palavra o adolescente. In: SOUSA, RP., et al. (orgs.). **Teorias e práticas em tecnologias educacionais**. Campina Grande: EDUEPB, 2016. Disponível em: https://books.scielo.org/id/fp86k/pdf/sousa-9788578793265.pdf#page=66. Acesso em 22 mai. 2023.

precisavam desbravar as possibilidades temáticas, estilísticas e estruturais, e compreender a recepção do público perante a inovação discursiva dos quadrinhos.

Por isso, entendemos que os quadrinhos foram reformulados – e continuam sendo – ao passar das décadas do século XX, incorporando, aos seus enunciados, os traços, anseios e problemas, pensamentos e modos de vidas da sociedade a que representavam, seja a nível local ou nacional, para garantir sua perpetuação e para que se firmassem na mesma enquanto linguagem/gênero, sendo, então, reconhecidos como tal. Os empecilhos, como a censura dos governos por meio da institucionalização de códigos que limitavam a produção dos mesmos (Wergueiro, 2010), enfrentados pelos quadrinhos, seus autores e, até mesmo, os leitores, corroboraram para que tais adaptações e assimilações fossem feitas de modo mais nítido.

Em razão das lutas discursivas travadas nos quadrinhos para garantir a perpetuação dos mesmos e as modificações necessárias para obter tal fim, entendemos que representam um campo discursivo de grande valia para entender as próprias reformulações nos modos de vivência e de enxergar da sociedade, principalmente no que concerne ao gênero feminino, às mulheres. Isso porque, de maneira equivalente à luta dos quadrinhos, principalmente em relação ao intervalo de tempo em questão, as mulheres também precisaram travar muitas lutas para que fossem ouvidas e não somente conquistassem direitos para toda a categoria, mas também, para garantir que estes fossem efetivados socialmente e legalmente (Lerner, 2022).

Sabemos que pelo menos nos dois últimos milênios, nos quais os sistemas econômicos e políticos foram definidos pela ótica do patriarcado e esta, por sua vez, fomentada pelas instituições eclesiásticas, as mulheres têm sido negligenciadas discursivamente e historicamente, na maioria das sociedades do planeta (Lerner, 2019). Entretanto, no decorrer dos séculos, mulheres de lugares distintos buscaram reverenciar os feitos de suas antecessoras e trazer as óticas femininas para a literatura e a História, porém, embora seus esforços sejam válidos, os êxitos que conseguiam não eram transpassados para suas contemporâneas ou gerações seguintes, porque eram individuais (Lerner, 2022); logo, não resolviam a problemática coletiva. Somente com a articulação de um movimento político, o feminismo, é que as mulheres, coletivamente, puderam se inserir em todos os campos da sociedade.

Por esta razão, decidimos estudar uma narrativa dos quadrinhos cuja protagonista seja uma mulher, para que através dela pudéssemos estabelecer um diálogo entre as modificações realizadas e as reivindicações propostas pelos discursos feministas, bem como suas conquistas e os símbolos relacionados ao gênero feminino. Além disso, entendemos que essa protagonista precisa ser reconhecida como uma grande representante do gênero discursivo dos quadrinhos e, também, do feminino, pois a notoriedade e a disseminação da personagem acarreta em como

ela é apreendida – sob óticas distintas – e por quê. Com base em tais critérios, entendemos que o estudo da Mulher-Maravilha, protagonista de *comic books* na DC *Comics* e componente da trindade épica da *Liga da Justiça*[8], da mesma empresa, cumpre satisfatoriamente tal objetivo.

Com base nessa correlação temporal, de meados do século XX até os dias atuais, em que temos a linguagem dos quadrinhos lutando pela continuidade discursiva e o movimento feminista lutando pelo direito à voz das mulheres e a validação desta, deparamo-nos com a seguinte problemática: de que forma as histórias em quadrinhos da Mulher-Maravilha, que é uma das principais representantes femininas do gênero, estabelecem relações dialógicas com discursos pertinentes ao gênero feminino e ao próprio movimento feminista? Essas relações ocorrem continuamente favoráveis ao feminismo? Para compreender essa problemática, optamos por desenvolver uma pesquisa qualitativa, cuja geração de dados é bibliográfica e documental (Gil, 2022).

Para identificar e comparar as modificações relacionadas ao feminino na personagem em questão, utilizamos como *corpus* central da pesquisa a antologia[9] da Mulher-Maravilha, organizada por George Pérez[10] e viabilizada pela Panini *Comics*[11], composta por dezoito volumes – que foram originalmente publicados em edições e épocas distintas. Segundo o cartunista, e em conformidade à síntese que consta na capa da própria, essa antologia compreende todos os traços essenciais à personalidade e história da personagem – essa é a justificativa apresentada pelo organizador, no tocante ao recorte narrativo para montá-la, haja vista que há mais de mil *comics* da heroína – desde seu surgimento em 1942, que foram topicalizados em quatro partes na antologia. São elas, respectivamente: a amazona, a princesa, a embaixadora e a guerreira.

Para analisar tais modificações, utilizamos como categoria o fenômeno dialógico da linguagem e demais conceitos alinhados ao mesmo e decorrentes deste, em conformidade com os postulados de Bakhtin e o Círculo, como a noção de discurso e interação, de enunciado (Bakhtin, 2016) (Volóchinov, 2018) (Volóchinov, 2019), de gêneros discursivos (Bakhtin,

[8] É uma saga de quadrinhos, da DC Comics, criada por Gardner Fox, em 1960, como uma releitura da *Sociedade da Justiça*, que havia sido publicada vinte anos antes pela All Star Comics. A saga reúne os principais heróis e vilões desse universo de quadrinhos, cujos heróis são liderados pela trindade da empresa: Super Homem, Batmam e Mulher Maravilha, e por mais quatro heróis, que variam conforme a autoria ou volume da saga.

[9] PÉREZ, George. **Mulher-Maravilha: antologia**. Barueri, SP: Panini Brasil, 2020.

[10] George Pérez (1954-2022) foi um cartunista e roteirista de quadrinhos estadunidense, bastante conhecido e reconhecido na área. Desenvolveu trabalhos para as empresas DC *Comics* e Marvel *Comics*, grandes concorrentes do ramo, embora tenha focado principalmente na primeira, em sagas como *Mulher Maravilha*, *Liga da Justiça* e *Jovens Titãs*.

[11] Fundada em 1994, a Panini *Comics* é uma editora de quadrinhos a nível mundial, cuja sede localiza-se na Itália, tendo filiais em vários países, como no Brasil, por exemplo.

2016) e, ainda, dois conceitos que competem aos gêneros literários: o cronotopo (Bakhtin, 2018) e o heterodiscurso (Bakhtin, 2015). Entendemos que o dialogismo é um fenômeno inerente à linguagem nessa perspectiva e, como tal, permeia os demais conceitos mencionados neste parágrafo, constituindo-os e sendo constituídos por eles. Portanto, ele está no cerne dessa corrente teórica, assim como está enquanto categoria de análise nesta pesquisa.

Tendo como princípio a definição de gênero do discurso (Bakhtin, 2016) e as particularidades que cada um apresenta, entendemos que é necessário analisar o dialogismo em conformidade com a maneira como ele se manifesta dentro de cada gênero. Neste caso, especificamente, das histórias em quadrinhos. Com isso, utilizamos os postulados de autores renomados no estudo dos quadrinhos, enquanto gênero, linguagem e arte, bem como os elementos que os constituem e os tornam únicos, como Groensteen (2015), Barbieri (2017) e Ramos (2010). Além disso, também utilizamos as contribuições de Wergueiro (2010), no que compete ao percurso histórico do gênero, de maneira geral, e das produções voltadas para a temática de super-heróis, entre outros autores que também utilizamos para fundamentarmo-nos.

Aliado a esses conhecimentos, também precisamos de postulados concernentes aos discursos feministas, que fundamentem, do ponto de vista sociológico, as mudanças que pretendemos identificar e comparar na pesquisa. Para isso, pautamo-nos nas falas de Bandeira e Siqueira (1997) a respeito do que é o movimento e as diferenças das correntes existentes no mesmo; o perfil histórico de conquistas e reivindicações traçado por Goldberg-Salinas (1997), cujo foco é o século XX para nós; o porquê do apagamento das mulheres na construção da sociedade patriarcal, com Lerner (2022); os símbolos historicamente construídos e atribuídos ao gênero feminino, pela ótica de Lerner (2019), Wolf (2020) e Woolf (2020); as pautas e reivindicações atuais nos discursos feministas, como apontam Miguel e Biroli (2014); e, por fim, as discussões a respeito da sexualização das personagens femininas como traço recorrente nos quadrinhos de super-heróis, através das falas de Menezes e Bragaglia (2017), Almeida, Cruz e Oliveira (2018), e Paula (2019).

A partir do diálogo entre essas três áreas de estudo: discurso e interação, quadrinhos e questões de gênero, intentamos reconhecer as influências socio discursivas e refletir sobre a razão da existência delas na constituição e reconstituição da Mulher-Maravilha, ao longo de sua história, tanto estilisticamente quanto simbolicamente. Esperamos, pois, com o princípio de analisar dialogicamente os discursos, estabelecer uma relação com a presença de discursos e discussões nas histórias da personagem à medida que também se faziam presentes no movimento feminista, como uma forma de esses quadrinhos incorporarem as mudanças pertinentes às vivências femininas, ao constructo simbólico que representam.

Assim sendo, temos como objetivo geral: relacionar as mudanças discursivas ocorridas nas histórias em quadrinhos da Mulher-Maravilha, bem como os elementos composicionais e a linguagem de tais narrativas, ao decorrer das últimas décadas, às discussões e reivindicações propostas pelo movimento feminista, como fruto das relações dialógicas que estabelecem entre si. Para isso, temos como objetivos específicos: i. analisar quais reivindicações e conquistas são mais recorrentes e influentes no processo de mudanças das linguagens utilizadas nessas narrativas, perante a evolução do tempo e da sociedade; ii. comparar os elementos descritivos/estéticos que compõem a protagonista no decorrer das décadas, destacando as relações dialógicas com as percepções femininas da época; iii. identificar se tais mudanças são condizentes ou contrárias aos discursos feministas; iv. refletir sobre a problemática da sexualização feminina como discurso resistente no mundo dos quadrinhos, pelos seus produtores e por parte dos leitores, embora seja fortemente criticada.

Para isso, iremos discorrer, ao longo deste trabalho, cada uma dessas áreas em capítulos distintos, a começar pelo capítulo que remete à perspectiva fundante do princípio que norteia toda esta pesquisa: o dialogismo. Nele, discutiremos sobre os conceitos que se relacionam ao mesmo e se formam pelo e com o mesmo: discurso, interação, enunciado, gênero, heterodiscurso e cronotopo. Em seguida, trataremos das questões pertinentes à conceituação e caracterização estilístico-discursiva dos quadrinhos, bem como, o próprio percurso histórico do gênero. Finalizando, pois, a parte teórica com as discussões concernentes aos discursos feministas, topicalizadas, respectivamente, da seguinte maneira: as mulheres predecessoras ao movimento, as conquistas do próprio, as reivindicações atuais, os símbolos ligados ao gênero feminino e, por último, a sexualização das personagens femininas.

No que diz respeito à construção da análise, faremos, inicialmente, uma seção referente aos procedimentos metodológicos para realizar a análise, contendo uma contextualização a respeito das histórias em quadrinhos da Mulher-Maravilha, e, na sequência, a justificativa para o recorte feito para analisar os volumes que consideramos mais significativos no tocante ao objetivo geral deste trabalho; em seguida, faremos uma breve análise das capas de cada *comic*; para cada trecho/volume selecionado, discutiremos os discursos e estilos, nele encontrados, que demonstrem relação dialógica com questões relativas ao movimento feminista e/ou ao gênero feminino, além de estabelecer uma análise dialógica com tais questões, também faremos o diálogo entre os mesmos, considerando o cronotopo de cada um, evidenciando, pois, as influências que cada um detêm sobre o seguinte; por fim, faremos uma breve análise das versões alternativas da Mulher-Maravilha, que foram surgindo no decorrer do tempo, relacionando-as com a versão principal, representada por Diana.

2 DISCURSO E INTERAÇÃO

Os postulados de Bakhtin e o Círculo começaram a ser publicados nas primeiras décadas do século XX, de maneira contemporânea, inclusive, ao *Curso de Linguística Geral*, de Saussure[12], distinguindo-se – para além da perspectiva sobre a língua e conceitos relacionados – no que tange ao local: enquanto os primeiros foram produzidos/publicados na URSS, o segundo é oriundo da Suíça. Dentre os conceitos teorizados e difundidos pelo Círculo, estão a noção de signo e a noção de língua. Para discutirmos as questões referentes ao nosso trabalho, é preciso explicitar tais conceitos, por se tratarem de pontos de partida para o entendimento dos demais.

No que se refere ao Círculo, comumente se atribui a definição de que se baseia numa perspectiva discursiva da língua/linguagem, porque a considera como produto da interação discursiva, constituinte do sujeito e sendo constituída por ele, quando este atribui significação à mesma. Portanto, corrobora o pensamento saussuriano a respeito de que os signos são arbitrários, logo, frutos de convenções sociais. Entretanto, se distancia de Saussure, porque considera os aspectos externos ao sistema linguístico, intenção e situação, por exemplo, como importantes para construção e apreensão dos significados e sentidos, que são atribuídos aos signos e demarcados ideologicamente pelos sujeitos do discurso.

Como esclarece Volóchinov (2018, p. 217, grifos do autor), toda a interação discursiva e tudo o que dela provém é social: "A estrutura do enunciado, bem como da própria vivência expressa, é uma *estrutura social*. O acabamento estilístico (...) social e o próprio fluxo discursivo dos enunciados (...) é um fluxo social. Cada gota nele é social, assim como toda a dinâmica da sua formação". Sendo assim, a língua/linguagem incorpora um traço da sociedade característico para a manutenção de ambas, conforme o autor, a mobilidade:

> Em primeiro lugar, devemos lembrar que a língua não é algo imóvel, dado de uma vez por todas e determinado de modo rigoroso em suas "regras" e "exceções" gramaticais. A língua não é, de modo algum, um produto morto e petrificado da vida social: ela movimenta-se ininterruptamente, seguindo em seu desenvolvimento a vida social. Esse movimento progressivo da língua realiza-se no processo da comunicação do homem com o homem, comunicação esta que não é só produtiva, mas também *discursiva*. É na comunicação discursiva (um dos aspectos da comunicação mais ampla: a social) que são elaborados os mais variados tipos de enunciados, correspondentes aos diferentes tipos de comunicação social. (Volóchinov, 2019, p. 267, grifo do autor)

[12] SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2012.

Nota-se, portanto, que a vida social, a sociedade, do ponto de vista discursivo, está em constante movimento, logo, em constante modificação em suas interações. É necessário pontuar isso para que se entenda que as produções discursivas, os enunciados, são construídos à medida que se fazem necessários na sociedade, tanto o próprio surgimento destes quanto seu esquecimento. Essa produção ocorre sempre em uma relação dialógica com a vida social, com o que é possível de ser compreendido e respondido em um dado momento da interação discursiva, inserida em um contexto sócio-histórico, como aponta Bakhtin (2016). Com isso, Volóchinov (2018) aponta que a própria constituição da linguagem, da língua, as relações estabelecidas na interação discursiva são influenciadas por forças sociais, que estruturam a vida social e proporcionam a luta de classes.

Afirmar que a língua/linguagem é produto dessa interação, significa dizer que as significações atribuídas, pelos sujeitos do discurso, às palavras são (re)construídas no ato da linguagem, no momento em que estes interagem. Ou seja, é necessário que haja uma troca entre interlocutores, ora produzindo o enunciado, eu, ora recebendo-o ativamente, tu. Como podemos ver na fala de Volóchinov (2018, p. 205, grifos do autor): "Em sua essência, *a palavra é um ato bilateral*. Ela é determinada tanto por aquele *de quem* ela procede quanto por aquele *para quem* se dirige. (...) ela é justamente *o produto das inter-relações do falante com o ouvinte*".

Percebe-se que não somente a palavra, mas o enunciado como um todo é construído desse modo: na e pela interação. Essa característica do enunciado diz respeito, inclusive, ao fenômeno que lhe é inerente, o dialogismo, segundo assevera Bakhtin (2016). Esse fenômeno apresenta como componentes indissociáveis que constituem o enunciado: i. a alternância dos sujeitos do discurso; ii. a conclusibilidade; iii.; atitude responsiva; iv. e o endereçamento. Essas características serão analisadas adiante, no capítulo específico para o fenômeno dialógico da linguagem. De todo modo, vale salientar que Volóchinov (2018) corrobora esse pensamento, quando se refere ao fato de a palavra ser produzida com uma orientação discursiva:

> Efetivamente, o enunciado se forma entre dois indivíduos socialmente organizados, e, na ausência de um interlocutor real, ele é ocupado, por assim dizer, pela imagem do representante médio daquele grupo social ao qual o falante pertence. *A palavra é orientada para o interlocutor*, ou seja, é orientada para *quem* é esse interlocutor: se ele é integrante ou não do mesmo grupo social, se ele se encontra em uma posição superior ou inferior em relação ao interlocutor (...), se ele tem ou não laços sociais mais estreitos com o falante (...). Não pode haver um interlocutor abstrato, por assim dizer, isolado; pois com ele não teríamos uma língua comum nem no sentido literal, tampouco figurado. (Volóchinov, 2018, p. 204-205, grifos do autor)

Além de orientarmos nosso discurso para alguém, nossas produções enunciativas, o fazemos pensando em quem irá não receber, mas interagir responsivamente. Ou seja, para que

o objetivo da produção de determinado enunciado seja efetivado, ele precisará ser (re)construído pelo outro, do contrário, os sentidos e significações nele expressos não fariam parte da interação discursiva, estariam isolados e, por conseguinte, não seriam enunciados, efetivamente. Isso ocorre porque o enunciado se efetiva como tal dentro da rede discursiva e, para isso, necessita estar inebriado de valores – estes, os quais, para Volóchinov (2018), são demarcados ideologicamente. Vejamos:

> Somente um grito animal inarticulado é de fato organizado a partir do interior, do aparelho fisiológico de um indivíduo. Ele é pura reação fisiológica, sem nenhum acréscimo ideológico. No entanto, o enunciado humano mais primitivo, pronunciado por um organismo, é organizado fora dele do ponto de vista do conteúdo, sentido e significação: nas condições extraorgânicas do meio social. O enunciado como tal é inteiramente um produto da interação social, tanto a mais próxima, determinada pela situação da fala, quanto a mais distante, definida por todo o conjunto das condições dessa coletividade falante. (Volóchinov, 2018, p. 216)

Portanto, toda a interação discursiva está incrustada de ideologias. Não se pode enunciar, sem atribuir valores ideológicos. Sendo assim, o signo, para Bakhtin e o Círculo, equivalente ao enunciado; e os valores que lhe são relativos, o são justamente por serem demarcados de ideologia, o que implica que variam conforme são assimilados, apreendidos e utilizados pelos sujeitos, em cada ato enunciativo. Vale ressaltar que para Volóchinov (2018), pensamento que Bakhtin (2016) também defende, não estão presentes no enunciado apenas as ideologias já institucionalizadas nos sistemas, mas também, e de igual importância, aquelas que se formam no cotidiano:

> Os sistemas ideológicos formados – a moral social, a ciência, a arte a religião – cristalizam-se a partir da ideologia do cotidiano, e por sua vez, exercem sobre ela uma forte influência inversa e costumam dar-lhe o tom. Todavia, ao mesmo tempo, esses produtos ideológicos formados preservam constantemente a mais viva ligação orgânica com a ideologia do cotidiano, nutrem-se da sua seiva e fora dela estão mortos, assim como estão mortas uma obra literária finalizada ou uma ideia cognitiva fora da sua percepção avaliativa viva. No entanto, uma obra ideológica existe apenas para essa percepção que se realiza na linguagem da ideologia do cotidiano. A ideologia do cotidiano insere a obra em uma dada situação social. A obra passa a ser ligada a todo o conteúdo da consciência e é percebida apenas no contexto dessa consciência atual. (Volóchinov, 2018, p. 213)

Com base nisso, temos um fato primordial que define essa corrente: a língua/linguagem deve ser considerada como produto da interação, pois ela é social, sendo, aliás, o conceito de língua indissociável ao de discurso para Bakhtin (2016, p. 117), já que, segundo o autor: "Discurso é a língua *in actu*. É inadmissível contrapor língua e discurso em qualquer que seja a forma. O discurso é tão social quanto a língua. As formas de enunciado também são sociais e, como a língua, são igualmente determinadas pela comunicação".

A perspectiva da interação discursiva para o Círculo reside na premissa de que não há enunciado isolado desta rede discursiva, todos, em menor ou maior grau, estão construindo relações dialógicas entre si: "Todo discurso termina, mas não no vazio, e dá lugar ao discurso do outro (...), à expectativa de resposta, de emoção. A unidade do discurso é o enunciado. Todo enunciado é por natureza uma réplica do diálogo (...). O discurso é dialógico por natureza" (Bakhtin, 2016, p. 116). Os próprios sujeitos também estão dentro do todo discursivo inerente ao dialogismo: "O diálogo envolve <?> enunciados de ao menos dois sujeitos, mas sujeitos interligados por relações dialógicas, que conhecem um ao outro, e essa ligação (...) se reflete em cada réplica do diálogo, determina essa réplica. (Bakhtin, 2016, p. 114)".

É justamente a partir das relações dialógicas que se estabelecem entre os enunciados, na e pela interação discursiva, que ocorrem as modificações, as transformações, na língua/linguagem e na sociedade. Conforme Volóchinov (2019), essas transformações partem, sequencialmente, da própria organização estrutural do sistema econômico da sociedade para chegar à comunicação de seus constituintes, logo, em suas interações; alterando, assim, os discursos e enunciados que serão produzidos pelos sujeitos e, até mesmo, as formas estruturais do sistema linguístico. Esse ponto é essencial para entendermos a sociedade, sob a ótica dessa corrente, conforme aponta o autor, pois todas as transformações sociais são dialógicas, ou seja, se constituem na interação e se refletem nas micro e macro estruturas discursivas da sociedade. Com base nisso, faremos o estudo desse fenômeno e de suas particularidades na seção adiante.

2.1 Dialogismo e enunciado

Dentre as propostas de Bakhtin e o Círculo, podemos dizer que o dialogismo, fenômeno dialógico da linguagem, está no cerne delas. Isso porque, conforme conceituado por Bakhtin (2016), o dialogismo percorre toda a interação discursiva na história da humanidade, logo, é indissociável do discurso, do enunciado. Tendo em vista tais ponderações, vejamos o que o teórico conceitua como enunciado e a indissociabilidade desse fenômeno para com o enunciado, a fim de entendermos, assim, como o dialogismo se manifesta na linguagem.

Para Bakhtin (2016), o enunciado é o produto da interação discursiva, pleno de sentidos e vozes, pelo qual os sujeitos se comunicam e determinam os limites deste, a forma, o propósito, entre outros elementos característicos da sua composição, como podemos ver no excerto:

> (...) *real unidade* da comunicação discursiva – o *enunciado*. Porque o discurso só pode existir de fato na forma de enunciados concretos de determinados falantes, sujeitos do discurso. O discurso sempre está fundido em forma de

> enunciado pertencente a um determinado sujeito do discurso, e fora dessa forma não pode existir. Por mais diferentes que sejam os enunciados por seu volume, pelo conteúdo, pela construção composicional, eles têm como unidades da comunicação discursiva peculiaridades estruturais comuns, e antes de tudo *limites* absolutamente precisos. (Bakhtin, 2016, p. 28-29, grifos do autor)

Nota-se, pois, que a produção e recepção dos enunciados é a única maneira de os sujeitos se comunicarem, para interagir discursivamente. Conforme a situação, cada enunciado apresenta uma forma diferente, limites que delimitam sua extensão e finalidade, mas, independentemente de como o enunciado seja construído e esteja disposto, ele representa um todo significativo, discursivo, repleto de sentidos vários, os quais são assimilados, incorporados e produzidos pelos sujeitos. O enunciado também carrega, em seu cerne, pontos de conexão com outros enunciados, outros discursos:

> Todo enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação discursiva de um determinado campo. Os próprios limites do enunciado são determinados pela alternância dos sujeitos do discurso. Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros. Esses reflexos mútuos lhes determinam o caráter. Todo enunciado é pleno de ecos e pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Todo enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo (...) Porque o enunciado ocupa uma posição *definida* em uma dada esfera da comunicação, em uma dada questão, em um dado assunto, etc. É impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-la com outras posições. Por isso, todo enunciado é repleto de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de um dado campo da comunicação discursiva. (Bakhtin, 2016, p. 57, grifos do autor)

Sendo assim, na perspectiva bakhtiniana, é impossível (re)construir os significados expressos em um enunciado, ou até mesmo produzi-lo, sem que este esteja efetivamente inserido na rede do discurso. Ou seja, um enunciado só representa algo porque pode ser relacionado a outro, seja em contraposição, concordância, entre outras maneiras de se responder a um discurso. Todos enunciados estão relacionados entre si, em maior ou menor grau, na cadeia discursiva – esta que existe desde os primórdios da interação discursiva. Além de os enunciados estarem todos conectados, também ocupam posições bastante definidas no discurso, como afirma o autor, desde o momento em que é intencionada a produção destes:

> O enunciado é pleno de *tonalidades dialógicas*, e sem levá-las em conta é impossível entender até o fim o estilo de um enunciado. Porque a nossa própria ideia - seja filosófica, científica, artística - nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros, e isso não pode deixar de encontrar o seu reflexo também nas formas de expressão verbalizadas do nosso pensamento. (Bakhtin, 2016, p. 59, grifo do autor)

É preciso ressaltar que a ligação entre os enunciados, entre os discursos, não é unívoca. Ela é dialógica. Isto é, cada produto da interação humana é carregado de marcas ideológicas,

que trazem consigo vozes distintas, conflitantes ou concordantes umas com as outras, independentemente de qual seja a esfera discursiva. Todos são construídos dessa maneira, desde o momento em que são intencionados, portanto, são essencialmente dialógicos.

Os enunciados, segundo Volóchinov (2019, p. 272, grifos do autor), como produtos discursivos que são, precisam ser constituídos de elementos que configurem-nos e diferenciem-nos nesse processo de materializá-los na interação: "*Não há enunciado nem vivência fora da expressão material*. (...) Consideramos como elementos fundamentais que constroem a forma do enunciado, (...) o *som expressivo* da palavra, (...) a *escolha* da palavra; e (...) a *disposição* da palavra no todo do enunciado".

Esses elementos configuram o enunciado de formas diferentes: o primeiro, a entonação, diz respeito à maneira como os sons são distribuídos e valorados, atenuados ou não, na enunciação; a escolha, que delimita o que é passível de ser dito naquele enunciado, tem a ver com o conteúdo temático – que explicaremos na seção referente aos gêneros discursivos –, mas também, com a estilização do sujeito para utilizar o discurso a seu favor; de igual modo, pode ser compreendida a disposição dessas palavras: a maneira como o sujeito estrutura a sua fala, além de ser para encaixá-la em determinado gênero, também pode servir para acrescentar um traço estilístico, gerar ambiguidade ou tornar mais nítida uma posição.

Esses não são os únicos elementos que compõem o enunciado, mas são eles quem o materializam distintivamente. Enquanto isso, no que compete ao que é passível de ser compreendido, tem a ver com os sentidos intencionados e como eles são recepcionados pelos sujeitos, afirma Volóchinov (2019, p. 283, grifos do autor):

> Quase toda palavra da nossa língua pode ter várias significações a depender do *sentido geral* do todo do enunciado. O sentido depende por inteiro tanto do ambiente mais próximo, gerador imediato do enunciado, quanto de todas as causas e condições sociais mais longínquas da comunicação discursiva.
> Desse modo, é como se todo enunciado fosse formado de duas partes: uma *verbal* e outra *extraverbal*.

Como pontua o teórico, há um sentido que unifica o enunciado como um todo, caracterizando-o como uma unidade significativa da comunicação discursiva, que está ligado ao seu objetivo – seu propósito comunicativo. Contudo, esse sentido mais abrangente, o tema do enunciado, é compreendido, em maior ou menor grau, pelo sujeito, em conformidade com a capacidade deste último de compreender os elementos que possibilitam a construção dos sentidos do primeiro em torno do tema. E, como vimos, para reconstituir esses sentidos, é preciso observá-los em relação a aspectos que existem para além do verbal. Ao analisar os aspectos extraverbais, o autor aponta:

> Os três aspectos subentendidos da parte extraverbal do enunciado, encontrados por nós – o *espaço* e o *tempo* do acontecimento do enunciado (o "onde" e o "quando"), o objeto ou *tema* do enunciado ("sobre o quê" se fala) e a *relação* dos falantes com o ocorrido ("avaliação") –, convencionamos chamar por uma palavra já conhecida: situação.
> E agora se torna completamente claro que *a diferença nas situações determina também a diferença nos sentidos* de uma mesma expressão verbal. (Volóchinov, 2019, p. 285, grifos do autor)

Percebe-se, então, que, os elementos extraverbais do enunciado, dizem respeito a tudo que está envolvido no contexto de sua produção e, não menos importante, recepção. Esse contexto é chamado pelo autor de situação. Portanto, a situação em que se encontra um enunciado envolve um determinado espaço na sociedade, um momento preciso na interação, o propósito para o qual ele foi intencionado, o assunto de que ele trata e, também, a maneira como é interpretado pelos sujeitos que o receberam. Assim, qualquer que seja a mudança que ocorre entre esses componentes, os sentidos do enunciado também mudarão, assim como ele próprio.

O fato de cada um desses componentes representar uma mudança na construção discursiva do enunciado está justamente ligado à presença do fenômeno dialógico da linguagem em sua constituição. Por isso que os enunciados, os discursos, a vida social, ocorrem de maneira dialógica, na perspectiva de Volóchinov (2019), porque cada momento sociodiscursivo representa não só um, mas vários pontos de conexão com outros momentos da rede do discurso: "Nunca poderemos compreender a construção de um enunciado (por mais autônomo e finalizado que ele nos pareça) sem considerar que ele é só um momento, uma gota no fluxo da comunicação discursiva, tão ininterrupto quanto a própria vida social e a própria história" (Volóchinov, 2019, p. 267)

Sendo assim, o dialogismo é um fenômeno inerente à linguagem. Ele está presente em todas as produções da interação humana, conectando umas às outras. Contudo, vale salientar que essa presença não é meramente pontual, como uma característica do enunciado, é central em sua constituição, de tal forma que até mesmo os discursos proferidos interiormente, ou seja, no pensamento de um sujeito, estabelecem uma forma de diálogo, enquanto tipologia, que o autor considera como a manifestação mais básica da capacidade dialógica da linguagem:

> Assim que começamos a pensar em alguma questão, assim que começamos a refletir atentamente sobre ela, de imediato nosso discurso interior (às vezes na solidão e pronunciado em voz alta) toma a forma de perguntas e respostas, de afirmações e negações posteriores – em síntese, nosso discurso fragmenta-se em *réplicas* isoladas, mais ou menos extensas, ou seja, toma uma forma *dialógica*.
> Essa forma dialógica manifesta-se com mais clareza naqueles casos em que devemos tomar alguma decisão. (...) É como se a nossa consciência se dividisse em duas vozes independentes e contraditórias entre si. (Volóchinov, 2019, p. 272, grifos do autor)

Nessa perspectiva, até mesmo nos momentos íntimos da produção discursiva do sujeito, quando este ainda não verbalizou – ou não pretende verbalizar – suas falas oralmente ou na escrita, ele recorre à forma do diálogo, no sentido estrito de perguntas e respostas, para organizar suas ideias e intenções que lhe incomodam em pensamento. Sendo assim, o sujeito não elabora mentalmente um monólogo para refletir sobre algo, mas sim um diálogo. Diálogo este em que há confrontos ideológicos, divergências sobre as posições assumidas, entre as vozes interiores que regem a consciência do sujeito – vozes estas que, para o autor, provêm da posição que o sujeito ocupa na sociedade.

Por essa razão, Volóchinov (2019) afirma que dialogar, no sentido estrito, é a maneira mais natural de os sujeitos estabelecerem uma comunicação discursiva, tanto porque as mais simples e cotidianas interações ocorrem nesse formato, como também, pela proposição apresentada sobre os diálogos interiores. Desse modo, o diálogo enquanto fenômeno inerente à linguagem, é naturalmente construído desde os primórdios da interação humana, porque interagir prescinde sempre uma resposta a algo, assegura Bakhtin (2016):

> Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante. A compreensão passiva do significado do discurso ouvido é apenas um momento abstrato da compreensão ativamente responsiva real e plena, que se atualiza na subsequente resposta real e em voz alta. É claro que nem sempre ocorre imediatamente a seguinte resposta em voz alta ao enunciado logo depois de pronunciado: a compreensão ativamente responsiva do ouvido (...) pode realizar-se imediatamente na ação (...), pode permanecer de quando em quando como compreensão responsiva silenciosa (...), mas isto, por assim dizer, é uma compreensão responsiva de efeito retardado: cedo ou tarde, o que foi ouvido e ativamente entendido responde nos discursos subsequentes ou no comportamento do ouvinte. (Bakhtin, 2016, p. 25)

Ao observar tais ponderações, podemos dizer que interagir significa compreender e, principalmente, compreender significa responder. Uma compreensão efetiva de um determinado enunciado implica sempre em uma resposta em relação ao mesmo, seja momentânea ou retardada, seja verbalmente expressa ou através do comportamento, de reações faciais/corporais. A possibilidade de responder ao enunciado é, então, a primeira premissa dialógica que o constitui enquanto tal. É necessário haver essa resposta para que haja a interação, o que significa dizer, também, que é necessário haver a troca de posições entre os sujeitos, que "tu" se torne "eu" para perpetuar a construção do diálogo:

> Os limites de cada enunciado concreto como unidade da comunicação discursiva são definidos pela *alternância dos sujeitos do discurso*, ou seja, pela alternância dos falantes. Todo enunciado (...) tem, por assim dizer, um princípio absoluto e um fim absoluto: antes do seu início, os enunciados de

> outros; depois do seu término, os enunciados responsivos de outros (...) O falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva. O enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, delimitada com precisão pela alternância dos sujeitos do discurso e que termina com a transmissão da palavra ao outro, por mais silencioso que seja o "dixi" percebido pelos ouvintes [como sinal] de que o falante concluiu sua fala. (Bakhtin, 2016, p. 29, grifo do autor)

À medida que os sujeitos assumem e trocam de posições na interação humana, eles dão continuidade aos fios emaranhados da rede discursiva. Esse momento de tomar a palavra é comumente percebido pelos falantes, que mentalmente vêm preparando sua resposta desde o momento em que se dá início à compreensão do enunciado. A troca constante entre as posições dos sujeitos do discurso é fundamental para a construção dos sentidos, afinal, é preciso entender para agir responsivamente sobre algo. Portanto, os falantes não só reconhecem o momento de responder, como também anseiam pelo mesmo, com o intuito de contribuir para a continuidade da cadeia dialógica. Aliada à capacidade de alternar os sujeitos, encontra-se, também, o elemento que propicia o entendimento dos limites de um determinado enunciado, a conclusibilidade, aponta Bakhtin (2016):

> A conclusibilidade do enunciado é uma espécie de aspecto interno da alternância dos sujeitos do discurso; essa alternância pode ocorrer precisamente porque o falante disse (ou escreveu) *tudo* o que quis dizer em dado momento ou sob dadas condições. Quando ouvimos ou vemos, percebemos nitidamente o fim do enunciado, como se ouvíssemos o "dixi" conclusivo do falante. Essa conclusibilidade é específica e determinada por categorias específicas. O primeiro e mais importante critério de conclusibilidade do enunciado é a *possibilidade* de *responder a ele*, em termos mais precisos e amplos, de ocupar em relação a ele uma posição responsiva (Bakhtin, 2016, p. 35, grifos do autor)

A conclusibilidade do enunciado não é absoluta, ela é momentânea, visto que, se fosse possível concluir um assunto de modo absoluto, ou seja, explaná-lo nos mínimos detalhes até que não houvesse mais nada a ser dito, não seria possível que a linguagem discursiva fosse dialógica. Isso porque a relativa conclusibilidade permite que o ouvinte/leitor, imediato ou não, possa acrescentar novas significações ao que foi dito, seja para refutar, corroborar, aperfeiçoar, entre outras formas de agir responsivamente ao que foi compreendido. Como foi dito, não somente os sujeitos reconhecem o momento da relativa conclusibilidade, como esperam por ele, pois participar ativamente da interação é basicamente uma necessidade humana. E esse anseio é percebido pelos falantes quando interagem entre si:

> Em cada enunciado (...) abrangemos, interpretamos, sentimos a *intenção discursiva* ou a *vontade de produzir* sentido por parte do falante, que determina a totalidade do enunciado, o seu volume e as suas fronteiras. Imaginamos o que o falante quer dizer, e com essa intenção verbalizada, essa vontade verbalizada (...) é que medimos a conclusibilidade do enunciado. Essa intenção determina tanto a própria escolha do objeto (...) quanto os seus

> limites e a sua exauribilidade semântico-objetal. Ele, evidentemente, também determina a escolha da forma do gênero na qual será construído o enunciado (...) Essa intenção - momento subjetivo do enunciado – combina-se em uma unidade indissolúvel com o seu aspecto semântico-objetal, restringindo-o, vinculando-o a uma situação concreta (...) de comunicação discursiva, com todas as suas circunstâncias individuais, com seus participantes pessoais, com as suas intervenções - enunciados antecedentes. (Bakhtin, 2016, p. 37, grifos do autor)

É perceptível que a intenção representa um papel fundante para perpetuidade do discurso. Através dela é que é delimitado o objetivo do enunciado, o gênero em que este irá se encaixar, sua extensão, estrutura, o léxico que atribuirá sustentação semântica ao que é dito. Além disso, vale salientar que a intenção do falante em contribuir significativamente para a rede discursiva é permeada pela sua vontade de se inserir na mesma, ou seja, tornar-se um respondente ativo, que apresenta novas interpretações a partir das assimilações obtidas com os discursos de outrem. É possível dialogar, porque é possível operar com as palavras da língua:

> Os significados lexicográficos neutros das palavras da língua asseguram para ela a identidade e a compreensão mútua de todos os seus falantes, mas o emprego das palavras na comunicação discursiva viva sempre é de índole individual-contextual. Por isso pode-se dizer que qualquer palavra existe para o falante em três aspectos: como palavra da língua neutra e não pertencente a ninguém; como palavra *alheia* dos outros, cheia de ecos de outros enunciados; e, por último, como a *minha* palavra, porque, uma vez que eu opero com ela em uma situação determinada, com uma intenção discursiva determinada, ela já está compenetrada da minha expressão. (Bakhtin, 2016, p. 53, grifos do autor)

Os sujeitos verbalizam suas vontades discursivas ao utilizar as palavras da língua, ao atribuir valores ideológicos às mesmas, que abandonam a neutralidade assim que são utilizadas. As palavras estão à disposição de todos os falantes da língua, mas se transfiguram de maneiras diferentes para eles: são compreendidas enquanto componentes do sistema linguístico, como constituintes dos discursos alheios e transformadas em integrantes do discurso próprio do falante no momento em que este enuncia. Cada vez que são pronunciadas, as palavras carregam sentidos distintos, os quais já foram proferidos anteriormente e os quais ainda serão, portanto, são ímpares os seus sentidos. As individualidades expressas nos enunciados promovem a pluralidade de sentidos e vozes da rede dialógica do discurso, como se vê no excerto seguinte:

> Eis porque a experiência discursiva individual de qualquer pessoa se forma e se desenvolve em uma intenção constante e contínua com os enunciados individuais dos outros. Em certo sentido, essa experiência pode ser caracterizada como processo de *assimilação* - mais ou menos criador – das palavras *do outro* (e não das palavras da língua). Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos. (Bakhtin, 2016, p. 54, grifos do autor)

Com isso, Bakhtin (2016) esclarece que o discurso do sujeito não é inteiramente dele, não advém do seu pensamento individual. Durante toda a vida, os falantes são permeados pelas vozes que ecoam os tempos remotos aos contemporâneos. Esses ecos, contudo, são incorporados ou repelidos em proporções distintas, em conformidade com a identidade que o sujeito vai construindo para si, ao se inserir na História. Identidade esta que é mutável, assim como a própria língua, como a própria vida social. Através de outros, o sujeito constrói sua imagem, seu discurso. Mais precisamente, em diálogo com os outros. A distinção que o sujeito faz entre o "eu" e o "outro" garante a possibilidade de responder ativamente às ligações discursivas precedidas por ele, as quais serão sequenciadas pela inserção de sua voz:

> (...) o enunciado não está ligado apenas aos elos precedentes mas também aos subsequentes da comunicação discursiva. Quando o enunciado é criado por um falante, tais elos ainda não existem. Desde o início, porém, o enunciado se constrói levando em conta as atitudes responsivas, em prol das quais ele, em essência, é criado. O papel dos outros, para quem se constrói o enunciado, é excepcionalmente grande, como já sabemos. Já dissemos que esses outros, para os quais o meu pensamento se torna um pensamento real pela primeira vez (e deste modo também para mim mesmo), não são ouvintes passivos, mas participantes ativos da comunicação discursiva. Desde o início o falante aguarda a resposta deles, espera uma ativa compreensão responsiva. É como se todo o enunciado se construísse ao encontro dessa resposta. Um traço essencial (constitutivo) do enunciado é a possibilidade de seu *direcionamento* a alguém, de seu *endereçamento*. (Bakhtin, 2016, p. 62, grifos do autor)

Sendo assim, os enunciados conectam-se uns aos outros no momento em que são produzidos e inseridos discursivamente. Representam uma resposta imediata ou longínqua às produções anteriores e propiciam o impulso para que novas significações sejam produzidas, novas respostas sejam acrescidas à rede, a partir deles. E, para isso, é necessário que o sujeito, ao intencionar seu discurso, delimite um respondente potencial à sua fala, alguém que possa compreendê-la e fazer uso desta, logo, possa agir responsivamente sobre a própria. É necessário que o sujeito construa o seu discurso com base nessa orientação, pois se não obtiver uma resposta, causará uma ruptura no diálogo, porquanto, não será entendido e não terá sua fala concretizada na cadeia discursiva.

Por esse motivo, as produções discursivas prescindem a destinatários específicos. Cada avanço que a humanidade faz, historicamente, possibilita que novas significações, novas estruturas e práticas sociais surjam. A vivência que um determinado povo compartilha, em uma determinada época, será sempre diferente da época antecessora ou da que irá sucedê-la, pontua Bakhtin (2016). As vivências são únicas, assim como os sujeitos e seus enunciados. Com base na vivência que se tem, os sujeitos promovem revoluções, transformações artísticas, científicas, políticas e, sobretudo, sociais. E, cabe aos mesmos, se aperceberem do momento propício para

que tais contribuições sejam compreendidas, respondidas; ou quando, não obtêm esse êxito de imediato, avaliem se não foi possível porque seu discurso está muito à frente de sua época ou porque apresenta incoerências em sua produção.

Ao elencar e explicitar cada componente do enunciado que o torna dialógico, podemos perceber a própria dialogicidade presente nos próprios, tendo em vista que são cíclicos e interdependentes: as atitudes responsivas são possíveis de ocorrer porque existe alternância entre os sujeitos; a alternância é possível porque os enunciados são concluídos momentaneamente para dar a voz a outro; o outro serve como parâmetro para a constituição do "eu" e para orientar as produções e respostas acrescidas pelo "eu"; isso porque os sujeitos só podem se inserir na cadeia discursiva se puderem dialogar uns com os outros e, assim, suas produções discursivas são passíveis de resposta. Portanto, cabe reafirmar que os enunciados são dialógicos em seu cerne e impassíveis de compreensão se assim não o forem.

Por fim, cabe acrescentar dois conceitos propostos por Bakhtin (2015) (2018) em seus postulados voltados para a estética literária: o heterodiscurso e o cronotopo. Assim como os demais elementos e conceitos discutidos da perspectiva de Bakhtin e o Círculo, ambos prescindem à existência do fenômeno dialógico da linguagem, por isso decidimos relacioná-los. No que tange ao primeiro deles, o heterodiscurso, é uma noção que proporciona a estratificação da linguagem aos gêneros literários de caráter narrativo.

Segundo Bakhtin (2015), em qualquer enunciado é possível compreender que ele é constituído por vozes distintas, que se sobrepõem umas às outras. Entretanto, o heterodiscurso compete, principalmente, às narrativas artísticas, cujas vozes e discursos proferidos permeiam os elementos internos e externos da obra. Os elementos que competem ao nível externo refere-se às intenções e discursos advindos do autor, que produz pensando em um público, em um destinatário. Enquanto isso, os discursos competentes aos elementos internos são provenientes do narrador e do personagem. Vale ressaltar, no entanto, que apenas um desses três é um sujeito concreto da interação discursiva, enquanto os outros dois representam extensões fictícias do pensamento criativo do primeiro: o autor.

Ao construir essa estratificação da linguagem, o autor propicia que suas intenções discorram pela obra a partir de refrações da sua própria voz, através do narrador ou do personagem em si. Assim, tais camadas discursivas podem relacionar-se de uma maneira distintiva, em que é possível demarcar quando uma termina e dá início à outra, ou de uma forma mesclada, cujos limites entre os discursos são imprecisos – como se um estivesse sendo influenciado pelo outro, compilados em um só. Isso dependerá, conforme Bakhtin (2015), da variação do grau de refração expressa na construção da narrativa.

Por essa razão, o recurso do heterodiscurso prescinde ao dialogismo, porque a construção da narrativa, feita a partir de refrações das intenções do autor, trata de um embate de vozes discursivas, cujos acréscimos feitos por cada uma delas são diferentes entre si, ao mesmo tempo que estão relacionados, assim assegura Bakhtin (2015, p. 99, grifo do autor): "Cada elemento na narração se correlaciona com essa linguagem e com o horizonte, contrapõe-se a estes, sendo que se contrapõe *dialogicamente*: como um ponto de vista a outro ponto de vista, uma avaliação a outra avaliação, um acento a outro acento". Desse modo, o enunciado do autor e suas intenções dialogam com outros enunciados e apresentam-se como uma nova contribuição discursiva aos olhos dos demais sujeitos da interação, os quais irão reconstruir tais intenções refratadas em maior ou menor grau.

Sobre o cronotopo, Bakhtin (2018) afirma que esse conceito provém da teoria da relatividade de Albert Einstein, cuja área científica é a Física. Na teoria, tempo e espaço são dois conceitos que estão interligados, através de uma relação indissociável e codependente, ao passo que tecem o fluxo linear do universo físico. Embora os pormenores da teoria não sejam necessários para a tradução do cronotopo da Física ao cronotopo artístico, o conceito principal, de que o tempo é uma das dimensões que constitui o espaço e dele não pode ser desvencilhado, é de suma importância para a compreensão dos estudos literários, afirma o autor.

A compreensão desse conceito e o reconhecimento de sua presença nas obras artístico-literárias fornecem informações sobre a construção estética e temática das próprias, que se orientam com base em um contexto sociodiscursivo. Portanto, o tempo e o espaço apreendidos na arte literária demarcam os demais componentes, como, por exemplo, os personagens. Entretanto, Bakhtin (2018) esclarece que não há somente um cronotopo exercendo esse papel nas obras, há, pelo menos, três, cada um com suas especificidades funcionais.

O primeiro diz respeito ao cronotopo da obra em si, que é definido pelo universo temático que representa; este, por sua vez, constitui-se através do cronotopo do autor, cujas intenções e influências discursivas são responsáveis por selecionar e encarnar o primeiro; por último, mas não menos importante, há o cronotopo do leitor, o destinatário para o qual foi orientado determinado enunciado artístico, respondente hábil que irá ressignificar as proposições contidas nos cronotopos anteriores – ao passo que distingue-os do seu próprio. Desse modo, todos os três estão estabelecendo uma relação dialógica para concretizar determinada obra na rede da interação discursiva.

Há de se ressaltar que o cronotopo do autor, o criador da obra, sobrepõe-se aos demais, de certa forma, no tocante a sua possibilidade de extensão, conforme aponta Bakhtin (2018, p. 243): "O tempo do autor-criador não se limita ao presente, ele se afasta para um futuro ilimitado.

Nele o espaço é igualmente ilimitado: ele cria tanto para o imediato quanto para o distante. (...) Nesse sentido, o cronotopo do autor-criador é semelhante ao cronotopo da imaginação e do sonho". Haja vista que a continuidade temática de uma obra depende das intenções do autor para com ela, caso este deseje continuá-la em outro momento, de acordo com o que intenta que sejam as reverberações de sua criação; de igual forma, também o é, porque a capacidade de criatividade do autor é quem limita a temática de suas produções, logo, quanto mais extensa for a primeira, menos limitada será a segunda.

Sendo assim, o heterodiscurso e o cronotopo são categorias essenciais para entender os enunciados literários, já que a produção destes difere dos modos como os demais que pertencem a outras esferas discursivas são produzidos, porque são pensados e repensados para promover a apreciação estética por parte dos leitores, enquanto cumprem a função de fazê-los refletir sobre a realidade pela relação de verossimilhança. Enunciados de outras esferas, embora também sejam influenciados pelo cronotopo e pelo heterodiscurso, como a jornalística, por exemplo, estão voltados para a utilidade prática que cumprem; logo, não recriam ou criam um universo temático sob uma lógica própria da imaginação do autor, discorrem, contudo, sobre o universo existente, sobre os fatos vivenciados efetivamente pela humanidade.

Com base na discussão sobre o fenômeno dialógico da linguagem e demais noções pertinentes ao estudo do próprio para esse trabalho, no que tange à perspectiva discursiva de Bakhtin e o Círculo, seguiremos nossa discussão centrando-se, no capítulo seguinte, na conceituação dos gêneros discursivos (Bakhtin, 2016), para que, enfim, possamos nos deter sobre o gênero que norteia as produções discursivas que estudaremos aqui: quadrinhos, mais precisamente, as histórias em quadrinhos.

3 GÊNEROS DISCURSIVOS

Na perspectiva discursiva da língua/linguagem, conforme postula Bakhtin (2016), os sujeitos, condutores do discurso, comunicam-se, constituem-se e participam ativamente da vida social através de enunciados. Esses enunciados materializam os sentidos intencionados nos discursos e fomentam a continuidade da rede dialógica em que estes se inserem. Tendo em vista que os enunciados estão inseridos em todas as possibilidades da interação, é necessário que sejam tão múltiplos e diversos quanto as próprias atividades humanas, para que possam abranger todos os campos de sua atuação. Vejamos, pois, de que trata essa multiplicidade de práticas:

> Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quantos os campos da atividade humana, o que é claro, não contradiz a unidade nacional da língua. O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. (Bakhtin, 2016, p. 11-12)

A multiplicidade de enunciados, como aponta o autor, não compromete o entendimento entre os falantes que compartilham de uma mesma língua, pois todos a compartilham em suas produções. A multiplicidade não diz respeito, pois, às estruturas linguísticas necessariamente, mas sim, às possibilidades de construi-las, conforme o objetivo e situação vivenciados em um determinado momento. Para que estejam em conformidade com os elementos extraverbais, é necessário que os enunciados apresentem diferenças em relação a: i. o que será dito neles, o assunto que os norteia e unifica-os enquanto um todo significativo; ii. os mecanismos linguísticos pelos quais são compostos e como estão dispostos no discurso; iii. e, principalmente, a estrutura em que se encaixam, a forma que molda o conteúdo e o estilo.

O conteúdo temático, a que chama Bakhtin (2016), é justamente o assunto a ser tratado em um determinado enunciado, dentro de um determinado gênero. Esse conteúdo, que, inclusive, delimita o léxico utilizado no enunciado, não é selecionado de maneira aleatória, está de acordo com a função social do gênero em questão, trata-se, pois, de algo passível de ser dito naquele contexto comunicativo. Esse conteúdo, aliás, precisa estar emoldurado em uma estrutura, justamente para que haja uma conclusibilidade, mesmo que relativa, para dar

continuidade a alternância entre os sujeitos do discurso. Aliada à forma composicional, estão o léxico, as normas utilizadas, as construções linguísticas adequadas ao contexto de uso.

Uma notícia, por exemplo, que é um gênero da esfera jornalística, deve informar ao público leitor/ouvinte sobre um acontecimento recente, independente de qual seja – obviamente, o destinatário está inserido na produção do enunciado, apenas estamos utilizando uma hipótese geral. A notícia é relativamente pequena, pois precisa ser feita rapidamente para que seja publicada pouco tempo depois do acontecimento que motivou sua produção, ou seja, para que cumpra sua função. Sua extensão cabe, pois, à estrutura do gênero, assim como os elementos que a constituem para informar sobre o ocorrido: o quê, quem, quando, onde, como e por quê – a presença de um ou outro pode variar de acordo com o conteúdo, inclusive. Por último, mas não menos importante, está o estilo, a linguagem utilizada no gênero, que também deve concordar com o perfil do público a que se destina a notícia, assim como concorda com a instituição, ou a pessoa que a produz.

Tais componentes, reunidos, são as três características propostas pelo autor que definem o gênero do enunciado, com o qual todos os falantes se deparam diariamente e assimilam para utilizar a favor de sua fala, de seu propósito comunicativo, adequando-os à situação em que estão inseridos discursivamente. Vejamos, pois, como se dão a compreensão e o uso dos gêneros, partindo da própria razão da escolha de um em detrimento de outro:

> (...) *escolha de certo gênero de discurso*. Essa escolha é determinada pela especificidade de um dado campo da comunicação discursiva, por considerações semântico-objetais (temáticas), pela situação concreta da comunicação discursiva, pela composição pessoal dos seus participantes, etc. Em seguida, a intenção discursiva do falante, com toda a sua individualidade e subjetividade, é aplicada e adaptada ao gênero escolhido, constitui-se e desenvolve-se em determinada forma de gênero. Tais gêneros existem sobretudo em todos os gêneros mais variados da comunicação oral cotidiana, incluindo o gênero mais familiar e o mais íntimo. (Bakhtin, 2016, p. 38, grifo do autor)

Os falantes constroem seu discurso, desde o início, tendo em mente o gênero adequado para o que pretendem dizer. À medida que são apresentados à língua materna, são apresentados também aos gêneros discursivos, portanto, conhecem as especificidades destes e as finalidades para as quais devem ser utilizados. Logo, pode-se dizer que dominar uma língua implica em dominar a diversa gama de gêneros discursivos que a movimenta, uma boa parte dessa gama, pelo menos. Os gêneros se apresentam como norte para os falantes desde às conversações do cotidiano aos campos mais elaborados e complexos da atividade humana, como, por exemplo, o científico.

Apesar de o falante poder utilizá-los e permeá-los de subjetividade, não possibilitam uma liberdade absoluta para o sujeito, assim pontua Bakhtin (2016, p. 42, grifo do autor): "(...) são bem mais mutáveis, flexíveis e plásticos; entretanto, para o indivíduo falante eles têm significado normativo, não são criados por ele mas dados a ele. Por isso um enunciado singular, (...) jamais pode ser considerado uma *combinação absolutamente livre de formas da língua*". Assim sendo, os gêneros representam normas para os falantes, cerceados de uma relativa estabilidade em sua construção e uso.

Essa relatividade tem a ver com o próprio caráter mutável das atividades humanas e das línguas: à medida que se transformam, os gêneros também o farão. Porquanto, há vários gêneros sendo utilizados diariamente, outros que caíram em desuso, tornaram-se formas arcaicas que servem como fonte de pesquisa, outros são recriados, ou ressurgem das cinzas e, também, podem ser misturados a outros gêneros para criar um produto novo.

Bakhtin (2016) pontua que os gêneros são subdivididos, de acordo com a finalidade em que se ocupam, certamente, pelas esferas discursivas em que circulam. As esferas representam campos distintos das práticas sociais, os quais prescindem a formas distintas de produção discursiva. Eis algumas das esferas mais comuns: acadêmico-escolar, científica, jornalística, publicitária, jurídica, artística, literária, religiosa, entre outras. Cada uma delas é constituída por normas específicas para as atividades a que se propõem circundar, como também são os gêneros criados para circularem nas mesmas.

Além disso, também faz parte do caráter constitutivo dos gêneros, que os diferencia enquanto tais, o grau de dificuldade laboral necessário para produzi-los. Segundo Bakhtin (2016), os gêneros da esfera cotidiana geralmente são produzidos em simultaneidade com a enunciação, ou seja, no próprio ato, o que demanda improviso dos sujeitos envolvidos, possibilitando-lhes maior liberdade semântica e estilística. Dito isso, vale ressaltar que não se trata de gêneros orais, mas gêneros do cotidiano, independente da modalidade. A essa categoria, o autor atribui o nome de gêneros primários.

Em contrapartida, há os gêneros secundários, os quais demandam maior preparação para serem elaborados. De igual modo, não competem à modalidade escrita da linguagem verbal, embora, geralmente, utilizem-na – seja como a única modalidade, ou aliada a outras modalidades de linguagens distintas da verbal. Para produzi-los, os sujeitos precisam estruturá-los com maior precisão, tanto na seleção lexical quanto no trabalho com as estruturas linguísticas e as relações que estabelecem entre si; logo, necessitam de um maior tempo de produção, antes de serem efetivados no discurso, seja pela enunciação, na oralidade, ou pela publicação, na modalidade escrita da linguagem verbal ou em formatos multimodais. Além de

geralmente precisarem ser reelaborados para estarem, efetivamente, de acordo com o objetivo a que se propõem e demais elementos constitutivos.

No tocante aos formatos multimodais, Catto e Hendges (2010) apontam que há gêneros construídos a partir da combinação de várias semioses, de várias linguagens, o que, por conseguinte, demanda que o sujeito reconstrua significações em cada uma delas para que compreenda o enunciado efetivamente: "Nesses gêneros, denominados multimodais, o potencial de significação se desdobra em diversos sistemas semióticos (palavras, imagens, gestos, cores, tipografias, texturas, etc.), (...) é necessário considerar ferramentas analíticas que contemplem sua natureza multimodal" (Catto; Hendges, 2010, p. 195). Cavalcante (2012) corrobora esse pensamento, ao afirmar que a compreensão de cada linguagem se dá de maneira diferente, portanto, são necessárias estratégias cognitivas específicas para cada semiose.

O uso de semioses múltiplas na construção de determinado gênero, certamente, dependerá do propósito comunicativo para o qual será produzido, ou seja, pode ser que uma das linguagens se sobreponha às demais, ou que todas estejam articuladas de maneira equivalente na construção das significações. As autoras ressaltam, inclusive, que os gêneros multimodais encontraram situações, práticas, propícias para se efetivarem na contemporaneidade, dado os recursos tecnológicos advindos da imprensa e, principalmente, da esfera digital/virtual.

Entretanto, é necessário salientar que a multimodalidade não é decorrente da contemporaneidade, embora tenha se efetivado plenamente nela, pois seus primórdios remontam à época medieval, assim assegura Cavalcante (2012, p. 126): "Já na Idade Média, os textos eram compostos por caracteres alfanuméricos e *layout* e se utilizavam de sumários e índices para tornar possíveis referências entre um e outro ponto do texto, citar um novo exemplo e outras formas de indexação." Conforme o exemplo citado por Cavalcante (2012), percebemos que há uma sobreposição da linguagem verbal nesse tipo de multimodalidade – diferentemente do gênero que estudamos nesta pesquisa, histórias em quadrinhos. Aliás, segundo a autora, o surgimento do livro, de maneira equivalente ao modo como este é elaborado atualmente, é decorrente desse processo.

Embora sejam normativos para os sujeitos, os gêneros, em sua maioria, não são tão rígidos em relação aos lugares possíveis de circulação. Muitos capítulos de romances, poemas, contos, já foram publicados em jornais e revistas, por exemplo, o que mostra que gêneros da esfera literária têm maior liberdade de circulação em esferas além da sua de origem. Essa liberdade, no entanto, não é possível de ser vista em gêneros do campo jurídico, por exemplo,

justamente porque apresentam um alto nível de rigidez, tanto em relação à circulação, quanto à estrutura e ao que possível de ser dito neles.

Entendemos, então, que os gêneros, que são os modelos em que se materializam os enunciados, além de apresentarem uma grande riqueza em diversidade de formas e finalidades, também são ricos nas suas especificidades constitutivas e, boa parte deles, em maleabilidade laboral. Partindo de tais ponderações, iremos nos deter, a partir de agora, à conceituação e explicação das especificidades e funcionalidades do gênero a que esta pesquisa se propõe a estudar: história em quadrinhos.

3.1 O gênero história em quadrinhos

Haja vista a definição de gênero proposta por Bakhtin (2016), sabemos que se trata de modelos norteadores para os sujeitos produzirem seus enunciados. Esses modelos, como vimos, apresentam-se nas duas modalidades da linguagem verbal: na escrita e na oralidade. Quando se fala na modalidade escrita, contudo, geralmente pressupomos que se resume à linguagem verbal. No entanto, há gêneros compostos para além do uso dessa linguagem, como é o caso das histórias em quadrinhos, que se configuram como um gênero estruturalmente diferente aos demais da modalidade escrita, dada a sua multimodalidade. Tendo em vista que os estudos do discurso sob a ótica dialógica validam as diversas linguagens e, por conseguinte, as diversas maneiras de se produzir discursos na interação, todos os gêneros, independente da modalidade, podem ser perfeitamente analisados a partir dessa perspectiva, haja vista sua abrangência metodológica e teórica.

Brait (2013) assegura, inclusive, que a perspectiva discursiva do Círculo de Bakhtin pode ser utilizada para analisar enunciados para além da linguagem verbal, tendo em vista que esta considera o valor ideológico do signo, o que a torna abrangente a todas as formas e produções discursivas, embora nos postulados do Círculo, os membros não tenham se detido à análise da linguagem visual, como vemos no excerto: “A perspectiva semiótico-filosófica-ideológica, justamente a que vai construir o que Voloshinov designa como signo ideológico, é a que serve de fundamento para a leitura do visual, da cultura visual, ainda que Voloshinov, *aparentemente*, não tenha se dedicado à imagem” (Brait, 2013, p. 46).

Segundo Ramos (2010), há um hipergênero denominado quadrinhos, em que se encontram, dentro dele, vários subgêneros compartilhando de linguagens semelhantes, embora apresentem traços distintivos quanto à composição, estilos e temáticas. Dentro dos quadrinhos, estão inseridos, por exemplo, os gêneros: cartuns, charges, tirinhas cômicas e/ou seriadas,

histórias em quadrinhos de grande extensão[13] – em que estão enquadradas as *comic books* ou gibis, *graphic novels* e mangás.

Dentro do gênero quadrinhos, todos seus subgêneros compartilham da combinação de linguagens em sua composição. Não significa apenas a junção da linguagem verbal e imagética, aponta Barbieri (2017), em uma mesma página, como ocorre, por exemplo, nas narrativas da literatura infanto-juvenil, impressas em livros cujas páginas carregam desenhos para ilustrar personagens, cenários, baseados na descrição narrada.

Os quadrinhos são bem mais complexos constitutivamente, por pelo menos dois motivos: em primeiro lugar, a autora explica que há traços de outras linguagens que os compõem, portanto, não se resumem apenas às duas citadas; e, também, porque, embora fizessem uso de somente duas linguagens, ainda assim, não significaria que estão simplesmente uma ao lado da outra ao construir a narrativa. Sendo assim, há mais de duas linguagens compondo este gênero, embora sejam preponderantes a imagética e a verbal; e, principalmente, segundo a autora, as relações indissociáveis estabelecidas entre essas linguagens, para construir a narrativa em questão, configuram, pois, a multimodalidade singular deste gênero.

Esse pensamento corrobora a noção de verbo-visualidade proposta por Brait (2013, p. 44), no tocante à indissociabilidade das linguagens constitutivas do enunciado em questão: "(...) dimensão em que tanto a linguagem verbal como a visual desempenham papel constitutivo na produção de sentidos, de efeitos de sentido, não podendo ser separadas, sob pena de amputarmos uma parte do plano de expressão". Com isso, a autora afirma que certos enunciados são construídos mutuamente a partir da linguagem verbal e visual e, dada a sua construção, só podem ser compreendidos dessa forma, como multimodais. Embora a autora se detenha apenas as essas duas linguagens na afirmação, entendemos que essa fala condiz com a estrutura dos quadrinhos enquanto gênero do discurso.

Vale ressaltar, inclusive, que Barbieri (2017) conceitua que os quadrinhos são mais do que um gênero, ou até mesmo um hipergênero, são, na verdade: "uma *linguagem*, não um gênero, são um *ambiente* onde se produzem discursos, e não são um tipo de discurso. Como ambiente linguístico, provavelmente *certo tipo* de tramas, de histórias, pode ser mais favorecido e razoável que outros" (Barbieri, 2017, p. 180-181, grifos da autora). Apesar de Ramos (2010) conceituá-los como um hipergênero, como explicamos, sua fala corrobora com esta da autora,

[13] Iremos utilizar, ao longo deste capítulo e da análise, os termos seguintes como semelhantes e referentes à mesma categoria "história em quadrinhos de grande extensão", haja vista que são tratados dessa maneira pelo autor: história em quadrinhos e *comic book*.

pois o linguista trata os quadrinhos como uma forma de arte distinta das demais, ou seja, possuem autonomia discursiva e artística.

Embora vejamos os quadrinhos como um gênero discursivo, do qual derivam muitos subgêneros, como o que estudamos nesta pesquisa, entendemos que os posicionamentos de Barbieri (2017) , Ramos (2010) e Groensteen (2015) são importantes para defender a autonomia discursiva dos quadrinhos perante os demais gêneros, inclusive, as demais linguagens artísticas. Corroboramos, pois, nesse ponto, de que eles devem ser vistos como uma nova forma de produzir arte, não tratados como uma ramificação da literatura, cujas histórias são ilustradas.

Logo, os quadrinhos não são gêneros literários, porque fazem uso da linguagem verbal; ou dramáticos, porque utilizam-se de expressões caricatas como no teatro; muito menos são um estilo de pintura. Das sete linguagens artísticas canonizadas – literatura, dança, música, teatro, pintura, escultura e cinema – conforme Ramos (2010), apontamos três das quais os quadrinhos se distinguem e, de igual modo, podemos compará-los às outras quatro e observar que se diferem. Por conseguinte, os quadrinhos são autônomos enquanto gênero artístico, enquanto forma de arte, enquanto linguagem – para ambos os teóricos citados.

Além disso, há de se considerar, também, a respeito da autonomia discursiva dos quadrinhos, o argumento de Groensteen (2015, p. 29), quando este diz que a: "plasticidade da história em quadrinhos, que lhes permite veicular mensagens de todo tipo e narrações outras que não a ficção, demonstra que, antes de ser uma arte, os quadrinhos são perfeitamente linguagem". Com isso, o autor esclarece que as narrativas apresentadas e disseminadas através dos subgêneros dos quadrinhos, não se limitam a narrativas ficcionais.

A charge, por exemplo, é um quadrinho cuja função social reside em tecer críticas sociopolíticas a partir de situações atuais de uma determinada sociedade, logo, precisa estar embasada em momentos reais para cumprir seu papel discursivo. O cartum tem função semelhante, embora não necessite de situações contemporâneas, diferenciando-se da charge pela sua atemporalidade. Portanto, a partir da fala de Groensteen (2015), entendemos que os quadrinhos, embora necessitem de conhecimento artístico/estético para serem produzidos, a depender do subgênero, cumprem funções sociais para além das que competem à esfera artística. O que, por conseguinte, na visão do autor, confere aos mesmos o caráter de linguagem.

Partindo de tais ponderações a respeito do gênero quadrinhos e seus subtipos, vejamos, na seção adiante, um pouco sobre a história dos quadrinhos, no que compete às lutas pela sua sobrevivência enquanto arte/gênero, as transformações vividas para garantir a continuidade e disseminação dos mesmos. Em seguida, falaremos sobre alguns dos elementos principais, de

que são compostos os quadrinhos e como estes garantem sua respectiva peculiaridade, como o quadro, o enquadramento, as expressões, à estilização dos personagens e os diálogos – balões.

3.1.1 Os elementos quadrinísticos

Como o próprio nome diz, o gênero artístico dos quadrinhos é constituído, basicamente, por quadros, os quais podem apresentar características semelhantes ou diferentes quando vistos em conjunto na página. Para Groensteen (2015), o quadro representa, para essa linguagem, papel semelhante ao que a palavra ocupa para a linguagem verbal: "(...) na HQ, a imagem (o quadro) é fragmentária e encontra-se em sistema de proliferação; ela jamais constituirá o enunciado como um todo, mas pode e deve ser vista como componente de um dispositivo maior" (Groensteen, 2015, p. 11).

Se compararmos esse pensamento à ótica bakhtiniana a respeito da palavra, podemos entender que, tal qual a palavra, o quadro pode apresentar um sentido genérico quando isolado, porém, só é efetivamente carregado de significação quando é inserido no contexto de que faz parte – o requadro, que seria o aglomerado de quadrinhos que constitui uma determinado fragmento ou a história em quadrinhos em si. Isso porque cada quadro pequenino do requadro constitui um momento da narrativa a ser compreendido para que o próximo também o seja. Vejamos o que pontua Ramos (2010), a respeito de como são (re)construídos os sentidos durante o processo de leitura específico para os quadrinhos:

> O espaço da ação é contido no interior de um quadrinho. O tempo da narrativa avança por meio da comparação entre o quadrinho anterior e o seguinte ou é condensado em uma única cena. O personagem pode ser visualizado e o que ele fala é lido em balões, que simulam o discurso direto. As histórias em quadrinhos representam aspectos da oralidade e reúnem os principais elementos narrativos, apresentados com o auxílio de convenções que formam o que estamos chamando de linguagem dos quadrinhos. (Ramos, 2010, p. 18)

Percebe-se, então, que os elementos narrativos estão subordinados ao quadro, visto que é nele que ocorrem as ações, que é possível ver o sequenciamento visual e verbal das ações dos personagens, o posicionamento estático ou dinâmico dos mesmos perante a situação narrada, entre outras questões específicas à linguagem deste gênero. Groensteen (2015, p. 14) corrobora esse pensamento, ao afirmar que: "O quadro é a unidade básica da linguagem dos quadrinhos. Temos a confirmação disso no fato de que (...) aplicam-se perfeitamente a esta unidade e de forma muito mais clara que às unidades de categoria inferior, tais como a personagem". Estão reunidos no quadro, na visão do autor, os elementos que singularizam os quadrinhos enquanto

linguagem; personagens e balões, por exemplo, não são capazes de receber tal atribuição, tendo em vista que se submetem ao quadro, sendo componentes deste.

Vale ressaltar, inclusive, que um quadrinho representa um recorte da narrativa e, como tal, pode ser apreendido individualmente, podendo ser retirado de contexto e transformado em pôster, estampa de camisa, etc. – do mesmo modo que um trecho de um poema, conto, romance que chame atenção ao leitor, tanto por apreço, como porque o faz rememorar à narrativa, ao se deparar com o mesmo. Essa possibilidade de ser retirado de contexto, dada a sua breve completude semântico-discursiva, e, assim, ser transformado em enunciado, está justamente relacionada ao caráter preponderante do quadro.

Há de se falar ainda, sobre o quadro, a razão pela qual suas margens geralmente constituem a forma geométrica de um quadrado ou retângulo. Para Groensteen (2015), o formato do quadro é importante para conferir, à leitura dos quadrinhos, um maior dinamismo, fluidez e conduzir as perspectivas do leitor na (re)construção dos sentidos expressos. Vejamos, pois, o que o autor esclarece sobre a importância desse formato:

> Assim como qualquer outro, esse formato e suas dimensões induzirão a ou pelo menos influenciarão algumas decisões quanto à composição da imagem e influenciarão sua percepção por parte do leitor. O espaço dentro de um quadro está sempre estruturado previamente, mesmo que pela razão de que um espaço fechado fornece um centro geométrico e esse centro oferece a representação de uma área naturalmente privilegiada. (Groensteen, 2015, p. 57)

Percebe-se, então, que esse formato permite que algumas áreas e, por conseguinte, alguns discursos verbais ou imagéticos sejam mais privilegiados que outros, a depender da posição que ocupam no quadro; tendo, pois, o centro deste como o local mais privilegiado. Esse privilégio está diretamente relacionado aonde o leitor, ao percorrer o quadro e o requadro, fixará sua atenção e apreensão dos sentidos em maior ou menor grau.

Também são acrescidos, de acordo com o formato e tamanho do quadro, tendo em vista que, a depender do subgênero dos quadrinhos, os quadros podem ser pequeninos ou, até mesmo, estender-se ao longo da página como um só cenário, os elementos e noções relativas a: movimento ou ausência deste na imagem; ângulos; a opção pelo uso ou não de espaços vazios; margens retilíneas ou não; a posição do balão e seu tamanho; etc. Ou seja, elementos correspondentes à estética visual desta linguagem. Além destes, há um elemento responsável pela construção da perspectiva de um determinado quadro, que advém de outras linguagens artísticas, como podemos ver no excerto seguinte:

> Os enquadramentos da fotografia, do cinema e da televisão foram classificados e denominados segundo a distância que captam seu objeto. Partindo dos mais distantes e, portanto, mais amplos, temos o *plano geral* e o *plano de conjunto*, em que as figuras humanas aparecem muito distantes ou

> um pouco mais próximas, mas sempre muito menores que toda a imagem. No *plano médio* e no *total*, as figuras humanas erguidas adquirem uma dimensão significativa em relação à altura da imagem, mas respeita-se um espaço acima e/ou abaixo que constitui a margem; a *figura inteira* preenche toda a imagem da cabeça aos pés. O *plano americano* recorta a figura na altura dos joelhos, ao passo que o meio primeiro plano recorta na altura. O *primeiro plano* recorta a figura à altura do peito, e o *primeiríssimo plano* enquadra somente o rosto. O plano detalhe, por último, enquadra somente uma pequena parte (uma mão, um olho...). (Barbieri, 2017, p. 115, grifos da autora)

Há vários planos, como explicita a autora, que se distinguem em relação ao enquadramento necessário para dar enfoque aos elementos estéticos e discursivos mais relevantes para o entendimento de determinada cena. Além da perspectiva proporcionada pelo plano, os ângulos também acrescentam sentido à compreensão da cena, pois, segundo Barbieri (2017), o fato de o personagem estar inserido no cenário a partir de uma angulação/inclinação diagonal ou ortogonal é significante para o leitor entender se ele está ou não em movimento. A autora, inclusive, faz uma analogia aos muros e escadas que são, respectivamente, ortogonais e diagonais. A última está ligada ao movimento, diferentemente do primeiro.

Isso significa que, assim como as outras linguagens artísticas, os quadrinhos proporcionam que o leitor faça associações com a realidade, através da verossimilhança, para que possa compreender, efetivamente, o que lê. Contudo, a autora assegura que, assim como em enunciados verbais, não é possível que o leitor compreenda tudo o que lê, já que este decorre o processo de leitura, distribuindo sua atenção de maneiras diferentes às falas e cenas. Intuitivamente, o leitor seleciona o que demandará mais tempo de atenção, de análise, por parte dele e, em contraposição a isso, ignora momentos ou detalhes da cena, que não lhe pareceram relevantes naquele momento. De igual modo, ocorre nos quadrinhos.

Essa seletividade, certamente, é um fator responsável por proporcionar diferentes graus de compreensão entre os leitores e, até mesmo, interpretações distintas. Tendo em vista que se o leitor A negligencie a presença do elemento X em uma cena, porém o leitor B lhe dê a devida atenção ou superestime a importância de X, consequentemente haverá diferenças de leituras por um dos caminhos citados acima: tanto um pode compreender com mais afinco do que o outro, quanto atribuir sentidos diferentes ao que leu, em razão disso.

É importante ressaltar que o entendimento efetivo desta arte/gênero implica, principalmente, que o leitor reconheça o sequenciamento lógico dos quadrinhos, ou seja, a sintaxe que neles coexiste, pontua Groensteen (2015). À medida que lê, é necessário que o leitor se aperceba se as relações entre os quadros são todas sequencialmente espaço-temporais ou se são intercaladas por outros quadros, resultando em um recorte abrupto da linha de raciocínio que vinha se formando, para ter o porquê apresentado ao longo da história. Com isso, o autor

conclui que a experiência vivenciada pelo leitor de quadrinhos é de estabelecer pontes cumulativamente, até que ele possa entender o entrelaçamento delas e o porquê de existirem.

Se o quadro é o elemento primeiro dessa linguagem, o personagem seria o segundo, visto que, para inteirar-se sobre as delimitações espaço-temporais de uma cena, o leitor direciona o seu olhar para quem a protagoniza: o personagem. Nas histórias em quadrinhos, além de se apresentarem as características físicas das personagens, a partir da imagem, primeiramente, também é possível apreender o que estão sentindo, fazendo ou desejando pelas expressões visualizadas, assim afirma Barbieri (2017, p. 190):

> Exatamente como acontece no teatro, na verdade, também nos quadrinhos, ou melhor, em muitos quadrinhos, especialmente nos de humor, as expressões e as situações estão em grande parte preceitualizadas, estereotipadas em exemplos facilmente reconhecíveis. (...)
> Como mencionado, é sobretudo o quadrinho de humor que acentuou mais essa preceituação; e em segunda medida o quadrinho de aventuras, que faz um certo uso da caricatura, mas o quadrinho de tendência realista tentou, dentro do possível, evitá-la (...)

O leitor de quadrinhos, como já dissemos, precisa relacionar as cenas cumulativamente para entender o sequenciamento dos acontecimentos narrados ou a interrupção destes. Por conta disso, é preciso que as informações disponibilizadas sejam facilitadas, em um certo nível, assim como na linguagem teatral. Em um poema, por exemplo, é necessário desvendar os símbolos nas entrelinhas, responsáveis por unir os sentidos expressos em seus versos. Nos quadrinhos, a maioria dos símbolos é construída visualmente. O leitor procura, então, pelos símbolos, pelas entrelinhas e o porquê de estarem ali, contudo, faz isso a partir das dicas viabilizadas, também, visualmente: as expressões faciais, os contornos corporais, as roupas, os movimentos.

Para isso, é preciso que a expressão de raiva, por exemplo, seja facilmente reconhecida, o que, por conseguinte, prescinde à presença de um estereótipo. De toda forma, é perceptível, na fala da autora, que a quantidade de informações visuais estereotipadas propicia a definição do estilo narrativo da história em quadrinhos em si, porque quanto mais estereotipadas forem por exemplo, mais humorísticas serão ou se tornarão.

Um dos estilos, o realista, tende a não utilizar esse recurso ou utilizá-lo o mínimo possível, conforme aponta a autora. Contudo, há uma ramificação desse estilo que necessita dessa preceituação para que possa dar mais visibilidade ao que é dito verbalmente, assegura Barbieri (2017, p. 190): “Refiro-me aos quadrinhos de super-heróis norte-americanos, cuja tendência aos longos monólogos e à forte presença dos diálogos mantém uma forte relação com a clássica necessidade teatral de expressar com a palavra aquilo que a ação não pode mostrar”.

Ao conceituar a linguagem artística dos quadrinhos, a autora, inclusive, defende que, sumariamente, há uma primazia da imagem, tendo em vista que a maioria das histórias apresenta mais dessa linguagem do que as demais. Contudo, as narrativas de super-heróis norte-americanas diferem-se das demais, porque apresentam mais diálogos, mais monólogos, principalmente; em suma, há um crescimento significativo do uso da linguagem verbal. Não somente em relação à quantidade, mas sua importância também.

Em comparação a outros gêneros dos quadrinhos, como cartuns, charges e tirinhas, percebemos que há enunciados que, sequer, utilizam a linguagem verbal. Isso também pode ser encontrado nas histórias mais longas, certamente. Mas no estilo mencionado, não é possível, dada a importância de expressar os pensamentos e sentimentos dos personagens em relação ao que lhe acontece ou ao que eles devem fazer.

Ainda sobre os elementos expressivos advindos do teatro, a autora esclarece que o uso dos mesmos, além de definir os estilos narrativos, também estabelecem o grau de complexidade para entendimento da história, dada a quantidade e diversidade de expressões utilizadas. Isso significa dizer que as extremidades desse uso representam, de um lado, significados óbvios para o leitor e, do outro, uma efetiva dificuldade de compreensão.

Para autora, a razão principal para o manuseio desse recurso se fazer necessário é permitir que o conteúdo do que é narrado ocupe o papel de protagonista na compreensão do leitor: "o conjunto de alternativas de representação do qual faz uso qualquer tipo de caricatura é limitado, mas não demais, e a expressividade joga mais com as *variações sobre o tema* que com uma efetiva grande variabilidade" (Barbieri, 2017, p. 191, grifos da autora).

Sendo assim, uma grande variedade de olhares apaixonados, sendo um diferente para cada casal nos quadrinhos, tornaria difícil a identificação do que representam. Contudo, embora haja um número limitado e estereotipado desses olhares, é sempre diferente na ressignificação dos sentidos, pois são encenados por personagens distintos, com histórias distintas e, assim, carregam em si uma nova perspectiva. Com isso, é possível que o leitor, partindo do que está claro, situe-se sobre a história que lhe é apresentada e tenha ciência do que precisa desvendar ali, cumulativamente, para entendê-la:

> É preciso não confundir essa exigência de clareza com a exigência de gerar no espectador perguntas e dúvidas ("Como acabará?", "Quem terá sido?"). Essa segunda exigência é algo muito diferente: a clareza a que fazemos referência é precisamente a que serve para que *fique claro para o espectador quais perguntas devem ser feitas*. O espectador deve entender bem o que está acontecendo, até mesmo para entender bem o que não entende ou que não sabe ainda. (Barbieri, 2017, p. 192, grifo da autora)

A acessibilidade de informações viabilizada pelas expressões preceitualizadas possibilita, então, que o leitor não somente busque encontrar as respostas principais, para o entendimento do enredo, da origem e história do personagem que formulam seus pensamentos e motivam suas ações, das relações estabelecidas entre a história principal e as secundárias, mediante o sequenciamento e a intercalação dos quadrinhos, como também, tenha o discernimento de quais são elas. Na seção seguinte, discutiremos sobre o percurso histórico dos quadrinhos para se firmarem enquanto linguagem artística na sociedade.

3.1.2 A história dos quadrinhos

O século XX foi crucial, no âmbito sociopolítico, para o firmamento e disseminação do movimento feminista, como dissemos, assim como para outros movimentos que lutam pelos direitos, garantia destes e para que suas vozes sejam ouvidas em e por posições prestigiadas da sociedade. Também foi bastante significativo para o desenvolvimento de outros setores da sociedade, como o surgimento e desenvolvimento tecnológico, a globalização, o crescimento exponencial da população, etc. De igual modo, também o foi para os quadrinhos, que, por conseguinte, obtiveram transformações discursivas e conquistaram mais espaço na interação, por meio das mudanças e melhorias vivenciadas nos aspectos citados neste parágrafo.

A produção e disseminação dos quadrinhos predispõe alguns elementos que a humanidade passou a dominar a partir do início do século passado, por isso, aponta Wergueiro (2010), tamanha a importância deste para que esse gênero/arte pudesse florescer. A possibilidade de publicar textos impressos, por meio da tipografia; consequentemente, o crescimento dos jornais e revistas viabilizaram que mais textos escritos chegassem a mais pessoas, em um menor intervalo de tempo, e, fomentassem um consumo regular dos mesmos.

Barbieri (2017) disserta que os quadrinhos surgiram antes do século XX, podendo ser encontrados fragmentos de histórias tanto no Ocidente, como no Oriente, desde a segunda metade do século XVIII. Contudo, sua fala corrobora Wergueiro (2010, p. 10), quando afirma que o desenvolvimento destes só foi propício no século XX, tendo em vista que não somente os autores dispunham, a partir de então, de elementos para produzi-los, como também, para publicá-los e, principalmente, era passível de serem consumidos em massa. O autor, inclusive, assegura que, dentre os lugares que possuíam tecnologia para tal, os EUA se tornaram um país fundamental para que os quadrinhos ganhassem notoriedade.

Como pontuamos no capítulo referente aos quadrinhos, eles são uma linguagem artística e, como tal, abrange vários gêneros. No início da proliferação dos quadrinhos, os gêneros que

circulavam eram os cartuns, as tirinhas, por se tratarem de histórias curtas; logo, detêm uma maior praticidade ao serem produzidas e consumidas. Além disso, apresentavam uma maior variação de personagens, não se detendo à história de um protagonista específico, até mesmo as histórias mais "longas", defende Wergueiro (2010).

Contudo, as histórias em quadrinhos se tornaram cada vez mais populares, principalmente entre o público jovem que, desde os primórdios do século XX, tem sido seu principal consumidor. Com isso, as histórias passaram a reproduzir os mesmos personagens, embora ainda fossem breves, com, no máximo, sete páginas. Aliada a tal inovação, também surgiu uma nova característica no que compete ao estilo: o traço mais realista. O cenário pós Primeira Guerra Mundial e os conflitos que geraram a Segunda, certamente, favoreceram essas duas inovações, aponta Wergueiro (2010), visto que os protagonistas a partir dessas histórias estavam envolvidos nestes conflitos. Dessarte, surgiu a tendência dos super-heróis.

As publicações passaram a ocorrer periodicamente, gerando, assim, um novo gênero: as *comic books* – gibis. Inicialmente, traziam histórias de mais de um personagem em suas páginas, sem apresentar qualquer relação umas com as outras. Contudo, dada a popularidade dos super-heróis e, de maneira geral, a atração do público pelos personagens fixos, as produções passaram a centrar-se em um protagonista ou, pelo menos, relacioná-lo com os demais personagens e histórias da obra. Além disso, os quadrinhos saíram dos jornais e conquistaram autonomia em relação ao suporta, passando a ser publicados em formato de revista.

Em decorrência disso, esclarece Barbieri (2017, p. 182) que as tramas tinham um novo objetivo: "A história mais longa em fascículos breves (...) vive de tensão mais que de ação; deve fazer o leitor esperar (...) Nas histórias das revistas, entretanto, desde o primeiro momento a ação se torna fundamental, e com ela, em pouco tempo, a espetacularidade". Na visão da autora, não se tratava mais do que acontecia e, sim, de como acontecia e o grau de fantasia, de espetáculo, atribuído a tais acontecimentos, como mais um traço herdado da peça teatral. E, no que compete às histórias de super-heróis, mais do que qualquer outra tendência, todo o enredo da obra se volta para isso: um espetáculo após o outro.

As fantasias, cada vez mais presentes nos quadrinhos, renderam a construção de uma visão negativa nas pessoas adultas que tinham um contato indireto com elas, pais e professores, e na crítica, embora se tornassem cada vez mais atraentes para o público jovem. Wergueiro (2010) disserta que a leitura dos quadrinhos era considerada banal, algo improdutivo, que deveria ser substituída pelos clássicos da literatura, aos olhos da crítica e das pessoas envolvidas na formação dos jovens. Esse estereótipo relacionado aos quadrinhos se consolidou

rapidamente, tanto que foram proibidos, após o estudo de Fredric Wertham[14], psiquiatra alemão, ganhar notoriedade e, com isso, vários países criaram códigos, com restrições para os autores e empresas que fossem publicá-los. Assim, as histórias perderam a qualidade, mediante à censura, as vendas despencaram e, até hoje, não estão completamente livres do estereótipo adquirido, defende o autor.

Os anos 1960, no entanto, representam a retomada dos quadrinhos. Empresas norte-americanas que fazem sucesso até os dias atuais participaram e consolidaram-se pelo ressurgimento dos quadrinhos, obtendo, inclusive, ainda mais sucesso do que antes. O crédito para tal feito deve-se, primordialmente, à Marvel *Comics* e ao editor que estava à frente da criação e produção dos novos quadrinhos, Stan Lee, como aponta Wergueiro (2010). Stan Lee articulou a criação e o início de duas características fundamentais para as *comic books* contemporâneas, que revolucionaram o modo de produção das próprias: as histórias em quadrinhos seriadas e os heróis com conflitos internos.

A primeira delas, as séries ou sagas de uma mesma história, provocou o consumo constante no público leitor, que, atraído por um super-herói específico, adquiria o exemplar seguinte de sua história. Assim, essa tendência temática, diferentemente da era passada, não se limitava mais ao espetáculo somente, pois os leitores passaram a criar teorias sobre as futuras aventuras e resoluções dos protagonistas, enquanto esperavam pelas próximas publicações. Embora um leitor pudesse entender o fragmento que um determinado volume trazia, somente o diálogo entre os volumes possibilitava a compreensão efetiva da história.

A segunda característica está relacionada à postura assumida pelo herói e sua origem, assegura Barbieri (2017, p. 194), ao comparar a dois personagens já existentes: “Batmam e Super-Homem (da DC *Comics*) eram classicamente uns mocetões que não tinham mais problemas que derrotar o criminoso da vez: nada de problemas de sobrevivência, ou sentimentais, e nada de complexos de nenhum tipo”. Os novos super-heróis, por outro lado, viviam aventuras fantasiosas, porém compartilham de problemas comuns à vida humana, desde traumas, preconceitos a amores impossíveis, etc.

Assim sendo, esse traço inovou ao promover a identificação de público jovem, que, constantemente, sofre para lidar com os problemas do cotidiano, até mesmo pelas transformações vividas em seus corpos quando adolescentes, ou pelas decisões que devem

[14] WERTHAM, Fredric. Seduction of the Innocent. In: BROOKER, Will (org.); JERMYN, Deborah (org.). **The Audience Studies Reader**. Abingdon, UK: Routledge, 2002. Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=MzlGK4BRGTUC&oi=fnd&pg=PA61&dq=fredric+wertham+seduction+pdf&ots=23EIfQtsqA&sig=EofUWB6V6Exyw_tM9aCWRxWIkuo#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 22 set. 2023.

tomar ao concluírem o ensino médio. Além de quê, ao criar personagens com problemas pessoais, Stan Lee expandiu o espaço destinado à linguagem verbal nos quadrinhos e a importância desta, já que os sentimentos precisavam ser expressos verbalmente, porque se fossem representados imageticamente demandaria o desenho de muitos quadrinhos em primeiro plano, e, ainda assim, não seriam suficientes para esclarecer os conflitos internos.

Por conseguinte, as *comic books* passaram a apresentar cada vez mais falas dos personagens protagonistas, principalmente quando estes se encontram sozinhos, refletindo em meio à solidão a partir de grandes monólogos ou, até mesmo, ao se deparar com uma nova batalha, durante a execução da própria, inclusive. Assim, na visão de Barbieri (2017), esse recurso é utilizado para intensificar as ações, decisões e resultados obtidos pelos super-heróis dessas tramas, embora considere que, geralmente, torna-se um recurso desnecessário e redundante.

Em suma, as inovações promovidas pela Marvel *Comics* conquistaram tanto êxito que acarretaram na incorporação das mesmas por outras empresas de quadrinhos, com o intuito, é claro, de obterem os mesmos sucessos. Assim, a DC *Comics*, outra empresa norte-americana pioneira nessa linguagem artística, retomou seu poder e deu início a um diálogo competitivo com a Marvel, que ultrapassou os limites dos quadrinhos, chegando à produção de brinquedos, ao mercado têxtil etc., além de apresentarem adaptações discursivas para outras linguagens artísticas como a televisão e o cinema. Ambas apresentam super-heróis e vilãos icônicos, bastante conhecidos, dentre os quais encontra-se a heroína em destaque nesse estudo: a Mulher-Maravilha, a qual iremos nos deter na análise.

No capítulo seguinte, iremos discorrer sobre as questões pertinentes ao gênero feminino, de maneira geral, como os próprios símbolos atribuídos ao gênero no decorrer dos séculos, sendo alguns deles milenares, inclusive. Além disso, consideramos importante dissertar sobre a história das mulheres e a maneira como foram negligenciadas pela História no decorrer dos anos, bem como os resultados obtidos através do movimento feminista e as pautas que estão em discussão na contemporaneidade, além de discutir, certamente, o que o feminismo representa enquanto discurso revolucionário e produtor de outros discursos. Por último, pontuaremos a relação entre tais discursos, entre os símbolos relacionados ao gênero feminino com a maneira como as personagens femininas são retratadas nas histórias em quadrinhos.

4 DISCURSOS FEMINISTAS

Nas últimas décadas, com o avanço dos setores midiáticos, o desenvolvimento e disseminação do acesso à Internet e o acesso à educação a uma gama cada vez maior de pessoas, a sociedade ocidental tem vivido diversas mudanças. Muitas das mudanças ocorridas são fruto das reivindicações e pressões dos movimentos sociais existentes, dentre eles, o feminismo. O feminismo é um movimento político que, por sua vez, é fundado no eixo social.

Tendo como princípio que os discursos produzidos pelos sujeitos são fundantes e, ao mesmo tempo, determinados pelas suas culturas, ideologias, através da interação, entendemos que todos os processos e práticas da sociedade são igualmente discursivos. Sendo assim, o feminismo é político, porque é discursivo. Partindo dessa ótica, analisemos, pois, o que é esse movimento e a que ele se propõe, de que são constituídos seus discursos e por que se fazem necessários na sociedade.

O feminismo é um movimento que, como o próprio nome diz, está ligado ao que compete ao feminino, logo, às mulheres. É formado por mulheres e para mulheres, com o propósito de lutar pela libertação, empoderamento, equidade, pelos direitos e garantias destes para as próprias. De acordo com Bandeira e Siqueira (1997, p. 270), a prerrogativa ética do feminismo "traz o questionamento e uma tomada de consciência em torno da especificidade da mulher, de sua condição de exploração, de discriminação, de alienação, de exclusão etc. Elementos esses que constituem e possibilitam um saber inovador".

Portanto, o discurso feminista está voltado, primordialmente, para reflexão das condições de vida da mulher, em diversos aspectos, como foram impostas essas condições e, principalmente, por quê; para através disso, lutar pela revogação de tais condições e combater as tentativas de retomada às mesmas. Contudo, é preciso ressaltar que não há somente um discurso feminista. Há vários discursos, tendências, correntes que se estruturam em torno desse princípio base, como podemos ver na citação abaixo:

> A partir da *nouvelle vague* do feminismo norte-americano, iniciado nos anos 70, tratado por Jaggar (1983), distinguem-se três tendências mais expressivas: o feminismo liberal, o feminismo marxista clássico e o feminismo essencialista, além de outras tendências mais recentes, tais como o separatismo lésbico, o feminismo socialista e feminismo dito pós-moderno. (Bandeira; Siqueira, 1997, p. 270)

Na própria fala das autoras, fica nítido que além dessas três correntes iniciais, há muitas outras que surgiram depois e continuam surgindo, como consequência, inclusive, da pós-

modernidade, que abre espaços para a multiplicidade de subjetividades. Os discursos feministas pós-modernos vão além da discussão pela ocupação feminina de espaços diversos no mercado de trabalho, na ciência, nas esferas de prestígio social, de maneira geral. Até mesmo porque as mulheres já conquistaram tais espaços, embora enfrentem problemáticas diárias nos mesmos, resultantes de milênios da dominação masculina.

Os discursos feministas continuam lutando, nesse âmbito, para que a diminuição e erradicação dos problemas vivenciados pelas mulheres nos espaços que ocupam atualmente. Tais problemas estão relacionados, inclusive, às novas preocupações feministas que residem na imagem a respeito da mulher e de seu corpo, o controle sobre o mesmo e, consequentemente, de sua sexualidade, que falaremos na seção específica para as reivindicações atuais.

De toda forma, é preciso deixar claro que embora haja muitas prerrogativas e caminhos a serem trilhados pelo feminismo, o que se percebe é que, além das subdivisões temáticas existentes no movimento, há uma maior que vem aumentando as proporções no decorrer das últimas décadas, no tocante à preocupação quanto aos locais de atuação para obter mudanças, como aponta Golberg-Salinas (1997, p. 362):

> (...) desde 1982, cresce a distinção entre feministas que privilegiam a instauração de pólos de representação das mulheres com os poderes estabelecidos – em diálogo iniciado nos anos 70, sobre questões ditas "especificamente das mulheres" –, pretendendo obter vantagens eleitorais e ocupar espaços públicos, e feministas que privilegiam o crescimento de um movimento de mulheres fora das instituições, um movimento que produtor e ator das transformações da sociedade.

À parte os meios para conquistar as reinvindicações, como vimos no excerto acima, que dividem o movimento funcionalmente e obtêm formas diferentes de resultados imediatos ou a longo prazo, existe um ponto importante que norteia e unifica, de maneira central, o discurso feminista e que, também, condiz com a perspectiva dialógica proposta por Bakhtin e o Círculo, adotada aqui: o conceito de alteridade. Assim defendem Bandeira e Siqueira (1997, p. 279):

> A diferença sexual só aparece na experiência do diálogo, que confronta uma mulher e um homem, mulheres e homens, um sujeito-mulher – ou homem – e sua condição de gênero, no espaço público, social ou privado. A diferença sexual não pode ser equacionada teoricamente. Decide-se e redecide-se em cada relação, sem que ninguém saiba *a priori* qual o seu lugar; pluralidade e diálogo são as chaves do feminismo pluralista.

Sob essa perspectiva, o "eu" só pode ser constituído enquanto sujeito, porque existe o "outro" para com ele estabelecer uma relação comparativa de semelhanças e diferenças; ou seja, "eu me constituo pelo outro e com o outro", ao mesmo tempo que também são feitas desconstruções ou reconstruções, em um constante processo dialógico. Sendo assim, são várias as possibilidades de construir subjetividades e, por conta disso, o feminismo – assim como

outros movimentos – tem sido cada vez mais plural. Para entendermos um pouco mais sobre o movimento, trataremos, nas seções a seguir, de questões relativas ao que antecede historicamente o movimento, às suas conquistas, às pautas atuais e aos símbolos femininos.

4.1 As mulheres predecessoras do feminismo

Uma das pautas feministas do século passado, que reiteradamente é discutida na contemporaneidade, é a exclusão das mulheres na construção histórica da humanidade. Não porque as mulheres foram inertes à ela, mas sim, porque os seus esforços para participar e contribuir para com ela foram negligenciados, em razão do modo de estruturação da sociedade há milênios: o sistema patriarcal, assim defende Lerner (2022). Contudo, as mulheres buscaram formas de contornar as dificuldades impostas às próprias por séculos, sendo possível constatar isso através de registros remanescentes de mulheres específicas desde o século VII d. C., aponta Lerner (2022, p. 307):

> O esforço das mulheres na escrita da História seguiu o mesmo padrão que os homens tinham criado havia muito tempo: a elaboração de listas de mulheres notáveis e heroínas; a documentação de vidas particulares e façanhas; a documentação da história de comunidades; a interpretação da documentação passada a partir de um determinado ponto de vista e, por fim, nos séculos XIX e XX, a "História científica".

As mulheres tentaram, pois, escrever a própria história, já que não eram permitidas de contribuírem efetivamente para os registros da História; tentativa esta a que a autora chama de História das Mulheres. Embora possamos encontrar registros de mais de um milênio atrás, até o século XIX, as mulheres não puderam avançar nos conhecimentos históricos, científicos, políticos, artísticos e filosóficos, porque era necessário recomeçar o trabalho frequentemente, tendo em vista que eram iniciativas individuais, não articulações coletivas. Reside, pois, nessa problemática, a necessidade de existência do movimento feminista.

A freira Rosvita é um dos exemplos mais remotos de tais tentativas. A religiosa escreveu listas com nomes e breves descrições ou biografias sobre mulheres célebres, tanto fictícias quanto reais, além de escrever, também, peças teatrais com proposições morais. Séculos depois, Cristina de Pisano também o fez, acrescentando mais nomes e atribuindo sua perspectiva a respeito das mulheres listadas. Embora as duas não possam ser consideradas historiadoras, seus esforços para registrarem personalidades femininas são bastante válidos, principalmente, porque fizeram isso sem ter um respaldo teórico ou metodológico que as antecedesse. A contribuição de Cristina também diz respeito a uma reflexão presente em sua obra:

> (...) em uma visão, três mulheres apareceram para confortá-la e tirá-la de ignorância que havia enganado seu intelecto. A Senhora Razão explicou a ela que havia sido escolhida para "derrotar o mesmo erro em que você caiu do mundo" e que foi dada a ela a tarefa de construir uma cidade de senhoras em que todas as mulheres valentes pudessem encontrar refúgio de ataques e calúnias. As outras duas senhoras, Retidão e Justiça, a ajudariam nessa tarefa. Maravilhada e em êxtase, Cristina pediu às três mulheres que explicasse por que os homens atacavam e caluniavam as mulheres de forma tão universal. As senhoras deram várias explicações: os homens eram motivados por ganância, inveja, impotência e desejo frustrado. O longo diálogo que se seguiu com as três guias espirituais permitiu a Cristina de Pisano desenvolver seu argumento histórico e ilustrar por *exempla* as virtudes das mulheres. (Lerner, 2022, p. 318)

Essa reflexão que Cristina apresenta, afirmando ser fruto de uma visão, pode ser considerada como um ato predecessor ao discurso feminista, tendo em vista que representa uma crítica ao sistema patriarcal, em que ela estava inserida, cuja consciência recém descoberta lhe fazia enxergar. Um trabalho como este só foi superado séculos depois, no tocante à importância da contribuição, por um quarteto de feministas que fizeram parte do movimento nos primeiros anos após seu surgimento, afirma Lerner (2022):

> O trabalho feminista mais autoconsciente desse tipo foi representado nos seis volumes de *History of Women Suffrage* (*HWS*) [História do Sufrágio da Mulher], compilado por Elizabeth Cady Stanton, Susan B. Anthony e Matilda Joslyn Gage, com contribuições de mulheres de todos os estados. As feministas engajadas nesse trabalho já tinham consciência do que a ausência da História das Mulheres significava para as mulheres como grupo e perceberam, ainda que de modo vago, que a primeira necessidade de quem faz História é a existência de fontes. Elas estavam cientes do risco de seu movimento – que, combinado com o movimento dos clubes femininos, era a maior organização de massa e a maior coalizão construída naquele século – cair no esquecimento se os registros delas se perdessem. O empenho para preservar os registros estava em primeiro lugar na mente das editoras. A organização um tanto desordenada dos documentos que puderam encontrar e preservar foi uma contribuição imensa, apesar de falhas obvias e ostensivas. (Lerner, 2022, p. 329)

É importante salientar que este exemplo se caracteriza como resultante do feminismo, não mais predecessor ao movimento, contudo, corrobora a linha discursiva apresentada ao retomar uma prática advinda de suas predecessoras. Apesar do quarteto de mulheres feministas apresentar um alicerce político, ainda possuíam limitações metodológicas enquanto historiadoras, tendo em vista que não tinham conhecimento técnico na área por não fazerem parte da Academia. Mesmo após existir o movimento, haver uma consciência coletiva que se expandia, as dificuldades resultantes da falta de conhecimento histórico e científico permaneceram presentes para aquelas que lutavam ao construírem a História da Mulheres.

Lerner (2022) disserta que esse problema continuou persistindo até mesmo depois de as universidades modernas obterem mais avanços acadêmicos e consolidado a História como uma

disciplina, como uma área de pesquisa, no final do século XIX. As mulheres permaneceram à margem da Academia, tanto no tocante ao acesso aos conhecimentos produzidos nela, quanto, principalmente, no que tange à inserção de si mesmas, de suas produções e perspectivas. Além da negligência, também eram ridicularizadas por seus esforços, como ocorreu com Mary Beard, cuja indignação para com o meio acadêmico resultou no seu distanciamento eterno.

Com isso, a autora conclui que o ato de produzir conhecimento, ter acesso ao mesmo e repassá-lo foi conquistado pelas feministas, após anos de pressões frequentes, além de séculos das lutas individuais de mulheres pela conquista do conhecimento. Conhecer o passado, reconhecer-se através dele, alicerçar-se nele, não foi possível para metade da sociedade durante muito tempo, limitando-a em suas tentativas de avanço. Portanto, essa luta representa uma das mais antigas entre as mulheres: interagir nos e com seus discursos, pois como argumenta Lerner (2022, p. 333), negar o direito à voz, consequentemente é negar a garantia de direitos em todos os setores da vida. Com base nesse preceito, vejamos, pois, outras conquistas oriundas do movimento feminista, tão importantes quanto esta.

4.2 As conquistas do feminismo

O século XX é permeado por avanços consideráveis em diversas áreas do conhecimento, e, inclusive, setores da sociedade, como dissemos. Dentre eles, encontram-se os avanços conquistados pelas mulheres, a partir de muitas lutas do movimento feminista – como um todo. Por se tratarem de avanços recentes, e comparados aos séculos de submissão, exclusão e apagamento das vozes femininas, anteriores ao último, alguns ainda possuem certa instabilidade perante a ótica da sociedade patriarcal, que os questiona com frequência, principalmente aqueles considerados mais progressistas, como dissertaremos a seguir.

De acordo com Goldberg-Salinas (1997), as últimas décadas do século XX foram cruciais para a obtenção de melhorias de vida, direitos e conquista de espaço e voz para as mulheres e pelas mulheres. Contudo, tais conquistas são resultantes de anos de lutas, que começaram a se firmar no início do século, como o voto feminino, por exemplo, cujo direito foi institucionalizado primeiramente na Nova Zelândia, em 1893; em seguida, na Finlândia, em 1906; e alguns outros países os seguiram, como os EUA, em 1920 e no Brasil, em 1932, por meio do Decreto n.º 21.706[15], assinado por Getúlio Vargas.

[15] BRASIL. Decreto n.º 21.706, de 04 de agosto de 1932. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21706-4-agosto-1932-506598-publicacaooriginal-1-pe.html. Acesso em: 22 mai. 2023.

Anos se seguiram de lutas e muitos obstáculos precisaram ser enfrentados para obter conquistas primordiais, referentes à sexualidade e direitos de reprodução das mulheres, controle sobre o próprio corpo, sobre as finanças, guarda parental, etc. No Brasil, por exemplo, as conquistas foram retardadas pela sucessão de duas décadas do regime ditatorial dos militares, findadas em 1985. Por causa disso, os movimentos feministas precisaram conter muitos dos seus discursos para se manterem vigentes, precisando, inclusive, abdicar do termo "feminista" a assumindo a posição de "movimento de mulheres", "grupo de mulheres", como aponta a autora.

De acordo com a mesma autora, em 1981, os movimentos feministas, ou "de mulheres", apresentaram suas propostas ao presidente do Congresso, a fim de modificar o Código Civil vigente, no que se refere aos direitos femininos. A autora afirma, inclusive, que desde 1977, quando foi institucionalizada a Lei do Divórcio, não houve mudanças legais ou na prática cotidiana, visto que "as mulheres casadas permaneciam em posição subalterna, pois seus maridos deviam comandar a sociedade conjugal, decidir sobre o local de domicílio e administrar os bens do casal, assim como ter a prerrogativa das decisões do casal, em caso de divergência" (Goldberg-Salinas, 1997, p. 367).

Sendo assim, as mulheres conquistaram o direito de se divorciarem, contudo, optar por tal era desfavorável para elas, legalmente, tendo em vista que não possuíam autoridade sobre si mesmas e quaisquer decisões relativas à moradia, bens, movimentações financeiras e afins, que são cruciais para o exercício da cidadania. Além, é claro, de enfrentarem, em caso de divórcio, a discriminação da maioria da sociedade, haja vista que tal opção era pecaminosa para a Igreja Cristã, majoritária no Brasil e no Ocidente, cuja instituição é norteadora dos preceitos e atitudes adotados pelos povos, de maneira geral.

Portanto, as propostas pretendiam garantir que as vozes femininas fossem ouvidas, legalmente, no que tange à autoridade sobre si e sobre o relacionamento conjugal, tanto para que pudessem decidir individualmente, como em comunhão com o cônjuge; além de que pudessem decidir se permitiriam que os seus respectivos companheiros decidissem por elas, que condiz com umas prerrogativas primordiais do movimento: o direito à livre escolha. Também intentaram, ainda de acordo com Goldberg-Salinas (1997), pela desobrigação do uso dos sobrenomes do companheiro, em detrimento do próprio, e pela adoção de maneira reversa, caso os cônjuges optassem; o compartilhamento da responsabilidade para com os filhos, tanto no próprio casamento, quanto após o divórcio.

Com o fim da ditadura, no mesmo ano, foi institucionalizado o Conselho Nacional de Direitos das Mulheres (CNDM). Dentre os objetivos principais, estavam a obtenção de mais

espaço, além da legitimação deste, certamente, na área da educação, na produção cultural e disseminação desta, no mercado de trabalho, criação de creches, para que as mulheres pudessem se ausentar do seio familiar e exercerem trabalhos remunerados; além dos objetivos considerados polêmicos e progressistas, mais árduos de serem obtidos, tanto no Brasil, quanto em outros países, como a própria saúde da mulher, por exemplo.

Além disso, Goldberg-Salinas (1997, p. 365), ao dissertar sobre as ações nos primeiros anos do CNDM, esclarece que: "(...) seu maior investimento foi na Campanha Nacional pela Participação das Mulheres na Assembléia Constituinte e na redação de artigos para a nova Constituição de 1988". Portanto, a formulação da Carta Magna vigente recebeu colaboração das mulheres, provando, assim, ser um grande feito para o movimento feminista, embora nem todas as propostas tenham sido aprovadas, obviamente, dada o contexto ainda instável da democracia, após décadas de ditadura.

Entre os objetivos mais polêmicos e, portanto, mais difíceis de serem conquistados, estão a conscientização e instauração de lei e procedimentos/protocolos específicos sobre a violência contra a mulher. Assim, os movimentos feministas entenderam que as mulheres eram vítimas de uma violência que "(...) não era unicamente a violência geral da sociedade com origem nas iniqüidades sociais, na miséria e na fome, mas situava-se em um quadro de relações de poder e de dominação e de submissão entre os sexos, o que era inovador e subversivo" (Goldberg-Salinas, 1997, p. 373).

Alguns polos de mulheres vinham atuando, desde 1981, pela conscientização de que as mulheres eram violentadas na própria casa, de maneiras diversas, promovendo a reflexão de que tais ações não deveriam ser normalizadas pelas mesmas e entendidas como violência, e, consequentemente, punidas. Para isso, tais grupos observavam atentamente denúncias e promoviam a escuta atenta delas, em prol de reduzirem esse tipo de violência, não criminalizada na época.

Entretanto, essas ações influenciavam apenas no âmbito local, além de que não possuíam métodos legais de processamento das denúncias e acompanhamento dos casos. Dessarte, somente após o final da ditatura, em 1985, foi que a violência doméstica contra a mulher passou a ser tratada como uma especificidade para além das demais violências vivenciadas pelas mulheres, no Brasil, a com a instauração da primeira Delegacia da Mulher – denominada, na época, de Delegacia Especial de Atendimento à Mulher – em São Paulo. Isso foi um resultado das pressões feministas pelo reconhecimento dessa violência, acordado com os poderes vigentes. A atuação da primeira DM surtiu bastante efeito, tanto que mais delegacias passar a ser construídas e instauradas nos anos que seguiram:

> Ao computar o grande sucesso da Delegacia de São Paulo, que recebeu em torno de 7 mil queixas em um ano de atividades, ao considerar a campanha lançada, em novembro de 1985, em Brasília, pelo CNDM – "Diga não à violência contra a mulheres" –, criaram-se estabelecimentos parecidos na maior parte das capitais brasileiras, onde delegadas eram preferíveis na chefia, mediando um período de formação, em que as feministas intervinham. Em 1992, haviam 141 Delegacias Especiais em todo país. (Goldberg-Salinas, 1997, p. 374)

Infelizmente, embora essa seja uma grande conquista para as mulheres, é sabido que, até os dias atuais, há muitas complicações relativas à reprodução desse tipo de violência e, também, o eufemismo com que a sociedade tende a tratá-la, haja vista as polêmicas viabilizadas pela mídia sobre esses casos, cujas denúncias têm a credibilidade questionada, muitas vezes, pelo próprio meio e pelo público. Além, é claro, da dificuldade que a vítima tem de manter a denúncia e de se afastar inteiramente do ambiente e relacionamento abusivo, tanto por questões psicológicas, quanto pelas pressões familiares, que normalizam e diminuem a gravidade dos crimes.

À essa problemática, da contestação dos testemunhos e denúncias, está alinhada a violência sexual da qual a maioria das mulheres é vítima, diariamente. De igual modo, no que compete à polêmica contrastante à delicadeza necessária para se tratar a categoria, encontra-se a pauta relativa ao aborto. Conforme disserta Goldberg-Salinas (1997), na década de 80, o aborto já era tratado como crime, pelo Código Penal, a exceção de:

> (...) prescrição médica, quando o aborto é julgado necessário para garantir a vida da mulher grávida; por ética, quando a gravidez é provocada por violência atestada, mediante prova corroborada por exame feito por um médico legista. Contudo, a dificuldade e a lentidão do processo, a humilhação inerente aos passos para se obter uma autorização jurídica para a prática do aborto impediam muitas mulheres enquadradas nos casos previstos de se beneficiarem da lei. (Goldberg-Salinas, 1997, p. 368)

A fala da autora mostra que, mesmo nos casos em que as mulheres estavam respaldadas por lei para fazê-lo, ainda assim era demasiadamente complicado, tanto por se tratar de um processo lento, quanto, principalmente, pela exposição a qual as mulheres seriam expostas, acompanhada de julgamentos alicerçados na crença religiosa majoritária. Contudo, isso não impedia que o aborto fosse realizado, tanto nas classes baixas ou altas, a diferença estava, então, na segurança e nas formas de obtê-lo, como podemos ver no trecho seguinte:

> No entanto, no início dos anos 80, as estatísticas mostraram que entre 3 e 5 milhões de abortos clandestinos eram praticados por ano no Brasil. A maior parte das brasileiras interrompiam sua gravidez nas piores condições possíveis: aborto pelas próprias mulheres grávidas ou por "parteiras", de todas as formas e com todos os instrumentos imagináveis. O aborto caro, feito em boas condições, era acessível a uma minoria de mulheres que podiam abortar com médicos que praticavam a intervenção – chamada "pequena cirurgia" –

> em clínicas particulares semiclandestinas. A polícia fechava os olhos mediante gorjetas regulares. (Goldberg-Salinas, 1997, p. 368)

Desde então, o direito ao aborto, assim como a violência sexual, se tornou o assunto mais caro ao movimento feminista, dada a dificuldade para conquistá-lo, visto que a luta, embora constante, ainda não tenha conseguido modificações legais no Brasil. Nos EUA, por exemplo, há controvérsias quanto à adoção desse direito, pois alguns estados legalizaram e outros mantêm a criminalização do aborto. Na Argentina, em contrapartida, foi legalizado no país em 2020, conforme prescreve a Lei n.º 27.610[16], que permite a realização gratuita de tal procedimento, desde que a gestação não tenha ultrapassado a décima quarta semana.

Sendo assim, os movimentos feministas de muito países, assim como no Brasil, permanecem em constante luta pela descriminalização do aborto e pela permissividade do mesmo, com condições mais favoráveis ao controle da mulher sobre o próprio corpo e de seus direitos reprodutivos. Os debates tratados na década de 80 não tiveram êxito em garantir o direito ao aborto no Brasil, entretanto, ajudaram a traçar uma nova perspectiva sobre como problematizá-lo, que, indiretamente, possibilitou a legalização deste em outros países, como na Argentina.

A nova perspectiva, entendida a partir dessa década, defende que a maior problemática referente ao procedimento de abortar, não reside no ato em si, mas no fato de que, embora seja mal visto pela sociedade e criminalizado, diariamente são realizados abortos. A partir disso, os discursos feministas passaram a tratá-lo como um problema social, pois é vivenciado de maneiras diferentes, conforme a classe social em que a mulher está inserida: se alta, é feito de maneira segura, sob outras terminologias médicas, para escondê-lo; se baixa, é feito em condições precárias, pondo em risco a vida da mulher.

Portanto, a disseminação de uma nova perspectiva para o assunto representa uma conquista para o movimento, contudo, as coerções sociais e religiosas, que impelem a legalização do aborto na maioria dos países, atribuem-lhe o caráter de pauta central do feminismo, a ser discutida durante anos, para obter um maior êxito, em relação à quantidade de países que o permitem. Com base nisso, seguimos a discussão, na seção seguinte, para as demais reivindicações que correspondem às pautas centrais e coadjuvantes dos movimentos feministas na atualidade, isto é, no século XXI.

[16] ARGENTINA. Ley n.º 27.610 - Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE), obligatoriedad de brindar cobertura integral y gratuita. Ministerio de Salud. Disponível em: https://www.argentina.gob.ar/noticias/ley-no-27610-acceso-la-interrupcion-voluntaria-del-embarazo-ive-obligatoriedad-de-brindar. Acesso em: 24 abr. 2023.

4.3 As reivindicações atuais

As discussões tidas no século XX, alinhadas às conquistas obtidas, possibilitaram que novos debatem surgissem, pois se é necessário garantir direitos específicos para as mulheres e promover ações de combate às formas de violências vivenciadas pelas mesmas, é preciso, também, discutir sobre o que é atribuído socialmente às mulheres, desde papéis às definições. Com isso, surge, pois, o debate sobre relações de gênero e, por conseguinte, relações de poder entre eles, fruto de coerções sociais e que reproduz as desigualdades entre os mesmos. Sobre essa discussão, Miguel e Biroli (2014) defendem que:

> Da mesma maneira que os fenômenos biológicos não determinam a posição social de homens e mulheres, a igualdade entre os sexos não exige que as mulheres adotem o padrão de comportamento que é hoje visto como masculino – agressividade sexual, *éthos* competitivo, racionalidade fria, desprezo aos afetos. A recusa dessa caminho pode, porém, tanto levar à busca por padrões novos, não marcados pelas relações de dominação, ou mesmo à dissolução da ideia de padrão, numa aposta radical nas singularidades individuais, quanto à afirmação da positividade do "feminino", visto como um conteúdo a ser resgatado de suas manifestações hoje maculadas pela desigualdade de gênero. (Miguel; Biroli, 2014, p. 68)

O trecho acima corresponde às propostas defendidas pelo feminismo plural, que aborda as sexualidades, as identidades e as relações de gênero como singulares. Sob essa perspectiva, defendem que, assim como os homens, as mulheres podem atuar em todos os campos da atividade humana, exercer suas vontades e expressar-se livremente. Entretanto, há de se ressaltar que, ao fazerem isso, não são obrigadas a adotarem atitudes e pensamentos tidos como masculinos para adentraram nos campos. Desse modo, os comportamentos e posicionamentos devem ser ressignificados para que as pluralidades possam existir, sem que sejam ofuscadas pelas normativas padrões, impostas pela sociedade patriarcal.

No que tange aos papeis estabelecidos para homens e mulheres, conforme é sacralizado pelo patriarcado, Miguel e Birolli (2014) abordam sobre as relações vivenciadas no seio familiar, que é, justamente, a primeira esfera discursiva vivida por todas as pessoas, sob a ótica bakhtiniana, e a primeira instituição formadora de pensamentos e comportamentos, sob a ótica feminista. Logo, as relações que se constroem no ambiente doméstico são fundamentais para promover a reprodução de papeis e fomentar as diferenças seculares de gênero, vejamos:

> (...) as mulheres são as principais responsáveis pelo cuidado com os filhos. Assim, a menina possui um modelo (feminino) presente, a mãe, enquanto o menino possui um modelo (masculino) ausente, o pai. Isso faz com que as características masculinas do menino sejam desenvolvidas na forma de regras abstratas; já a menina desenvolve suas características femininas a partir de relações concretas e emocionais. As mulheres possuiriam maior sensibilidade

> para as necessidades alheias, recusando a abordagem fria que é própria da abordagem masculina da justiça. (Miguel; Biroli, 2014, p. 69)

Assim, as habilidades relativas aos cuidados e a empatia feminina são tidas como naturais e resultantes das diferenças fisiológicas, biológicas; sendo, então, preponderantes nas mulheres em comparação à presença e maneira destas, quando apresentadas pelos homens. Contudo, os autores defendem que são construídas ao longo dos anos, na formação da infância à fase adulta, de maneiras diferentes para cada um dos gêneros. Com base nessa prerrogativa, argumentam, pois, que as relações de gênero devem ser vistas sob novas perspectivas, partindo do pressuposto que as diferenças devem ser valorizadas, quando positivas e cessadas, se negativas. Tendo as diferenças citadas acima como exemplo, entendemos que o desenvolvimento de tais habilidades é positivo, contudo, apresenta caráter negativo por não ser incentivado, igualmente, para ambos os gêneros.

Esse debate conseguiu maior notoriedade e definição, após a publicação e disseminação dos postulados teóricos de Judit Butler[17], afirmam Miguel e Biroli (2014, p. 82): "A política pós-identitária defendida pela teoria *queer* encerra uma contradição em termos, uma vez que o ponto de partida de toda ação política é a produção de uma identidade coletiva (o que não quer dizer que essa identidade deva ser absoluta, imutável ou irrevogável)". Nesta teoria, as relações são discutidas partindo de dois conceitos, primordialmente: a sexualidade, que é entendida como o desejo sexual por alguém; e o gênero, que é construído culturalmente e normatizado pela própria cultura, em que o sujeito está inserido.

A teoria em questão acrescenta, aos estudos de gênero, a noção de diversidade de sexualidades e identidades, as quais são veementemente defendidas pela comunidade LGBTQIA+[18]. Nessa ótica, as diferenças de gênero e as desigualdades decorrentes disso, não competem apenas aos construtos sociais homem e mulher, já que são vivenciadas de formas distintas conforme estes sejam heterossexuais ou não; identifiquem-se com o gênero que lhe foi

[17] Judit Butler, que nasceu em 1956, é uma filósofa estadunidense que tece pesquisas sobre questões de gênero, movimentos feministas e LGBTQIA+, e outros temas relacionados à política. Uma de suas principais contribuições discursivas diz respeito à teoria *queer*. Nela, a autora descontrói a relação binária entre gêneros e os considera, assim como as sexualidades, como resultantes do meio em que os seres humanos vivem, as sociedades, as culturas. Desse modo, considera que são construídos, em vez de biológicos.

[18] LGBTQIA+ é uma sigla utilizada para representar as sexualidades mais difundidas e vivenciadas pela comunidade *queer*, que as une em um movimento identitário e abrangente. A sigla refere-se, respectivamente, a: lésbicas, gays, bissexuais, transexuais/transgêneros, *queer*, intersexuais, assexuais. O sinal de adição refere-se à possibilidade de haver uma maior pluralidade de sexualidades e identidades, além de referir-se às pessoas que apoiam o movimento, embora sejam heterossexuais e cis gênero – quem se identifica com o gênero correspondente ao sexo biológico.

imposto culturalmente ou não. Miguel e Birolli (2014) acrescentam, aliás, que, nas discussões mais recentes, o conceito de identidade é refutado e é proposta a ressignificação deste:

> Outro deslocamento importante foi a substituição da noção de identidade, muito mais abrangente, pela de perspectiva social. A demanda por presença política das mulheres deixou paulatinamente de ser enunciada como a busca pela representação de uma identidade comum e unificada ou mesmo de interesses unívocos, sendo apresentada como a necessidade de dar voz a determinadas perspectivas sociais. (...) É um ponto de partida, não de chegada, e captura o fato de que os integrantes de grupos em posição subalterna têm vivências comuns, indisponíveis a quem não os integra. (Miguel; Biroli, 2014, p. 84)

Isso posto, entendemos que os novos discursos propõem, pois, que as dificuldades vivenciadas rotineiramente, os medos e anseios mais difusos e consolidados, os estereótipos atribuídos às mulheres, até mesmo os papeis designados a elas, não as unificam, de modo que possam ser inseridas dentro da categoria identitária "mulher". Isso porque são mais atenuantes para umas do que para outras, em relação à diferença de classes, etnias etc. Entretanto, são constituintes de um conjunto de elementos os quais são vivenciados pelas mulheres, de maneira geral, que as une dentro de uma mesma perspectiva social exclusiva, já que os homens não compartilham de tais vivências, como argumentam Miguel e Biroli (2014, p. 84), dada a perpetuação da posição privilegiada destes na sociedade patriarcal, em vigor há milênios, conforme discutimos anteriormente.

Sendo assim, Miguel e Biroli (2014) concluem que a ressignificação das relações de gêneros é uma pauta crucial para o movimento feminista atual, pois é preciso compreender a pluralidade de identidades e vivências distintas, graus vários de dificuldades enfrentados por mulheres diversas, conforme outros aspectos para além do gênero, que, combinados ao mesmo, propiciam particularidades identitárias dentro da mesma perspectiva: a feminina. Particularidades estas que devem ser ouvidas, compreendidas e reconhecidas.

Outra pauta central nos discursos feministas do século XXI, diz respeito a uma nova forma de opressão da mulher, assim defendem Miguel e Biroli (2014), que é viabilizada pelo desenvolvimento das tecnologias de informação e midiáticas: a pornografia. Essa pauta gera bastantes controvérsias, por ser comumente relacionada à garantia ao direito de liberdade de expressão ou à lesão a este. Além disso, relaciona-se ao conceito de objetificação do corpo feminino, também criticado pelo movimento em questão. Sobre tais polêmicas, vejamos:

> Um aspecto importante as críticas feministas à pornografia é que nela as mulheres seriam tratadas como objetos: (a) seriam humilhadas, agredidas e violentadas sexualmente quando tomam parte da produção de peças pornográficas; (b) seriam alvo efetivo ou potencial de humilhação, agressões e violência sexual porque a pornografia reforça um imaginário no qual a agressividade masculina e a subordinação das mulheres são naturalizadas; (c)

> teriam sua condição de alvo potencial de violência reproduzida, uma vez que haveria relação direta entre o consumo de pornografia pelos homens e a violência sexual destes contra mulheres (Miguel; Biroli, 2014, p. 132).

Portanto, o feminismo critica a pornografia em vários setores, ao afirmar que pode ser prejudicial para mulheres, direta ou indiretamente, desde àquelas envolvidas na sua produção, quanto às mulheres em termos gerais, porque fomenta a dominação masculina sobre o corpo feminino, visto que a mulher é tida como objeto do desejo, não como sujeito que também deseja, e perpetua comportamentos violentos dos homens para com as mulheres, no tocante às expectativas geradas e disseminadas a partir do consumo da pornografia, que tendem a ser assumidas pelos homens que a consome, como práticas passíveis de serem adotadas no sexo.

Também está inserida, nesse debate, a problemática referente às preceituações atribuídas pela sociedade patriarcal, ao que se espera dos pensamentos e atitudes para homens e mulheres, porque para o primeiro associam o desejo carnal, sexual, como fonte primordial de seus instintos e objetivos, enquanto à segunda cabem a procura pelo carinho e pelo amor, como fonte motivadora de suas relações. Conforme asseguram Miguel e Biroli (2014), a crítica à pornografia pode reforçar esse estereótipo, quando apoiada por grupos e instituições que também a condenam, não por questões relativas ao assujeitamento feminino, mas sim por defenderem a preservação da privacidade das relações íntimas, moralizando-as, como o faz a Igreja, ao passo de quererem demarcar o que é permitido, lícito, ou não.

A influência da pornografia na configuração e ressignificação do imaginário coletivo, referente às relações sexuais, é demasiadamente forte, porque estende-se às outras formas de produção midiática, disseminadas no cotidiano, para além do sexo propriamente dito, defendem Miguel e Biroli (2014, p. 135): "(...) passamos da pornografia à publicidade corrente, do mercado do sexo ao da moda, em registros e formas distintos da construção das identidades de gênero (...) conectados pelo apelo à fusão entre feminino, corpo e sexo e pela apresentação das mulheres como mercadorias".

A partir disso, são formuladas e reproduzidas formas simbólicas de assujeitamento das mulheres, ao passo que estas são vistas com base nos trejeitos de seus corpos, comparadas e vendidas, culturalmente, a partir dos atributos corporais que devem apresentar, conforme são estipuladas as expectativas pelo mercado pornográfico, artístico e publicitário atual. Como ocorre, pois, nas revistas de entretenimento, assim como nos programas de igual gênero, na indústria da moda, nas redes sociais e em outros meios de difusão em massa. Assim sendo, a mulher não somente é vista como objeto do prazer masculino, como também é uma representação do status do homem:

> (...) o sexo é uma mercadoria, e as mulheres se tornam algo como carros, ou roupas, isto é, posses caras que demarcam o *status* de alguém no mundo dos homens. Um dos aspectos mais persistentes da dominação masculina é representação das mulheres como objetos sexuais. A oposição à objetificação sexual delas está no cerne da política feminista, e deixar esse problema de lado pode ter um alto custo para a reflexão e a prática feministas. (Miguel; Biroli, 2014, p. 137)

Assim sendo, podemos perceber, nitidamente, que a pornografia fomenta esse tipo de discurso, no qual a mulher é tratada como objeto e não como um sujeito detentor de desejo tal qual o homem. Os autores acrescentam, ainda, que a influência das produções midiáticas e publicitárias desconfiguram ou configuram as formas de relacionar-se sexualmente, pois seus consumidores diretos passam a esperar, procurar e, até mesmo, exigir, as atitudes e práticas advindas de tais discursos. Logo, as relações sexuais são permeadas, cada vez mais, pelo viés pornográfico e pela objetificação das mulheres no imaginário coletivo da sociedade.

Ademais, é preciso entender que essa problemática pode se estender para as relações e práticas do cotidiano e de outras esferas discursivas da sociedade, visto que não se resumem ao sexo em si. Tais discursos reproduzem estereótipos ou deturpam a imagem das mulheres, de modo tal, que propiciam cenas de discriminação, desconforto social, assédio e misoginia para com as mulheres, asseguram Miguel e Biroli (2014).

Tomando como exemplo o fetiche, construído e veemente disseminado na indústria pornográfica, da professora relacionando-se com seu aluno: entendemos que esse discurso gera o pensamento, na comunidade escolar, de início, de que as professoras que sejam mais jovens e "belas" irão despertar o interesse de seus alunos e, um discurso ainda mais grave, irão seduzi-los ou esperar que estes procurem-nas com o intuito de realizar o coito, tal qual ocorre nas produções pornográficas. Logo, mulheres com esse perfil podem ser repreendidas com mais facilidade de que as demais, constrangidas e questionadas sobre suas falas, trejeitos e vestimentas pela gestão, pelos pais e, inclusive, pelo seu alunado. Colocando em xeque, assim, a sua integridade mental, física e a ética para com a profissão.

Partindo da adjetivação de professoras belas, vale ressaltar que o conceito de beleza ocupa uma posição de primazia entre as pautas feministas, desde, pelo menos, a publicação de *O mito da beleza*[19], de Naomi Wolf, em 1991 – cuja obra chegou nas editoras brasileiras no ano seguinte. É preciso destacar que o conceito de beleza e as consequências disso já eram discutidas pelo movimento feminista, tanto é que a própria autora é uma de suas ativistas,

[19] WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

contudo, através da publicação dessa obra, essa pauta conquistou ainda mais espaço e destaque entre os debates internos ao movimento e os externos, estendendo-se à mídia e imprensa global.

Wolf (2020) postula que a beleza é um mito, um conceito construído e difundido em determinada sociedade, de acordo com a época, com o qual se estipula um padrão sobre o que é belo e, assim, propicia a frustração constante para nele se encaixar e, também, manter-se nele. Contudo, a autora ressalva que esse mito está majoritariamente voltado para as mulheres, como uma forma de coerção social para limitar seus pensamentos, definir seus modos de comportamentos e focar suas ações em atividades outras que não sejam de libertação.

Na ótica da autora, à medida que as mulheres conquistaram mais espaço na sociedade, no tocante à vida pública, e reivindicaram a garantia perene do direito à voz, o imaginário coletivo foi reformulado para atender às novas formas de relacionamento afetivo e social e novas formas de pressionamento surgiram. Até o século anterior, as mulheres, sem direitos às vistas da lei e da sociedade, eram subjugadas e limitadas ao convívio familiar e religioso, entretanto, libertaram-se de tais amarras após anos de lutas e perdas significativas. Com isso, o conceito de beleza foi reformulado, para responder e limitar as mulheres, amarrá-las de alguma maneira, já que as antigas formas de limitação foram abolidas. E, como aponta Wolf (2020), as cobranças e obstáculos continuarão aparecendo de modos e graus diversos:

> Feministas inspiradas por Friedan destruíram, na imprensa popular destinada às mulheres, o monopólio dos anunciantes de produtos para o lar que promoviam a Mística Feminina. De imediato, as indústrias das dietas e dos cosméticos passaram a ser os novos censores culturais do espaço intelectual das mulheres. Em consequência de suas pressões, a modelo jovem e esquelética tomou o lugar da feliz dona de casa como parâmetro da feminilidade bem-sucedida. A revolução sexual propiciou a descoberta da sexualidade feminina. A "pornografia da beleza" – que pela primeira vez na história da mulher associa à sexualidade, de forma direta e explícita, uma beleza "produzida" – está em toda parte, minando o sentido recém-adquirido e vulnerável do amor-próprio sexual. Os direitos reprodutivos deram à mulher ocidental o domínio sobre o próprio corpo. Paralelamente, o peso das modelos despencou para 23% abaixo do peso das mulheres normais, a incidência de transtornos alimentares aumentou exponencialmente e foi promovida uma neurose em massa, que recorreu aos alimentos para privar as mulheres daquela sensação de controle sobre o próprio corpo. (Wolf, 2020, p. 27-28)

Vemos, pois, que há toda uma estratégia para controlar as mulheres indiretamente, negando-lhes a efetiva libertação, da qual gozam os homens de classes privilegiadas, já que as imposições de controle mais diretas são refutadas diariamente por tais. Há de se ressaltar, também, que o mito da beleza promove uma competição desnecessária entre as mulheres, além de excluir as diferenças culturais e étnicas da definição de beleza, assegura Wolf (2020, p. 29):

> O mito da beleza tem a seguinte história a contar. A qualidade chamada "beleza" existe de forma objetiva e universal. As mulheres devem querer

> encarná-la, e os homens devem querer possuir mulheres que a encarnem. Encarnar beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens, situação esta necessária e natural por ser biológica, sexual e evolutiva. Os homens fortes lutam pelas mulheres belas, e as mulheres belas têm maior sucesso na reprodução. A beleza da mulher precisa corresponder à sua fertilidade; e, como esse sistema se baseia na seleção sexual, ele é inevitável e imutável.

O que há de mítico a respeito desse discurso refere-se ao fato de ele propor a universalidade do conceito beleza, como se este independesse dos valores culturais, das diferenças físicas entre as etnias etc.; como também, promove o discurso de que as mulheres, desde o início dos tempos, por razões biológicas, buscam adquirir a beleza para conquistar os homens e, assim, dar continuidade à espécie pela reprodução, pelo sexo. No entanto, a autora esclarece que a beleza, enquanto conceito difundido e padronizado, está muito mais relacionada ao poder econômico e político vigente, cujo valor monetário assemelha-se às pedras e metais mais preciosos, do que ao desejo sexual e, tampouco, aos instintos que perpetuam a espécie. Tanto é que este conceito é modificado de acordo com as mudanças ocorridas em determinada época, sendo, então, atualizado para garantir a perpetuação deste, sob novas óticas estéticas.

Para se perpetuar, o mito baseia-se, também, na promoção da rivalidade feminina, instaurando uma ruptura nos relacionamentos entre mulheres cujas experiências diferem, porque temem o que é proporcionado por outrem, em detrimento de sua própria beleza; logo, seu lugar na competição e, por conseguinte, a chance de conquistar o prêmio ou de sê-lo. Dessa forma, o mito dita as formas de comportamento para as mulheres, ao passo que as divide em grupos rivais, impedindo que compartilhem experiências diversas e apreendam novos olhares, que poderiam libertá-las dele, assim afirma Wolf (2020, p. 31):

> A juventude e (até recentemente) a virgindade são “belas” nas mulheres por representarem a ignorância sexual e a falta de experiência. O envelhecimento na mulher é “feio” porque as mulheres, com o passar do tempo, adquirem poder e porque os elos entre as gerações de mulheres devem sempre ser rompidos. As mulheres mais velhas temem as jovens, as jovens temem as velhas, e o mito da beleza mutila o curso da vida de todas. E o que é mais instigante, nossa identidade deve ter como base nossa “beleza”, de tal forma que permaneçamos vulneráveis à aprovação externa, trazendo nossa autoestima, esse órgão sensível e vital, exposto a todos.

Os discursos que norteiam os estereótipos disseminados pelo mito da beleza são resultantes das construções simbólicas de uma determinada cultura, atualizadas conforme se passam as épocas. No Ocidente, tais simbologias estão respaldadas na valorização da matéria, desde os primórdios da Revolução Industrial, assegura a autora. Mas além do mito da beleza, outras coerções surgiram e reverberaram durante anos como limitadoras do pensamento e da expressão feminina, como podemos ver na afirmação abaixo:

> Surgiram simultaneamente outras ficções: uma visão da infância que exigia permanente supervisão materna; uma concepção da biologia feminina que forçava as mulheres da classe média a fazer o papel de histéricas e hipocondríacas; uma convicção de que as mulheres respeitáveis não tinham sensibilidade sexual; e uma definição do trabalho feminino que ocupava as mulheres com tarefas repetitivas, demoradas e trabalhosas como, por exemplo, o bordado e a renda feita à mão. Todas as criações vitorianas semelhantes a essas tinham uma dupla função – embora fossem estimuladas por serem um meio de gastar a energia e a inteligência feminina de forma inócua, as mulheres muitas vezes usavam essas tarefas para expressar criatividade e paixão autênticas. (Wolf, 2020, p. 33)

Logo, há sempre mulheres buscando desviar das imposições que lhe são feitas e tentando superá-las, de modo que pudessem aproveitar ao máximo no que lhe era permitido de se expressar. Entretanto, não representavam a maioria e, à época, ainda não havia força coletiva para reivindicarem a própria voz e poder de decisão sobre como agir, pensar e se relacionar. Contudo, embora houvesse outras formas de aprisionamento da consciência feminina e feminista, o mito da beleza na sociedade contemporânea apresenta amarras mais profundas, porque adentram no psicológico, passando desapercebidas pela massa, enquanto crescem exponencialmente, como demonstram os dados elencados por Wolf (2020, p. 35): "indústrias poderosas – a das dietas, que gera US$ 33 bilhões por ano; a dos cosméticos, US$ 20 bilhões; a da cirurgia plástica estética, US$ 300 milhões; e a da pornografia, com seus US$ 7 bilhões (...) conseguem por sua vez (...) reforçar a alucinação numa espiral econômica ascendente".

Os dados comprovam, pois, o argumento da autora sobre o valor monetário que cerceia a beleza, enquanto conceito mítico. Conceito este que é atualizado através das gerações e reforçado pelos símbolos criados por elas. Para entender melhor sobre a influência dos símbolos na construção da personalidade e reprodução de pensamentos na massa, vejamos, na seção adiante, sobre como eles se configuram e se atualizam sociodiscursivamente, além de entender quais estão relacionados ao constructo social denominado mulher, ou melhor, ao feminino.

4.4 Os símbolos ligados ao feminino

A humanidade vem construindo símbolos que expressem os discursos marcantes de cada cultura, em cada recorte temporal da história humana. Contudo, esses símbolos podem ser esquecidos, apagados, reformulados, além de que podem surgir inéditos também. Bandeira e Siqueira (1997) afirmam que o feminismo tem sido responsável pela desconstrução e recriação de muitos símbolos relacionados aos gêneros, não somente ao constructo feminino. Para explicar a relação simbólica entre os gêneros construída através dos séculos, elas remontam à Grécia Antiga:

> A dualidade filosófica grega entre masculino e feminino veio acompanhada pelo pensamento dual das coisas a partir de seus princípios correspondentes: forma – matéria; alma – corpo; real – possível; superior – inferior; melhor – pior etc. Por sua vez, esse dualismo simbólico ancorou-se na mitologia grega, na qual aparecem em oposição, respectivamente, masculino – feminino; limitado – ilimitado; reto – circular; unidade – pluralidade; estático – móvel; luz – escuridão; bem – mal etc. Dessas oposições simbólicas derivaram as oposições conceituais introduzidas na construção do conhecimento, tais como tempo – espaço, forma – matéria, par – ímpar etc. A oposição masculino – feminino subentendeu as relações categórico-conceituais que formam a estrutura cognitiva do processo do conhecimento. (Bandeira; Siqueira, 1997, p. 265)

Os gêneros, masculino e feminino, passaram a ser vistos como opostos e duais, com o firmamento e disseminação das proposições de filósofos gregos da Antiguidade, como Aristóteles, refletidas nas dicotomias platônicas, cujas ramificações aristotélicas retomavam ao princípio básico do plano visível versus inteligível. Isso fez com que os símbolos atribuídos ao masculino, geralmente positivos, em detrimento do feminino, fossem consolidados como naturais na perpetuação e consolidação da sociedade patriarcal, vigente até os dias atuais.

No pensamento aristotélico, argumentam as autoras, os homens possuíam maior habilidade intelectual e, portanto, eram capazes de transcender o mundo físico e abstrair o conhecimento, enquanto às mulheres cabem-lhe a matéria, as atribuições referentes ao corpo, à passividade e ao vazio – que é preenchido pelos homens com seus respectivos sêmens no ato reprodutivo. Esse pensamento, como vimos no trecho, recebeu influência da mitologia grega, como também, influenciou na elaboração e consolidação do conhecimento epistêmico.

Essa lógica foi responsável por estabelecer os critérios fundantes das relações de gênero do patriarcado ocidental e, também, por justificar a estratificação social de tal sistema, a partir do conceito de gênero, salienta Lerner (2019, p. 256): “o feminino – emotivo e incapaz de controlar seus desejos, fraco, (...) destituído de alma e feito para ser dominado. (...) a dominação de alguns homens sobre outros homens pode ser justificada imputando-se a esses homens algumas das mesmas qualidades imputadas às mulheres”. O filósofo justificou, com tal proposição, a existência de homens, escravos, subservientes aos cidadãos da pólis grega.

Lerner (2019), ao dissertar sobre a criação e instauração do sistema patriarcal nas sociedades, há três milênios pelo menos, apresenta como exemplo a Mesopotâmia, que detinha bastante influência cultural na época. A instauração desse sistema excluiu as mulheres das atividades públicas, militares, através da publicação de leis, as quais foram habitualmente aderidas pela população, que consolidou a crença de que a dominação masculina era natural. Portanto, desde o seu início, o patriarcado apaga e subjuga as mulheres de forma sistemática.

Todavia, a referida autora distingue a forma mesopotâmica do pensamento grego aristotélico, ao pontuar que, na primeira, as mulheres continuaram como pontes de espiritualidade e transcendência, o que possibilitou a propagação de que naturalmente possuem habilidades para cuidar e curar, diferentemente do último. Isso porque as deusas representavam um grande traço da crença mesopotâmica e eram detentoras de grandes poderes, haja vista a capacidade feminina de trazer mais vidas ao mundo pela gestação. Enquanto a Deusa-Mãe reinava nessa crença, Zeus comandava o Olimpo na mitologia grega: um reflexo de por que as mulheres possuíam mais importância social para a primeira cultura.

Lerner (2019) ressalva que, assim como os símbolos citados acima, nenhum deles pode ser criado e implementado através de abstração pura, todos carregam os pormenores discursivos de um dado momento histórico da humanidade. Enquanto a Deusa-Mãe ou Grande Deusa era venerada por estabelecer a relação entre os seres humanos e a natureza, bem como a harmonia da mesma pelo nascimento e pela morte, o gênero feminino continuava sendo visto como exemplo de força e espiritualidade: "A dualidade da Deusa representava a dualidade observável na natureza – dia e noite, nascimento e morte, luz e escuridão. Assim, nas primeiras fases da adoração religiosa, a força feminina era reconhecida como aterradora, poderosa, transcendente" (Lerner, 2019, p. 191).

Assim, o poder atribuído ao feminino era interpretado nas civilizações politeístas de maneiras diferentes, a partir das divindades ramificadas da fonte: "na Suméria como Ninhursag e Inanna; na Babilônia, como Kubab e Ishtar; na Fenícia, como Astarte; em Canaã, como Amat; na Grécia, como Hécate-Ártemis" (Lerner, 2019, p. 191). Entretanto, o sistema patriarcal destituiu completamente o poder feminino com o surgimento do monoteísmo e, principalmente, da religião cristã. Com isso, a crença além de estar centralizada em um só deus, também configurou uma nova ideia de divindade, que não estava mais ligada aos atributos físicos e intimistas da natureza, mas voltava-se para um ser incorpóreo e abstrato, como defende a autora.

Deus é o nome dado ao deus venerado pelos cristãos, do qual advém todo o poder universal da vida e da natureza, além de ser atemporal, pois foi responsável por criar o universo, logo, o primeiro é anterior ao último. Assim, a simbologia cristã para representar o início da vida humana no planeta, através da criação divina, instituiu arquétipos negativos para as mulheres, os quais reverberam até os dias atuais, inferiorizando-as e tratando-as como facilmente tentadas à ilusão e ao desvio, como podemos ver no trecho abaixo:

> Nós vimos como a procriação e a criação foram divididas na criação do monoteísmo. A bênção dada por Deus à semente do homem que seria plantada no receptáculo passivo do ventre da mulher definiu de forma simbólica as relações de gêneros no patriarcado. E, na história da Queda, a mulher e, sendo

> um pouco mais específica, a sexualidade feminina se tornaram o símbolo da fraqueza humana e a origem do mal. (Lerner, 2019, p. 247)

Percebe-se que há uma influência da proposição aristotélica, no que tange ao vazio da mulher ser preenchido pelo sêmen do homem, sendo este a essência que perpetua a vida. Enquanto o homem é valorizado, em contrapartida, a mulher foi retratada como responsável por incumbir os males à humanidade, quando fraquejou, permitindo-se ser seduzida pela personificação do mal, que na religião cristã é o Diabo. Ademais, o conceito de submissão feminina perante o gênero masculino, seja na relação conjugal ou nas relações sociais, encontra sua fonte nos personagens bíblicos Adão e Eva: o primeiro foi criado do barro, a segunda, criada a partir da costela do primeiro, sendo, por essa razão, dependente dele. Com essa prerrogativa, o patriarcado negou direitos às mulheres, que as tornassem iguais aos homens, durante milênios.

Para além de Eva, outro arquétipo igualmente importante criado pelo cristianismo é o de Maria, mãe do filho de Deus, sendo ela o receptáculo direto do poder divino para que este pudesse ganhar corporeidade e intervir no destino da humanidade. Embora seja venerada, não cabe à Maria a mesma categoria das deusas politeístas, dado que a primeira é destituída de poderes, sendo exemplo de subserviência, retidão e da maternidade. De igual modo, também são destituídos de poderes os santos da Igreja Católica, pois estes são intercessores do poder de Deus, representando, assim, um meio, não a fonte do poder.

Através do arquétipo Maria, foi que a naturalidade do instinto materno foi incumbida às mulheres pelo sistema patriarcal e cristão, defende Lerner (2019). As autoras Bandeira e Siqueira (1997, p. 269) corroboram essa linha de pensamento, ao pontuarem que para o patriarcado "(...) a mulher normal é aquela cujos sentimentos são os maternais. As dotadas de forte erotismo e muita inteligência eram consideradas perigosas e, portanto, somente a elas deveria ser aplicada a lei do adultério". Desse modo, seriam exímias as mulheres que se voltavam para o lar e para o exercício da maternidade, mas se expusessem seus desejos dentro do relacionamento, em vez de apenas estarem disponíveis para suprir os desejos de seus cônjuges, representavam uma parcela de desvio à ordem da natureza e de periculosidade.

Para além dos símbolos remanescentes aos valores instituídos pelo cristianismo, que são milenares, temos os mais recentes reconfigurados após a Revolução Industrial, e superestimados pelo patriarcado, após as primeiras manifestações do feminismo enquanto movimento. Sobre um desses símbolos, a escritora Virgínia Woolf trata, em um de seus ensaios, de uma personificação fantasma da subserviência feminina: "(...) segundo o Anjo do Lar, as mulheres não podem tratar de nenhuma dessas questões com liberdade e franqueza; se querem

se dar bem, elas precisam agradar, precisam conciliar, precisam – falando sem rodeios – mentir" (Woolf, 2020, p. 13).

Com essa proposição, a autora argumenta que para que as mulheres pudessem interagir harmoniosamente, no meio social e dentro do próprio relacionamento, era necessário mentir para si mesma e para outrem, para assim serem exímias e se tornarem o fantasma – arquétipo – do Anjo do Lar. A autora afirma que a influência desse símbolo sobre a mente das mulheres é demasiadamente forte, tanto que, mesmo aquelas consideradas transgressoras sofriam inicialmente com os vestígios do mesmo, ao pensarem cuidadosamente antes de se expressarem e agirem – como a própria autora afirmara sentir-se ao produzir seus primeiros escritos autorais.

Na contemporaneidade, os símbolos do feminino remetem ao mito da beleza (Wolf, 2020), como já discutimos, esta, por sua vez, relaciona-se com a "feminilidade" através da delicadeza dos comportamentos, suavidade da voz, estética de agradável simetria dos atributos físicos e a jovialidade. O mito conta que uma mulher bonita possui tais características e, se não possuir, deve dedicar-se a conquistá-las para obter sucesso. Por tratá-lo como representante mais forte das coerções sociais contemporâneas, a autora compara-o à Donzela de Ferro.

Na Idade Média, a Alemanha desenvolveu um método de tortura excruciante a que denominaram de Donzela de Ferro. Ela consistia em um caixão moldado no formato de um corpo, cujo exterior trazia a imagem pintada de uma mulher jovem e bonita, enquanto o interior era composto por elementos metálicos pontiagudos. A pessoa vitimada a essa tortura morria em decorrência das perfurações, por asfixia ou por inanição. Ao fazer tal analogia, Wolf (2020) argumenta que a imposição feita às mulheres, pelo sistema patriarcal, para que se encaixem no padrão de beleza estabelecido em uma época, equivale ao método alemão no tocante ao nível de tortura, no sentido psicológico, e a impassibilidade de salvar-se dele.

A autora defende que, até mesmo as mulheres que conseguem se libertar desse instrumento de tortura contemporâneo são submetidas aos julgamentos excruciantes e às críticas sobre a perda ou a própria ausência de beleza e feminilidade nas mesmas. Para exemplificar, Wolf (2020) utiliza um símbolo negativo, de escárnio, que surgiu após a disseminação do movimento feminista no final do século XIX: a feminista feia.

> A caricatura não é original. Foi criada para ridicularizar as feministas do século XIX. A própria Lucy Stone, que seus simpatizantes viam como "um modelo de graça feminina [...] bela como o frescor da manhã" foi achincalhada por seus detratores com os "habituais comentários" sobre as feministas vitorianas: "mulher grande e masculina, de botas e charuto, dizendo palavrões como um soldado". (Wolf, 2020, p. 38)

Os comentários acerca desse constructo simbólico reverberam até a contemporaneidade, conquistando mais adeptos nas redes sociais – dada a possibilidade de

expressar-se sem gerar um conflito direto, além de obter o alcance de um grande público rapidamente na Internet. As pessoas que compunham a elite poderosa da sociedade na época propagaram tais comentários para descredibilizar os discursos e reivindicações das mulheres, argumentando que assim o faziam porque eram feias e desprovidas de feminilidade, logo, não eram bem sucedidas em suas relações amorosas/conjugais. Concluíam, pois, que as feministas eram mulheres frustradas consigo mesmas e por isso reclamavam sobre tudo.

Esse pensamento, como dissemos, ainda é presente na atualidade, embora tantas conquistas já tenham sido obtidas pelo movimento feminista, além de o acesso à informação e ao conhecimento produzido pela humanidade ser bastante dinâmico, de um modo completamente diferente dos séculos anteriores. Não somente esse arquétipo permanece, os outros aqui discutidos também. Por saber que os empecilhos à luta das mulheres perdurariam por muito tempo, Wolf (2020, p. 51) declarou que a sociedade continuaria vivendo um "(...) estado de barbárie semicivilizada. Pelo menos é assim que defino a perpetuação do domínio de um lado e, de outro, da servilidade. Pois a degradação de ser escravo só se equipara a à degradação de ser senhor", porque na perspectiva feminista, a sociedade só poderá ser verdadeiramente civilizada e harmoniosa, quando não houver mais desigualdade de gênero.

Na seção seguinte, vejamos como se refletem os discursos feministas no tocante ao gênero/linguagem artística que analisamos aqui: as histórias em quadrinhos. Para isso, observemos ao modo como são retratadas as mulheres, as personagens femininas, e como as leitoras vêm reagindo a essa forma de representação, além de pontuar, certamente, o porquê da existência dessa forma de representação, bem como a resistência para que ela perdure, embora seja duramente criticada.

4.5 Sexualização das personagens femininas nas *comic books*

Como vimos, na seção referente aos elementos que compõem os quadrinhos, os estereótipos são frequentemente utilizados como um recurso para facilitar a compreensão da leitura visual (Barbieri, 2017), direcionando, então, o olhar do leitor para a interpretação do enredo da narrativa multimodal expressa em determinada HQ. Entretanto, Menezes e Bragaglia (2017), à de luz de Jablonski (2010), defendem que esse recurso também pode ser discursivamente nocivo: "(...) o uso de estereótipos, principalmente negativos (depreciativos) pode se mostrar extremamente danoso aos grupos estigmatizados, exatamente por servirem de base para o preconceito e a discriminação"(Menezes; Bragaglia, 2017, p. 3).

Com isso, as autoras apontam que as mulheres vêm sendo representadas de maneira preocupante nos discursos das histórias em quadrinhos de super heróis, pelo menos, assim como podemos ver em outras mídias, em outras esferas discursivas, tendo seus atributos físicos postos como superiores aos atributos intelectuais e que constituem suas respectivas personalidades, o que as torna um objeto, em vez de um sujeito ativo.

Paula (2019) esclarece que a sexualização feminina nas *comic books* decorre do interlocutor para o qual foram criadas: os homens. Isso está relacionado, justamente, ao período em que as *comics* começaram a ser fortemente disseminadas: em meio à Segunda Guerra Mundial. Assim sendo, narrativas curtas, tendo a linguagem imagética como preponderante, repleta de mulheres "belas" e com seus corpos expostos, se fizeram mais atrativas aos olhos da população masculina, que as consumia como válvula de escape para os problemas bélicos enfrentados e para a ausência de interações sexuais decorrentes destes (Paula, 2019).

O universo dos quadrinhos de super heróis é, então, voltado para o público masculino. Por conta disso, assegura a autora: "As personagens femininas sofreram nos enredos e quase sempre foram retratadas ora como mocinhas indefesas que precisavam de heróis para salvá-las, ora como vilãs sem moral, que provocam as virtudes dos heróis" (Paula, 2019, p. 28). Portanto, as personagens femininas foram e, em muitas histórias, continuam sendo retratadas de maneira sexualizada, além de terem suas histórias utilizadas como artifício para desenvolvimento das narrativas referentes aos personagens masculinos, com quem interagem.

Por outro lado, Paula (2019) ressalta que, apesar de as personagens secundárias e as vilãs existirem em função dos homens, nesse universo discursivo, o surgimento das mulheres enquanto personagens dos quadrinhos levanta outra discussão, pelo menos no tocante às protagonistas, como a Mulher-Maravilha, super heroína que iremos analisar neste trabalho. Como dissemos, concomitante à disseminação dos quadrinhos, estavam sendo travadas batalhas na Segunda Guerra Mundial, o que predispunha que os homens aptos para tais fossem enviados para compor as tropas de cada país envolvido na guerra. Assim, as mulheres adentraram no mercado de trabalho, substituindo-os. Isso se refletiu nos quadrinhos, de modo que "foram criadas heroínas femininas que simbolizavam a força da mulher norte-americana que além de trabalhar nas indústrias, também fazia o trabalho doméstico" (Paula, 2019, p. 23).

Assim, vemos que tais produções estavam em diálogo o com que era vivenciado pela sociedade, de modo geral. No entanto, no que diz respeito às mulheres, as *comic books*, à época, não incorporaram uma parte dos discursos como pertinente à constituição das personagens e de suas histórias: as pautas e reivindicações dos discursos feministas, embora se fizessem presentes nas esferas discursivas da vida sociopolítica. Com o passar dos anos, negligenciar tais discursos

se tornou praticamente uma tradição, por parte de muitos quadrinistas, afirma Paula (2019), visto que as personagens femininas continuaram sendo, majoritariamente, secundárias às narrativas de super heróis masculinos, além de sexualizadas.

Paula (2019) ainda argumenta a respeito das polêmicas referentes às representações femininas e as consequências disso, ao pontuar sobre a fala de uma das roteiristas influentes no ramo dos quadrinhos e ativista em prol de uma representação positiva das mulheres nessa linguagem artística e na sociedade, de modo geral: Gail Simone. Afirma: "Simone chegou a concluir que não é tão saudável ser uma personagem mulher nos quadrinhos, pois personagens femininas morriam mais e sofriam mais violência, às vezes apenas para impulsionar a história do personagem masculino" (Paula, 2019, p. 29).

Isso posto, corroboramos o pensamento da autora, pois entendemos que a propagação desses discursos pode reverberar de maneira prejudicial às mulheres, já que fomenta preceitos como: a objetificação do corpo feminino, a violência diariamente sofrida pelas próprias, a subordinação de suas vozes e ações perante o gênero masculino. A reverberação de tais discursos é ainda mais amplificada no seu principal tipo de leitor, *o nerd*, como defendem Menezes e Bragaglia (2017), à luz de Matos (2015):

> O *nerd* atualmente é aquele que se mostra obcecado - ainda que prefira muitas vezes o termo apaixonado - por algum assunto, seja alguma produção cultural, como filmes, HQ's, jogos, ou gênero como a ficção científica ou somente tecnologia em geral. Essa paixão é tão forte, que o *nerd* pesquisa, coleciona, escreve sobre e gera teorias sobre o funcionamento dessas produções. (Menezes; Bragaglia, 2017, p. 7-8)

O público consumidor das HQS de super heróis é composto, basicamente, por jovens. Estes que, por sua vez, em sua maioria, consideram-se ou são considerados como *nerds*, tanto homens quanto mulheres. Sendo assim, jovens aficionados por narrativas que retratam as mulheres como objetos sexuais e demais problemáticas apontadas nos parágrafos anteriores reproduzirão em seus discursos e ações tais pensamentos, sob duas óticas: i. rapazes que inferiorizam as mulheres em suas relações, podendo até mesmo agredi-las, e que almejam relacionar-se com mulheres cujos atributos físicos sejam semelhantes aos das personagens das HQS; ii. moças que se sentem insatisfeitas com seus corpos, porque não se parecem e não conseguem se assemelhar fisicamente à "beleza" das personagens que admiram.

Nas duas últimas décadas, pelo menos, temos uma mudança de cenário nas HQS e no seu respectivo público consumidor, devido à disseminação em escala global da Internet e das redes sociais. Isso permitiu que as produções comercializadas dos quadrinhos fossem amplamente discutidas, alcançando, também, uma gama cada vez maior e mais diversa de leitores e consumidores frequentes. Assim asseguram Almeida *et al* (2018):

> (...) as facilidades proporcionadas pelos usos das TIC[20]s, em especial nas redes sociais, abriram perspectivas para uma maior representatividade do público em geral, quebrando o modelo hegemônico do tradicional tipo de leitor de HQ – homem branco, jovem e heterossexual – introduzindo temas como o feminismo, o racismo, o homossexualismo e o transexualismo, entre outros, que passaram a incomodar uma parcela desses leitores tradicionais e geraram um conjunto de debates e polêmicas em fóruns, chats, comentários de sites e páginas da internet, etc. que movimentaram esse ambiente cultural. (Almeida; Cruz; Oliveira, 2018)

A crescente disseminação de vozes minoritárias questionando as representações identitárias e discursivas comercializadas nos quadrinhos tem promovido bastantes polêmicas nas redes sociais, alcançando até mesmo a mídia tradicional, além de gerar resistência por partes de leitores que não se encaixam nessas minorias e, por conta disso, não se sentem incomodados com tais representações: homens heterossexuais, de etnia branca e, também, jovens. Esse embate discursivo ganhou ainda mais destaque com a criação de sites voltados para questionar tais representações nas *comics*, como "A *Hawkeye Initiative* ou, em tradução literal, a Iniciativa Gavião Arqueiro, data de 2012 e busca denunciar o quão hiperssexualizadas, contorcidas e deformadas são representadas as mulheres nos quadrinhos atuais. (Menezes; Bragaglia, 2017, p. 2)

As autoras apontam que essa iniciativa expõe capas e/ou cenas de HQS com mulheres em posições cujo destaque está voltado para objetificação de seus corpos, principalmente seios, coxa, bumbum e, até mesmo, boca. Para comprovar que as mulheres são retratadas de maneira negativa, como objetos sexuais, a *Hawjeye Initiative* lança o seguinte desafio para fãs e artistas: desenhem um herói, qualquer que seja, com a mesma pose que problematizamos de uma heroína, ou que vocês considerem polêmica, com roupas que expõe igualmente o corpo e trejeitos afins.

Com esse desafio, fãs e artistas podem enviar seus trabalhos, desde os mais simples aos mais bem elaborados esteticamente, para comparar as versões feminina e masculina da mesma cena/capa. Assim sendo, "(...) mediante o estranhamento com uma erotização masculina forjada, nota-se o quanto a erotização das heroínas é algo peculiar às representações femininas, as quais assim são por estarem amarradas a uma visão estereotipada, que objetifica a mulher" (Menezes; Bragaglia, 2017, p. 13). Isso posto, as autoras argumentam que o site comprova a problemática a que se propõe refletir e, possivelmente, dirimir.

Essa iniciativa, assim como outras que surgiram e continuam surgindo em grupos de *Facebook*, em sites e afins, obteve bons resultados, apesar da resistência dos leitores

[20] Os autores definem como Tecnologia de Informação e Comunicação.

tradicionais que mencionamos, devido ao crescente número de leitoras, de mulheres jovens que consomem quadrinhos com frequência. Por conseguinte, se tornou rentável para as empresas atender às reivindicações dessas mulheres, afirmam Menezes e Bragaglia (2017):

> Porque segundo dados 46% dos leitores de quadrinho em 2013 eram mulheres e esse número de leitoras continuou aumentando. Se tornou assim, muito importante financeiramente, agradar esse público e dar a ele a representação que ele quer ver nas páginas dos quadrinhos. Ainda assim, persistem, em outros títulos a representação inadequada da mulher, e é por isso que as fãs se unem para reivindicar um tratamento mais positivo pelas personagens femininas pelas quais são apaixonadas. (Menezes; Bragaglia, 2017, p. 9)

Apesar das mudanças de posicionamento assumidas por boa parte das empresas, pelos quadrinistas e pelos consumidores, as autoras salientam que ainda há resistência, assim como há, também, por parte da sociedade, no tocante aos avanços feministas e à maior liberdade de ação e difusão das vozes femininas. De toda forma, a contribuição do acesso à Internet e às redes sociais é significativa para as denúncias, para as reclamações feitas por mulheres sobre o modo como são representadas e como gostariam de ser, sob óticas, inclusive, femininas. Em decorrência disso, tem sido notável que mais mulheres estejam participando ativamente das produções de HQS, seja de maneira parcial, ou como escritoras/desenhistas principais (Almeida; Cruz; Oliveira, 2018).

Como vimos, os quadrinhos incorporaram, nos últimos anos, as reivindicações advindas de mulheres, de feministas, em algumas das narrativas de super heróis que são veiculadas por grandes empresas, como a DC – cuja saga da Mulher-Maravilha analisaremos adiante. É importante que cada vez mais *comics books* incorporem os reflexos dos discursos feministas, que retratem mulheres de maneira empoderada, tendo em vista que são um gênero narrativo muito influente no mundo jovem, porque "(...) mudar representações nos quadrinhos e enfraquecer preconceitos não se torna apenas um meio de agradar leitoras dessa mídia, mas algo maior, uma forma de auxiliar a sociedade a mudar um pensamento e reduzir desigualdades" (Menezes; Bragaglia, 2017, p. 5).

Isso posto, vemos que os discursos feministas promoveram mudanças em vários campos da sociedade, no tocante aos modos de ver as mulheres e as possibilidades destas se libertarem e serem protagonistas de suas próprias decisões e histórias. Com base nas discussões tidas até aqui, iremos nos deter, a partir de então, à análise dialógica da personagem Mulher-Maravilha, observando os modos de representação da própria ao longo das décadas de sua história, e a importância da personagem, que ultrapassou o universo dos quadrinhos e se tornou um símbolo para o gênero feminino.

5 PERCURSO DISCURSIVO DA MULHER-MARAVILHA

Como já apontamos na introdução deste trabalho e na seção sobre a história dos quadrinhos, a Mulher-Maravilha, alter ego da princesa Diana, de Themyscira, é uma personagem da DC *Comics*, que surgiu em 1942, e vem conquistando cada vez mais fãs através das décadas. A super-heroína é umas das protagonistas mais importantes do universo temático da DC, não somente por protagonizar sagas individuais, mas também, por integrar as sagas da *Liga da Justiça*, outra c*omic* da mesma empresa, como personagem central desta, tanto que é considerada pelos quadrinistas, produtores e leitores, uma componente da famigerada "trindade épica", da qual também fazem parte o Super Homem e o Batman, personagens igualmente "antigos" e importantes para a empresa. Antes de adentrarmos na análise, vejamos as questões pertinentes ao método e à categoria utilizados para tal na seção adiante.

5.1 Procedimentos metodológicos

Como informamos na introdução, visamos relacionar as mudanças ocorridas nas narrativas da Mulher-Maravilha às discussões, pautas e reivindicações propostas pelos discursos feministas, considerando a correlação temporal que estabelecem entre si, desde meados do século XX. Defendemos, pois, que cada mudança ocorrida na sociedade é resultante de um processo dialógico com os discursos proferidos pelos sujeitos que a constituem e são constituídos por ela. Isso posto, argumentaremos em favor dessa relação dialógica entre a narrativa e os discursos feministas, através de uma pesquisa de natureza qualitativa, cuja geração de dados utiliza os métodos bibliográficos e documental (Gil, 2022).

Ao longo de sua trajetória, a Mulher-Maravilha passou por diversas modificações visuais, de personalidade e, inclusive, a respeito de suas origens narrativas. Um dos motivos para tais modificações ocorrerem se deve ao fato de que a personagem passou por mudanças autorais nas produções dos roteiros e desenho nas *comics* que constituem as sagas. O criador de sua história é o cartunista Willian Moulton Marston, que permaneceu roteirizando os volumes das sagas da heroína até o final da década de 40, e seu primeiro desenhista foi Harry G. Peter, que permaneceu nas produções em um intervalo de tempo simultâneo a Marston. Após a morte de seu criador narrativo, em 1947, a personagem foi repaginada visual e

tematicamente/historicamente pelos autores e desenhistas que atuaram nas produções das *comics books* da Mulher-Maravilha.

Mulher-Maravilha: antologia, organizada por George Pérez, reúne um recorte das produções que demarcam as principais mudanças autorais e temporais pelas quais passou a super-heroína, fundamentais para a construção dos traços de personalidade, traços estilísticos e as origens/enredos narradas em suas *comics*, assim defende o organizador. Os volumes foram selecionados e dispostos de maneira respectiva às épocas de suas publicações originais, além disso, estão organizados em quatro partes ao longo da obra: 1. A amazona; 2. A princesa; 3. A embaixadora; 4. A guerreira.

Cada uma dessas partes representa os principais traços que constituem a personagem Diana/Mulher-Maravilha, segundo o organizador, que durante anos escreveu e desenhou a protagonista em questão. A primeira parte é constituída por três volumes – 01, 07 e 28 – das *comic books* da super-heroína; a segunda parte, por cinco – 99, 107, 179, 204, 288; a terceira, por sete – 01, 93, 113, 142, 177, 195 e o primeiro volume da minissérie *Liga da Justiça: a Nova Fronteira Especial*, cujo subtítulo é Mãe do Movimento; a quarta e última parte é constituída por três volumes – 0, 1 e 7.

Pela descrição das partes constitutivas da obra e da enumeração dos volumes que a compõem, fica evidente que houve duas quebras no sequenciamento narrativo: uma no início da terceira parte e a outra, da quarta parte. Essa quebra não diz respeito, necessariamente, às mudanças de autoria, porque os demais volumes também apresentam autorias diferentes. Refere-se, pois, ao fato de que a história foi "reiniciada", como se tivesse havido a criação de uma nova Mulher-Maravilha, em ambos os casos, para além da estética visual da personagem.

Com base nas sínteses contidas na obra, que antecedem cada uma das dezoito *comic books*, Diana/Mulher-Maravilha passou por uma recriação de sua história, origem, personalidade e, inclusive, de seus poderes, nesses dois momentos. Por conta disso, ao lado de cada título, seguido do número de volume, o organizador apresenta o ano base/origem da criação entre parênteses: 1942, 1987 e 2011, respectivamente. A minissérie, por si só, é um caso à parte, por isso não entra nessa categorização.

No tocante aos volumes que compõem a antologia em questão, reunimos as capas correspondentes aos mesmos em dois mosaicos, contendo nove em cada, que serão analisados na seção adiante. O primeiro mosaico traz as capas referentes às publicações originais de: *Wonder Woman 1: The Origin of Wonder Woman*, de 1942; *Wonder Woman 7: America's Wonder Woman's Wonder of Tomorrow*, de 1943 e *Wonder Woman 28: Villainy Incorporated!*,

de 1948[21]; *Wonder Woman 99: Top Secret!,* de 1958 e *Wonder Woman 107: Amazon Teen-Ager!,* de 1959[22]; *Wonder Woman 179: Wonder Woman's Last Battle,* de 1968[23]; *Wonder Woman 204: The Second Life of the Original Wonder Woman,* de 1973[24]; *Wonder Woman 288: Swan Song!,* de 1982[25]; e *Wonder Woman 1: The Princess and the Power!,* de 1987[26].

O segundo bloco corresponde às publicações originais de: *Wonder Woman 93: Violent Beginnings,* de 1995[27]; *Wonder Woman 113: Are You out of Your Minds?,* de 1996[28]; *Wonder Woman 142: The Bearing of the Soul,* de 1999[29]; *Wonder Woman 177: Paradise Found,* de 2002[30]; *Wonder Woman 195: The Mission,* de 2003[31]; *Justice League: The New Frontier Special 1 – The Mother of the Movement,* de 2008[32]; *Wonder Woman 0: The Lair of the Minotaur!,* de 2012[33]; *Sensation Comics featuring Wonder Woman 1: Gothamazon,* de 2014[34]; e *Sensation Comics featuring Wonder Woman 7: Rescue Angel*, de 2015[35].

Por se tratar de uma antologia, trata-se de uma obra extensa que tem cerca de 400 páginas. Logo, foi necessário fazer um recorte do *corpus* para realizar uma análise mais densa das mudanças mais significativas que ocorreram com a heroína. Decidimos, pois, analisar, dentre os dezoito volumes, as *comic books* dos respectivos anos, seguidas de suas justificativas: 1942: trata-se da primeira HQ, portanto, é o início de toda a narrativa; 1943: apresenta um enredo centrado na candidatura da heroína para presidente dos EUA, só que mil anos no futuro – ou seja, em 2943; 1968: apresenta a heroína destituída de seus poderes, sem fazer uso de seu traje oficial; 1973: apresenta uma explicação para a heroína retomar seus poderes; 1987: primeira quebra narrativa: novas origens da Mulher-Maravilha; 2002: apresenta a exposição da Ilha de Themiscyra para o mundo, pela primeira vez ; 2003: apresenta a vida "burocrática" da heroína, depois de se tornar embaixadora; 2008: apresenta um diálogo explícito com as críticas

[21] As três foram escritas pelo criador e desenhista originais, William Moulton Marston e Harry G. Peter, respectivamente.
[22] Ambas escritas por Robert Kanigher e desenhadas por Ross Andru.
[23] Escrita por Dennis O'Neil e desenhada por Mike Sekowsky.
[24] Escrita por Robert Kanigher e desenhada por Don Heck.
[25] Escrita por Roy Thomas e desenhada por Gene Colan.
[26] Escrita por George Pérez e Greg Potter e desenhada por George Pérez.
[27] Escrita por William Messner-Loebs e desenhada por Mike Deodato Jr.
[28] Escrita e desenhada por John Byrne.
[29] Escrita por Eric Luke e desenhada por Yanick Paquette e Matthew Clark.
[30] Escrita e desenhada por Phil Jimenez.
[31] Escrita por Greg Rucka e desenhada por Drew Johnson.
[32] Escrita por Darwyn Cooke e desenhada por J. Bone.
[33] Escrita por Brian Azzarello e desenhada por Cliff Chiang.
[34] Escrita por Gail Simone e desenhada por Ethan Van Sciver e Marcelo Di Chiara.
[35] Escrita por Amy Chu e desenhada por Bernard Chang.

tecidas pelos discursos feministas; 2012: segunda e última, até o momento, quebra narrativa: mais uma vez, as origens da protagonistas são reelaboradas.

Os demais volumes, embora apresentem traços distintivos nas narrativas e construção da personagem, não são tão significativos para nossa análise, por duas razões: i. dão continuidade narrativa aos volumes selecionados para análise; ii. foram selecionados pelo organizador para mostrar as diferentes versões da Mulher-Maravilha que surgiram no decorrer do tempo – versões estas que possuem nomes e poderes diferentes, portanto, não se tratam da nossa heroína em questão. Entretanto, contemplaremos tais versões em uma análise mais sucinta, em que não iremos analisar as cenas de cada volume, porém faremos uma análise evidenciando a construção discursiva em torno da estética da personagem, apresentando um resumo sobre a origem de cada uma também.

As demais versões da Mulher-Maravilha são: Hipólita, sua própria mãe; Núbia, amazona criada em outra cultura; Donna Troy/Moça-Maravilha; Cassie Sandsmark; e Yara Flor, uma amazona brasileira de uma tribo que reside na Floresta Amazônica. De todas elas, apenas esta última não é apresentada na antologia, pois foi criada um ano após a publicação da antologia em questão. Contudo, iremos analisar, pois se trata de uma nova versão, a mais recente, inclusive, advinda da história da protagonista. Faremos essa análise distinguindo-as da Mulher-Maravilha/Diana Prince em uma seção específica.

Com base nisso, utilizaremos, pois, como princípio que norteia a análise o fenômeno dialógico da linguagem, o dialogismo, conceituado por Bakhtin e o Círculo. Através da compreensão desse fenômeno, demonstraremos as relações que se estabelecem entre essas narrativas e os discursos pertinentes ao gênero feminino e ao feminismo. Com isso, argumentaremos como tais relações influenciam na construção verbo-visual da personagem e de suas aventuras, ao longo das décadas, por meio do discurso refratado do autor, do narrador e da personagem (Bakhtin, 2015); considerando o cronotopo de cada *comic book* analisada, em conformidade com sua época, evidenciando as influências que detém nas seguintes, a partir das diferenças – como inovações que se fizeram necessárias – e das semelhanças – como continuidade narrativa/estética que permanece em vigência.

Começaremos a análise evidenciando os aspectos verbo-visuais que constituem os discursos expressos nas capas de cada parte da antologia, seguida da análise das capas. A partir disso, começaremos, efetivamente, a analisar as cenas das *comic books* que recortamos do *corpus*, na sequência em que estas se apresentam na antologia, subdivididas pelas quatro partes/facetas da heroína: a amazona, a princesa, a embaixadora e a guerreira. Por fim, faremos

uma análise distintiva entre as versões mencionadas e a Mulher-Maravilha em si. Vejamos, então, a seção seguinte, que estará centrada na análise das capas.

5.2 Análise das capas

Ao longo das décadas que se sucederam após a sua criação, em 1942, as narrativas da Mulher-Maravilha continuaram a ser exploradas e expandidas tematicamente, em volumes numerados sequencialmente, para orientar o leitor no tocante à continuação da história – que é um traço característico da composição do gênero. Entretanto, como apontamos no capítulo anterior, essa sequência foi quebrada mais de uma vez, tanto porque houve mudanças de autoria, como também porque a história foi reiniciada, por conseguinte, a origem da heroína foi modificada, assim como seus poderes e outros aspectos de sua narrativa.

Defendemos, pois, que a personagem foi modificada através das décadas para corresponder aos anseios, reivindicações e vivências equivalentes às mesmas, visto que os discursos mudam simultaneamente às mudanças que ocorrem na sociedade, em uma relação dialógica, pois ambos se (re)constroem em relação com o outro para se perpetuarem. Com isso, mostraremos que os discursos apresentados nas *comics* da Mulher-Maravilha a transformaram em um símbolo para o gênero feminino e, até mesmo, para o movimento feminista, através da análise das cenas selecionadas de suas *comics*, a partir de então, de maneira respectiva à divisão feita na antologia, que se refere às principais facetas constitutivas de sua história e personalidade: a Amazona; a Princesa; a Embaixadora; a Guerreira. Vejamos, pois, o mosaico[36] abaixo com a demarcação ilustrada de cada parte/faceta da Mulher-Maravilha:

[36] Compilamos as páginas em uma só figura, para facilitar a visualização e comparação.

Figura 1: As quatro partes justapostas

Fonte: Pérez, 2020.

As quatro categorias acima são essenciais na constituição da personagem, que assume uma dupla personalidade/vivência: Diana e Mulher Maravilha. É preciso destacar isso, para se entender as diferenças imagéticas na construção discursiva entre uma página e outra do mosaico acima, que correspondem, pois, às distinções quanto ao enfoque narrativo das histórias em quadrinhos constituintes de cada parte. A protagonista é uma mulher cuja origem e cultura correspondem à Antiguidade Clássica, de uma raça fictícia denominada amazona, composta apenas por mulheres. Contudo, ela não é uma entre as mulheres de sua raça, ela é a princesa daquela civilização, filha estimada da rainha. Seu nome, e primeira persona, é Diana. Por isso a primeira e a segunda partes estão mais centradas em narrativas que exploram tais traços.

Diana Prince, nome que ela assume na sociedade ocidental, chamada de "mundos dos homens" ou "mundo do patriarcado" pelas amazonas, é a identidade secreta da super-heroína, de cuja correlação poucas pessoas, no universo da narrativa, têm conhecimento. Para o mundo, de maneira geral, ela é conhecida apenas como Mulher-Maravilha, super-heroína, com poderes extraordinários. O outro lado, então, de sua persona, resultante de suas ações heroicas, que representa um símbolo para as pessoas desse universo. Assim, a terceira e a última parte estão mais relacionadas às suas ações para o mundo exterior e às perspectivas que lhe são atribuídas por pessoas que não conhecem sua identidade secreta e a admiram, até mesmo, veneram.

No que tange às construções visuais de cada representação escolhida para demarcar as partes, observamos que: na primeira, a protagonista está montada em um canguru, companheiro de batalha das amazonas, fazendo alusão à própria terminologia, já que amazona/cavaleiro correspondem a um par distinguido pelo gênero – no tocante ao significado padrão; na segunda, o enfoque visual está centrado nela, como um todo, e a tiara que ostenta e carrega, enquanto

luta; na terceira, está posicionada de modo suspenso, indicando que está voando, ou seja, o símbolo que representa para o mundo, além de apresentar a face oculta e o cronotopo de origem por trás do símbolo; enquanto a última traz em seu discurso a força e a determinação da heroína nas batalhas que enfrenta, com muita valentia.

Ao longo da análise das cenas, iremos demonstrar como esses traços, ou melhor, arquétipos, são construídos e constroem as aventuras da super-heroína, à medida que suas narrativas foram produzidas e publicadas mensalmente, desde 1942. Esses arquétipos estabelecem uma relação de interdependência, que resulta, a nosso ver, na criação de um novo arquétipo, com base nas narrativas mais recentes – do qual trataremos na análise das cenas da última parte da antologia. Vejamos, agora, o mosaico com as capas correspondentes às nove primeiras *comic books* da antologia:

Figura 2: Nove volumes – primeiro bloco

Fonte: Pérez, 2020.

Dentre as nove capas acima, percebemos que, à exceção da última, elas apresentam bastantes informações prévias ao leitor, para além da logo da empresa – DC *Comics* – e do título da HQ[37]: subtítulo, nomes das pessoas envolvidas na autoria e produção, personagens secundários, balões de falas e preço da revista. A última, por outro lado, é construída

[37] Abreviação comumente utilizada pelos estudiosos dos quadrinhos para se referir ao gênero história em quadrinhos.

verbalmente apenas pelo título da obra, no mais, apresenta no discurso imagético, a logo da saga/super-heroína, os personagens secundários da narrativa e o cenário em que está ambientada, a Ilha Paraíso. Sobre a logo da super-heroína, vale destacar que somente as duas últimas têm a própria estampada na capa, pois ela só foi criada em 1982, pela editora da empresa na época, Jenette Kahn, como uma homenagem ao quadragésimo aniversário da saga (Pérez, 2020): as iniciais do nome da super-heroína, obviamente em inglês, simulando uma águia com as asas abertas.

Além disso, é importante salientar que as capas referentes aos volumes de 1958, 1959, 1968, 1973 e 1982 apresentam mais uma informação, ao contrário das demais: o selo de aprovação do *Comics Code Authority*. Conforme discutido na seção sobre a história dos quadrinhos, esse código foi criado em 1950 e, a partir de então, todas as produções da época precisavam passar por uma banca avaliadora, que censurava falas e cenas que pudessem incentivar a violência e problemas decorrentes, antes de serem publicadas e comercializadas; por conseguinte, as editoras eram obrigadas a estampar o selo, pois, do contrário, as revistas eram retiradas de circulação (WERGUEIRO, 2010).

Vale destacar, também, o jogo de cores utilizado nas capas acima, já que todas compartilham de cores com tons mais abertos, tons quentes, ao mesmo tempo que apresentam um aspecto "desbotado". Diferentemente, podemos ver, no mosaico a seguir, que contém as outras noves *comic books*, uma alteração no jogo de cores apresentado por tais capas, já que estas trazem cores com tons mais azulados, acinzentados, fechados, isto é, tons frios. Essa alteração corresponde a uma nova identidade visual adotada pela DC, da década de 70 em diante, para se posicionar de modo distintivo às *comics* da Marvel, devido à forte concorrência entre as empresas, que continuaram apresentando um jogo de cores abertas, com tons quentes. Vejamos, pois, o segundo mosaico com as nove capas subsequentes na antologia:

Figura 3: Nove volumes – segundo bloco

Fonte: Pérez, 2020.

É perceptível que apenas as duas primeiras capas apresentam informações referentes aos elementos externos da obra: título, logo da heroína demarcada, logo da empresa, assinatura do desenhista ou nome do escritor. As demais capas são basicamente construídas por recursos visuais, exceto as capas dos volumes de 2003 e 2008, quarta e quinta, respectivamente, em que ainda é possível ver uma palavra escrita, embora esteja incompleta ou desmembrada. Vale ressaltar, ainda, que dentre estas nove capas, a primeira é constituída por duas mulheres utilizando uniformes com a logo da Mulher Maravilha, *Wonder Woman*, estampada, o que pressupõe que nela há mais de uma super-heroína carregando o "manto": a ruiva é fisicamente distinta de todas as versões/capas da protagonista, anteriores e subsequentes; a morena apresenta diferenças apenas quanto às cores e composição do traje, o que a torna mais próxima das versões de outros volumes.

Também notamos composições discursivas inusitadas nas capas referentes aos volumes de 1999, 2002 e 2003, respectivamente: a primeira, entre estas três, que apresenta uma versão adolescente da heroína, se diferencia porque ela se distingue em muitas características visuais, já que a menina usa franja, óculos, roupas contemporâneas, além de o olhar e o sorriso não apresentarem as características já conhecidas para o leitor da HQ, no tocante à versão adolescente de Diana: doçura e inocência; a segunda mostra a Mulher-Maravilha como centro da capa, contudo, acompanhada, ao fundo, dos outros dois super-heróis que compõem a

trindade da DC – Super Homem e Batman; a terceira traz novamente um diálogo explícito com outros membros da Liga da Justiça, através da ilustração dos punhos de cada um, que são distinguidos pelos uniformes, começando a ordem pelo marco zero do sentido horário: Lanterna Verde, Flash, o justiceiro John Henry, Aquaman, Caçador de Marte, Arqueiro Verde, Ace Morgan – de Desafiadores do Desconhecido – e os dois já citados, Batman e Super Homem, cujo último punho é da protagonista supracitada.

5.3 Parte 01 – A Amazona

Como dissemos, a antologia é subdividida em quatro partes, as quais representam as facetas construídas e reconstruídas ao longo da história da Mulher-Maravilha. A primeira, intitulada "a Amazona", é composta por três *comic books*, todas escritas pelos criadores originais: William Moulton Marston, que a escreveu, e Harry G. Peter, que a desenhou. Entendemos que este foi o primeiro traço da personalidade a ser explorado, justamente porque, inicialmente, ela é tida como uma amazona que irá desbravar o "mundo dos homens", partindo dos conhecimentos comportamentais, culturais, políticos e científicos lecionados a todas de sua "raça", além das habilidades de combate específicas do treinamento de uma amazona. Comecemos a análise, pois, pela primeira de todas as histórias da super-heroína, que foi publicada em 1942.

O enredo da primeira história em quadrinhos da Mulher-Maravilha está voltado para a contextualização das origens de sua raça, as amazonas, e da própria, que é apresentada como Diana, a princesa das amazonas, filha da rainha Hipólita. Além disso, introduz a amazona em questão no "mundo dos homens", após ela ser campeã do torneio para levar o capitão Steve Trevor – um norte-americano que é resgatado do mar por Diana, após seu avião ter sido bombardeado pelos japoneses – de volta à sociedade e, assim, ajudá-lo a acabar com a Segunda Guerra Mundial.

Na primeira página da HQ de 1942, vide Anexo A, temos, pois, a Mulher-Maravilha, em cima de um canguru, travando uma batalha com outra mulher, amazona, em um típico estádio da Antiguidade, cuja luta está sendo assistida por diversas mulheres. Conforme a construção visual, percebe-se que a heroína está derrotando a adversária e, apesar de ser a primeira história, entendemos quem ela é pela identidade visual antecedida na capa da *comic book*, além de o balão/pergaminho que corrobora a linguagem imagética, ao definir a Mulher-Maravilha como a mais poderosa de sua raça, das amazonas.

É comumente do estilo de quadrinhos de super-heróis que a página introdutória traga uma das cenas principais do enredo para anteceder a história a ser narrada ali, preparando o leitor para o que pode vir a ser o ápice narrativo do volume em questão. Bem como pode ser iniciada por quadros de contextualização, cuja voz do narrador se faz presente para inteirar o leitor sobre o início/origem da história ou recapitulação dos eventos narrados em volumes anteriores. Neste caso, o autor utilizou os dois recursos, por se tratar do primeiro volume. Vejamos os quadrinhos subsequentes, que correspondem às primeiras falas da protagonista:

Figura 4: Cena incial de *Wonder Woman* 1, de 1942

Fonte: Pérez, 2020.

A trinca de quadros acima apresenta as falas do narrador que permanece contextualizando o início da história. No primeiro quadrinho, temos a conversa entre personagens militares, que relacionam o cronotopo da história ao cronotopo vivenciado pelos EUA na época da Segunda Guerra Mundial. Em seguida, a heroína aparece em destaque, ao se diferenciar visualmente dos demais personagens apresentados, além de estar portando, nos braços, o capitão desaparecido, demonstrando que se trata de uma mulher diferente. Além disso, vale destacar que as cores que compõem a roupa da heroína, desde sua criação, correspondem às cores da bandeira do país norte-americano em questão, cuja explicação é dada mais adiante no enredo da história.

No segundo quadrinho, o autor evidencia, em seu discurso refratado pela voz do narrador, a beleza da personagem. No quadrinho seguinte, a define como misteriosa. Assim sendo, utiliza a combinação dessas duas características para atrair o público à continuidade da história, reforçadas pela fala do personagem Steve Trevor, o capitão resgatado, que está

inebriado com tais, tanto que a denomina como “minha mulher maravilha”. Ao dizer isso, também percebemos que a fala da protagonista é refutada, quando esta se esquiva para não revelar sua identidade complicada aos olhos da sociedade, para delimitar que ela não é uma simples mulher, mas que é uma maravilha de mulher, a qual vale a pena conhecer.

Nos quadrinhos que se seguem na mesma página, os personagens coadjuvantes perplexos com a aparição, e desaparecimento, misteriosa de uma mulher distinta das demais, em vários aspectos, identificam um pergaminho caído no chão, escrito em grego clássico. Os personagens passam, então, a desvendar a tradução do mesmo, sendo esta cena de leitura passada para o leitor através da voz do narrador. O pergaminho fala, pois, sobre a origem das amazonas e o porquê de elas existirem:

Figura 5: Rivalidade entre Afrodite e Ares – *Wonder Woman* 01, de 1942

Fonte: Pérez, 2020.

O quadrinho acima revela a razão da existência das amazonas: a rivalidade entre Ares e Afrodite, que são, respectivamente, o deus da guerra e a deusa do amor; além de serem irmãos, pois ambos são filhos de Zeus, conforme a mitologia grega. Com isso, percebemos que há a presença de discursos dialogando com duas categorias, pelo menos: a primeira seria justamente a realidade devastadora vivida na Segunda Guerra Mundial, por isso a fala de que a Terra é governada pelo deus da guerra nesse universo, dado que também estava sendo no universo real; a segunda reside no discurso de Rousseau, de que as mulheres são regidas pela emoção, pelos sentimentos, em detrimento da razão, portanto, sua educação deve estar voltada para a servidão aos homens, cujo pensamento é corroborado por Locke, como defende Lerner (2019). Por isso o poder das mulheres, neste universo, é guiado pela deusa do amor, porque são naturalmente

tendenciadas a isso, com base no discurso de Rousseau. Vejamos, a seguir, as motivações de Afrodite para criar as amazonas:

Figura 6: Afrodite cria as amazonas – *Wonder Woman* 01, de 1942

Fonte: Pérez, 2020.

Através do discurso do narrador, podemos ver nitidamente que a deusa do amor se sentia indignada com a situação humilhante a que as mulheres estavam sendo submetidas: serem vendidas como mercadoria e, inclusive, como mercadoria das mais baratas, denotando que não apresentavam qualidades na visão dos homens. Para resolver o problema, Afrodite cria mulheres poderosas, superiores aos homens, que não permitiriam a dominação masculina sobre elas mesmas e sobre as suas iguais, defendendo-as das opressões a que eram acometidas as mulheres acorrentadas. Essa cena está em diálogo direto com uma das pautas feministas, haja vista que o movimento busca a igualdade entre os gêneros, além da libertação das mulheres oprimidas pelo poder das que já foram/estão libertas: as feministas – aqui, amazonas. Podemos observar a presença de dois discursos pertinentes ao gênero feminino, no tocante às problemáticas que lhe são recorrentes: a mulher como mercadoria e a narrativa judaico-cristã da criação da vida.

No tocante à primeira questão, discutimos anteriormente, na seção referente às pautas atuais do movimento feminista, sobre a objetificação do corpo feminino (Miguel; Biroli, 2014), comercializado pela mídia, pelas propagandas e anúncios publicitários, pela indústria erótica e pornográfica, em que a mulher é tida como um produto à venda e que seu valor remete à qualidade dos atributos físicos que apresenta. O diálogo, entre a cena e o discurso da

objetificação, se estabelece, pois, com a fala do soldado, quando este adjetiva as mulheres escravizadas como belas. Entretanto, entendemos que o discurso mais proeminente, aqui, refere-se à perspectiva patriarcal e milenar de que a mulher representa uma posse para o homem, que confere ao último status de maior ou menor riqueza (Lerner, 2019), de acordo com a qualidade e/ou a quantidade de bens que este possui – de igual modo são as cabeças de gado, carros, imóveis etc. Essa interpretação é reforçada pela fala do outro soldado no quadrinho, que compara o valor das escravas ao valor da cabra, em detrimento das primeiras.

No que diz respeito à narrativa, é evidente que se estabelece uma relação com o segundo quadrinho, em que a deusa do amor utiliza o barro para modelar as mulheres e, em seguida, concede o dom da vida às amazonas com os seus poderes. Além disso, vale ressaltar o diálogo, também, com o próprio poder de Afrodite: o amor. Tendo em vista que no primeiro livro da narrativa bíblica[38], cujo enredo está voltado para a gênesis da Terra[39], da vida[40] e do ser humano[41], deparamo-nos com a fala de que a divindade responsável por toda a criação, não somente fez isso por amor, como também amou os resultados de seus feitos[42]. Sendo assim, entendemos que utilizar Afrodite, dentre todas as deusas greco-romanas, como criadora de uma raça de mulheres sobre-humanas e guiadas pelo amor, pode ter sido uma estratégia discursiva do autor para estabelecer um diálogo com os motivos pelos quais Deus criou os seres vivos, inclusive, os humanos: por amor à vida – isso, certamente, de acordo com o que é expresso na narrativa bíblica.

A história segue a contextualização da origem das amazonas e, por conseguinte, da Mulher-Maravilha, ao mostrar que Ares, enfurecido pelo poder que as amazonas estavam exercendo sobre a sociedade e porque eram resistentes às tentações do deus da guerra/discórdia, manipulou Hércules – o semideus grego mais forte, conforme a descrição do personagem

[38] O primeiro capítulo do livro Gênesis é dedicado à descrição de toda a criação, ou seja, o planeta, a natureza e todos os seres vivos. Vide **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Difusão Cultural do Livro LTDA, [2000?]. 1194 p.

[39] "1. No princípio criou Deus os céus e a terra." (BÍBLIA, Gn, 1, 1, p 13)

[40] "11. E disse: Produza a terra relva, ervas que dêem semente, e árvores frutíferas que dêem frutos segundo a sua espécie, cuja semente estava nele, sobre a terra. E assim se fez. (...) 20. Disse também Deus: Povoem-se as águas de enxames de seres viventes; e voem as aves sobre a terra, sob o firmamento dos céus. (...) 24. Disse também Deus: Produza a terra seres viventes, conforme a sua espécie: animais domésticos, répteis e animais selváticos, segundo a sua espécie. E assim se fez." (BÍBLIA, Gn, 1, 11, 20 e 24, p. 13)

[41] "26. Também disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; tenha ele domínio sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os animais domésticos, sobre toda a terra e sobre todos os répteis que rastejam pela terra. 27. Criou Deus, pois, o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou." (BÍBLIA, Gn, 1, 26 e 27, p. 13)

[42] Embora o livro de João não esteja voltado para a criação, no quarto capítulo, fala-se sobre a imensidão do amor de Deus pela criação, pela humanidade: "9. Nisto se manifestou o amor de Deus em nós, em haver Deus enviado o seus Filho unigênito ao mundo, para vivermos por meio dele. 10. Nisto consiste o amor, não em que nós tenhamos amado a Deus, mas em que ele nos amou, e enviou o seu Filho como propiciação pelos nossos pecados. 11. Amados, se Deus de tal maneira nos amou, devemos nós também amar uns aos outros." (Bíblia, Jo, 4, 9, 10 e 11, p. 1163)

apresentada na própria HQ – para derrotar as amazonas a qualquer custo, já que elas estariam desafiando os poderes do semideus, ao se sentirem superiores a ele com o cinturão dado por Afrodite. Como podemos ver no trio de quadrinhos abaixo, o semideus engana a rainha amazona:

Figura 7: Hércules engana Hipólita – *Wonder Woman* 01, de 1942

Fonte: Pérez, 2020.

Hércules não conseguiu derrotar Hipólita, a rainha amazona, através da força, o que o enfureceu ainda mais, ao ferir o seu ego. Então, o semideus decide atingi-la no ponto fraco das amazonas: o amor. Nos quadrinhos acima, vemos que o semideus ilude a rainha, fazendo-a acreditar que estava inebriado com sua beleza e força surpreendentes, e que ela não é capaz de resistir aos seus encantos, pois é facilmente ludibriada com as palavras dele, demonstrando uma ingenuidade diante da possibilidade de ser amada.

Com isso, podemos relacionar, discursivamente, às problemáticas referentes à aceitação das pautas e lutas feministas por partes dos homens e da sociedade patriarcal, bem como, às atribuições dadas ao gênero feminino por essa sociedade, no que diz respeito à ingenuidade e à tendência ao sentimentalismo exacerbado, em detrimento da racionalização, reproduzidas secularmente pelos discursos do patriarcado. Isso porque, até os dias atuais, defendem as autoras feministas mencionadas neste trabalho, a sociedade patriarcal permanece buscando formas de inferiorizar o gênero feminino, seja intelectualmente, fisicamente, moralmente, etc. Com a presença cada vez mais forte do movimento feminista, dialogicamente vemos as resistências de pessoas que buscam descredibilizar este último a todo custo, tal qual Hércules intentava destituir os poderes de Hipólita e demais amazonas.

A narrativa finaliza a contextualização das origens culturais da Mulher-Maravilha, ao mostrar que as amazonas conseguiram contornar a situação, com a ajuda de Afrodite, que conferiu poderes para que pudessem se libertar das correntes, embora tenha deixado os braceletes para que jamais esquecessem a traição que sofreram e as consequências decorrentes disso. Entendemos que isso seja um discurso refratado do autor, que se considerava adepto aos discursos feministas, conforme é mencionado na antologia estudada aqui, porque estabelece um diálogo com as dificuldades e empecilhos que se apresentam às mulheres diariamente, as coerções sociais defendidas por Wolf (2020), mostrando-lhes, direta ou indiretamente, que não estão totalmente libertas das problemáticas passadas e/ou – ainda – presentes.

Nos quadrinhos que se seguem, vide Anexo B, temos a explicação do nascimento incomum da protagonista, até mesmo para a raça das amazonas, porque estas foram criadas por Afrodite, enquanto a heroína foi moldada pela rainha e desejada por ela. Então, a deusa do amor decide atender aos anseios de Hipólita e concede vida à estátua, tal qual o fez no mito de Pigmalião – embora as motivações amorosas sejam diferentes, porque no mito se referem ao amor carnal, enquanto nesta *comic book*, ao amor materno. Tendo em vista o que discutimos na seção referente aos símbolos ligados ao feminino, entendemos que essa cena e história possam ser associadas ao discurso determinista de que a maternidade é um desejo comum a todas as mulheres. Esse discurso reproduz, pois, que os homens estão mais propensos ao amor carnal, porque são naturalmente diferentes das mulheres, já que estas anseiam mais pela maternidade do que pelo amor sexual. Então, a construção discursiva da rainha amazona demonstra que ela só se sentiu realizada, efetivamente, quando pôde ser mãe; logo, corresponde ao cronotopo da década de 40, em cuja época a maternidade representava uma coerção social bem mais preponderante do que é atualmente (Wolf, 2020).

A Mulher-Maravilha, aliás, recebe o nome de Diana em homenagem à deusa romana – embora as amazonas sejam gregas, na história, frequentemente vemos nomes de deuses da cultura romana, que, inclusive, são baseados nos gregos. Podemos inferir que a homenagem à deusa está dialogicamente relacionada aos seus poderes e personalidade, tendo em vista que a deusa representa a vida livre nos bosques, a pureza da virgindade/inocência e, ao mesmo tempo, a selvageria da insubmissão. Conforme, veremos adiante, tais atributos competem à protagonista em questão. A menina, desde muito nova, surpreende a todas as mulheres da Ilha com suas habilidades, até mesmo para a raça amazona, porque é tão forte quanto Hércules e tão rápida quanto Mercúrio – novamente uma mescla de deuses gregos e romanos. Ao se tornar jovem, Diana recebe os braceletes que representam a queda das amazonas e a proteção de Afrodite, a quem unicamente deve submeter-se.

No último quadrinho do Anexo A, é explicado porque as amazonas são mulheres de idades seculares e permanecem jovens, saudáveis e belas: a deusa do amor fornece a água da fonte da juventude e essa água as manterá eternamente jovens, se permanecerem na Ilha Paraíso. Mais uma vez, percebemos um diálogo com o discurso bíblico da criação, pois o primeiro casal, Adão e Eva, seria imortal enquanto permanecesse no paraíso, que é o Jardim do Éden e, para isso, não poderiam comer o fruto da árvore do conhecimento[43]. Para além da questão da imortalidade, há também a relação dialógica com o cenário paradisíaco e isolado do mundo, que detém tudo que é necessário para uma vida farta, segura e plena, em ambas as narrativas.

Percebemos, então, que os braceletes, de fato, se assemelham às coerções sociais que as mulheres vivenciam diariamente, visto que Diana, que não estava viva quando as amazonas caíram e foram acorrentadas e humilhadas, mesmo assim, precisa receber o lembrete desse sofrimento. Isso corrobora a fala de Wolf (2020), pois demonstra que cada geração de mulheres, mesmo não vivenciando dificuldades iguais às anteriores, sofre com imposições e carrega o peso destas em suas vidas, lembrando-lhes diariamente dos sofrimentos de suas antepassadas e de suas contemporâneas, que as impedem de serem inteiramente livres.

Além disso, percebemos mais relações dialógicas com a narrativa bíblica, nesse caso relacionadas ao arquétipo de Eva: a primeira mulher, responsável pela queda humana perante a confiança divina, a partir da qual teve início o conceito de pecado. No discurso bíblico, é dito que Adão e Eva podem usufruir de todas as bonanças do Éden, à exceção do fruto da árvore proibida. Eva, enganada pela Serpente, come esse fruto e convence Adão a comê-lo também. Com isso, Deus, enfurecido e desgostoso com a desobediência, decide puni-los: expulsa-os do Paraíso, obriga-os a cobrirem suas genitálias, pois não são mais inocentes como os animais, e a lutarem pela sobrevivência a partir de então, haja vista que não serão mais imortais.

Vemos que as punições são mais severas para Eva, já que esta, após a expulsão, passará a sangrar mensalmente e sentirá as dores do parto para dar continuidade à espécie, além de subordinar-se ao seu homem para se relacionar sexualmente. Esse arquétipo representa um peso negativo para o gênero feminino, defende Lerner (2022), pois é um dos responsáveis por reproduzir o discurso de que as mulheres são tendenciosas ao erro, à falha, haja vista que não são seres pautados na racionalização, mas sim na emoção – discurso este que foi reforçado por Rousseau, quando fora proposta a distinção entre homem e mulher da capacidade de racionalização de seus respectivos intelectos, que inferioriza o gênero feminino.

[43] "17. Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás; porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás." (BÍBLIA, Gn, 2, 17, p. 14)

Nesta cena da HQ, por outro lado, observamos que a punição de Afrodite, em decorrência do erro cometido por Hipólita, ao entregar o cinturão ludibriada pelas falas de Hércules, é deveras branda em relação à punição bíblica, pois os braceletes são-lhes o lembrete da queda das amazonas, contudo, o uso deles não incube dor física às amazonas, tal qual sentirão Eva e todas suas descendentes. Além disso, podemos perceber, até mesmo, um princípio de igualdade aqui, pois todas as amazonas usarão o mesmo lembrete, embora o erro tenha sido cometido apenas pela rainha; em contrapartida, apesar de Adão também ter comido do fruto e ter sido enganado também, as punições são mais severas para Eva e todas as mulheres que dela descenderão[44]. Também vemos outra diferença com a narrativa bíblica, porque a Serpente é lançada ao inferno e amaldiçoada por toda a eternidade como punição, enquanto as consequências sofridas por Hércules remetem apenas à derrota em batalha para Hipólita.

Após contextualizar o leitor sobre a história das amazonas e da Mulher-Maravilha, que, até o momento, tem como única identidade ser a princesa Diana, o narrador avança no tempo e passa a contar a história que trouxe a princesa para o "mundo dos homens": a queda do capitão Steve Trevor na Ilha Paraíso, ao ser bombardeado enquanto pilotava. Por conta disso, as amazonas ficaram sabendo da guerra que estava ocorrendo para além de sua ilha e que seria preciso que uma delas levasse o capitão de volta ao seu mundo. Em razão dessa missão, que seria perigosa e exigiria muitas habilidades, Hipólita decide fazer um torneio para assim escolher a amazona mais adequada para viver essa aventura.

Diana, entretanto, foi proibida de participar do torneio, por dois motivos um pouco implícitos: sua mãe não queria correr o risco de perder a filha, não apenas para a morte, mas também por causa da distância; sua mãe tinha medo que suas habilidades, embora promissoras, não fossem suficientes para enfrentar um mundo em guerra, considerando o fato de que ela, entre todas as amazonas, nunca tinha vivenciado uma de fato. Apesar da proibição, a princesa astutamente encontrou uma forma de competir sem que sua mãe a descobrisse e impedisse: utilizando uma máscara preta e se esgueirando o máximo possível do alcance de visão da rainha, durante as provas do torneio. Assim, Diana chega, então, à final:

[44] Vide PAIVA, Vera. Eva, Maria, Lilith. Purezas e impurezas. In: Paiva, Vera. **Evas, Marias, Liliths.... As voltas do feminino**. 2° ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p. 53-76.

Figura 8: Batalha entre a número 21 e a 7 – *Wonder Woman* 01, de 1942

Fonte: Pérez, 2020.

Nesta cena da batalha final, fica nítido que a princesa, apesar de demonstrar grande força e velocidade desde criança, como é apontado no início da história, não é musculosa, grande e robusta, como outras amazonas, como a própria competidora que chegara à final juntamente com ela. Essa cena possibilita-nos enxergar, com uma interpretação feita de maneira dialógica, problemáticas discursivas comumente relacionadas ao gênero feminino e ao movimento feminista, através das construções discursivas visuais e verbais que apresenta: para a sociedade, cabe inserir mulheres robustas, mais "masculinas", em atividades esportivas, atléticas e em lutas/batalhas, mas não mulheres ditas "femininas", por não apresentaram traços físicos que denotem força e destreza. Diana se encaixa no segundo caso, tendo em vista que ela é comparada a uma "pequena flor" pela adversária, o que podemos inferir discursivamente como uma mulher frágil e delicada.

Temos, pois, um embate discursivo travado na cena, para além da batalha em si, haja vista que Diana prova a sua adversária que sua aparência delicada não a impedia de ser habilidosa em batalhas. Para além da astúcia, força, agilidade e destreza da princesa amazona, entendemos que sua resposta apresenta o outro lado da problemática: mulheres pesadas e robustas como inferiores, porque se assemelham aos homens, o que as distancia do constructo social discursivo da feminilidade. Interpretamos que esse discurso não é proveniente do pensamento da personagem, mas sim de uma refração do discurso do autor, cujo cronotopo externo à obra remete a uma época em que mulheres para serem belas, femininas, prescindiam à delicadeza. E Diana, que foi apresentada como uma mulher excepcional, uma maravilha de

mulher, é construída de maneira dialógica ao que compete às mulheres da época, se assim o fossem. Destemida e mascarada, a princesa vence o torneio. Vejamos a cena que mostra o reconhecimento de sua vitória e o recebimento de um traje como prêmio, em razão disso:

Figura 9: Diana veste o seu traje oficial – *Wonder Woman* 01, de 1942

Fonte: PÉREZ, 2020.

No primeiro quadrinho, vemos a fala da rainha Hipólita, em que esta declara estar orgulhosa da filha, embora não quisesse que ela fosse a vencedora, pelos motivos que apresentamos anteriormente. Na mesma fala, ela entrega um traje especial para a filha, para que ela o vista quando estiver representando os EUA. Considerando que, em outros momentos deste volume, fica evidente que as amazonas detêm aparelhos altamente tecnológicos, como a rádio mental, e que se interessam pelo estudo de culturas, ciências e sociedades, subentende-se que Hipólita mandou preparar esse traje de acordo com as cores e símbolos do país para o qual a vencedora seria enviada. Por outro lado, tais informações podem ter sido obtidas, também, em conversa com o piloto norte-americano que fora resgatado. Em suma, percebe-se que foi uma estratégia discursiva utilizada pelo autor para justificar a representação simbólica do país estampada nas vestimentas de uma heroína advinda da cultura greco-latina, que, até aquele momento, vivera de maneira isolada do mundo.

No segundo quadrinho, temos uma correlação da fala de Diana, que estava admirada com a beleza do traje, com a reação imediata de vestir o prêmio que acabara de receber. Com isso, o discurso do narrador compara a princesa amazona às mulheres de maneira geral, ao afirmar que, assim como elas, sente-se atraída para usar roupas novas e ganhá-las também. Essa percepção discursiva, disseminada pelo patriarcado (Lerner, 2019) (Wolf, 2020), atribui às

mulheres um caráter de superficialidade, visto que as considera como tendenciosas ao consumo excessivo, aos trejeitos relativos à estética, à vaidade e afins. Os discursos feministas criticam fortemente essa visão, pois afirmam que tais interesses são relativos à personalidade de alguém, podendo ser mais ou menos presentes em pessoas de ambos os gêneros, contudo, não são inerentes a um gênero específico. Logo, entendemos que essa cena representa um embate dialógico cuja problemática está centrada na visão determinista atribuída ao gênero feminino, ao passo que desconsidera as subjetividades defendidas pelas feministas.

Assim, ela é retratada como uma mulher excepcional, em diversos aspectos, ao mesmo tempo que é inocente – dada a sua inexperiência para com o mundo exterior à Ilha – e entusiasmada com novidades e o desconhecido – visto que demonstra interesse imediato pelo capitão. Assim, entendemos que ela foi construída discursivamente, desde o seu início, com o intuito de representar as diversas nuances femininas tanto na sua personalidade, quanto nas aventuras que passa a viver em suas *comic books*. Isso também se reflete no interesse amoroso que ela passa a nutrir pelo capitão Trevor, o qual é correspondido por ele:

Figura 10: Steve Trevor cria o nome da heroína – *Wonder Woman* 01, de 1942

Fonte: Pérez, 2020.

Antes de retornar ao espaço-tempo da segunda página deste volume – momento inicial em que a Mulher-Maravilha deixa o capitão no hospital para que ele receba os devidos cuidados – para dar sequência temporal aos próximos fatos que serão narrados, ou seja, nos dois quadrinhos acima, são apresentadas cenas mostrando o início da relação de Trevor e Diana. O capitão acorda, ainda na Ilha Paraíso, e se mostra encantado com a beleza da princesa e grato por ela ter lhe salvado; ela, que se mostra interessada por ele desde o início, fica agraciada com

suas palavras e pede-lhe informações sobre ele e o que lhe acontecera para cair nas águas próximas à Ilha. Com base em tais informações, Diana se despede da mãe e demais amazonas. Equipada com o Laço da Verdade – sua arma mais essencial, porque obriga as pessoas a falarem a verdade, quando enlaçadas por ele – ambos partem em direção aos EUA.

Assim, chega-se nas cenas dos quadrinhos acima, em que o capitão é promovido para major, após conseguir descobrir informações precisas sobre o espião de Hitler em São Francisco – graças aos poderes do Laço da Verdade. O chefe de Trevor não sabe como ele conseguiu isso e o capitão, agora major, conta-lhe que os créditos de tal feito pertencem à Mulher-Maravilha – vale destacar, aqui, que o alterego de Diana foi criado, pois, por Steve Trevor e disseminado graças a ele, dentro do universo narrativo da obra. Na sequência, vemos Steve divagando sobre a vontade de ter a companhia da Mulher-Maravilha, sem perceber que ela está disfarçada de enfermeira na sua frente. Esse quadrinho encerra, então, a primeira *comic book* da super-heroína, indicando que ela assumiu a identidade de uma enfermeira para se integrar ao cotidiano da sociedade.

Consideramos este último quadrinho bastante pertinente para o discurso assumido no volume em relação aos discursos vivenciados na década de 40. Para além da relação dialógica com as problemáticas da Segunda Guerra Mundial, enxergamos alguns pontos que também estabelecem um diálogo, partindo da atitude de Diana ao disfarçar-se de enfermeira, no que se refere aos constructos simbólicos atribuídos ao gênero feminino. Isso porque, em primeiro lugar, a profissão escolhida por ela já era considerada uma profissão digna para as mulheres, aceitável aos olhos da sociedade patriarcal, e que, até hoje, geralmente é vista como uma profissão típica para o gênero feminino, porque refere-se aos cuidados para com alguém enfermo, atitude que vem sendo atribuída como natural às mulheres há milênios (Lerner, 2019).

Além disso, podemos inferir dois posicionamentos distintos da protagonista com o final de sua primeira *comic book*, já que não fica claro o futuro da personagem: i. a preocupação de Diana está mais centrada em auxiliar Steve Trevor, do que, de fato, pôr fim à guerra, pois assume uma identidade que possibilita acompanhá-lo no hospital, aproximar-se dele, enquanto cuida do mesmo – sendo, então, suas ações motivadas pelo amor que sente; ii. suas ações foram estrategicamente pensadas, porque precisa aproximar-se de Trevor, dada a profissão que ele exerce, para entender as problemáticas advindas da Segunda Guerra e, assim, planejar como irá ajudar a acabar com esta. O primeiro posicionamento reflete o discurso rousseauniano de que mulheres são guiadas pela emoção (Lerner, 2019); o segundo, por outro lado, indica que ela é uma mulher sábia e determinada, apesar de jovem. Esse dilema só pode ser resolvido com a publicação do volume subsequente, neste caso a segunda *comic* da super-heroína.

Na sequência, nesta antologia, temos a segunda edição/parte da *comic book Wonder Woman 7: America's Wonder Woman's Women of Tomorrow*, de 1943, que dá continuidade narrativa à super-heroína criada por Marston, assim como também foi escrita por ele, conforme já informamos na seção referente aos procedimentos metodológicos. Consideramo-la importante para nossa análise, porque, apesar de ser uma das primeiras histórias protagonizadas por Diana, as aventuras vividas pela heroína se passam em um cronotopo futurístico e, até mesmo, utópico para a sociedade da época: 1943. Isso porque o espaço-tempo deste volume refere-se a um futuro onírico que provavelmente será vivido pela protagonista no ano de 3004, como podemos ver na cena abaixo:

Figura 11: Diana vê o seu futuro – *Wonder Woman* 7, de 1943

Fonte: Pérez, 2020.

Na cena acima, podemos ver a explicação para um salto temporal milenar na história da Mulher-Maravilha: a rainha Hipólita está mostrando para sua filha um vislumbre do seu futuro, mil anos à frente, em que ela se tornará presidente dos EUA, embora alerte-a de que enfrentará empecilhos que podem interferir nessa conquista. Essa proposição discursiva não apenas condiz com a postura do autor, que se dizia pró-feminista, mas também com o cronotopo vivido pela sociedade estadunidense em 1943: em meio à Segunda Guerra Mundial, as mulheres passaram a atuar ativamente no mercado de trabalho, ocupando cargos que antes pertenciam aos homens, já que a maioria destes se encontrava no fronte de batalha. Por conseguinte, tornaram-se comuns discussões acerca das possibilidades futuras para mulheres no âmbito profissional.

Entretanto, como já discutimos no capítulo referente aos discursos feministas, sabemos que tais proposições não são bem assimiladas pela sociedade, de modo geral. Portanto,

entendemos que o autor contextualizou a narrativa mil anos à frente como uma estratégia para não causar receio e incredulidade no público e, assim, consequentemente, perder uma parte considerável de seus leitores; por outro lado, propor esse discurso fomentava, também, as discussões tidas por grupos de mulheres e/ou feministas.

Defendemos que a intenção discursiva do autor levou em consideração o cronotopo da década, justamente porque os personagens de uma obra fictícia, bem como o seu enredo, devem estabelecer uma relação de verossimilhança com a realidade, ou seja, devem ser coerentes, fazer sentido para o leitor de alguma maneira. Para isso, é necessário que o autor compreenda os discursos repercutidos em uma dada época, para refratá-los na obra a seu modo, de acordo com seu propósito discursivo. Ou seja, é necessário que haja diálogo com a vida, com a sociedade, como afirma Volóchinov (2019, p. 279): "Ao construir o seu personagem, o escritor não deve esquecer nem por um minuto que a força da expressividade da arte depende, em um grau significativo, da força da verdade da vida contida na obra".

Vale salientar, inclusive, que há pelo menos dois cronotopos futurísticos neste volume: um deles, evidentemente, é o ano de 3004 – que se passa na visão da esfera mágica; o outro, diz respeito ao ano de publicação da *comic*, tendo em vista que foi publicada em 1943, não em 2004, portanto, podemos inferir duas possibilidades disso: i. a visão não está mostrando, precisamente, mil anos no futuro; ii. a própria cena em que Hipólita e Diana conversam se passa no futuro, em 2004.

Além disso, vale destacar que a Ilha Paraíso é sempre apresentada na história como uma sociedade bastante desenvolvida tecnologicamente e filosoficamente, embora a administração, arquitetura e cultura remetam à Antiguidade Clássica. Como também, é importante observar duas nuances da princesa Diana contrapostas entre os dois últimos quadrinhos desta cena: no primeiro, vemos um posicionamento verbal e corporal que demonstra bastante confiança, assertividade e força da princesa; no último, podemos inferir ingenuidade e imaturidade de sua fala, quando ela demonstra demasiada empolgação com a possibilidade de ver seu futuro.

Apesar de possuir poderes e bastante astúcia, ela ainda é uma jovem mulher que começou a se aventurar pelo "mundo dos homens" há pouco tempo, por isso frequentemente a personagem apresenta posicionamentos considerados ingênuos em suas narrativas. Dialogicamente, podemos relacionar esse dilema ao que as mulheres estavam vivendo na década de 40, ao ingressar em novas profissões no mercado de trabalho e vislumbrar novas possibilidades para o futuro. Vejamos a cena abaixo para seguir com a análise:

Figura 12: O governo das mulheres – *Wonder Woman* 7, de 1943

Fonte: Pérez, 2020.

Enquanto a primeira *comic book* é encerrada com Diana assumindo um cargo de enfermeira, neste volume, a heroína trabalha para o gabinete da presidente dos EUA, no ano de 3004. Assim, ela tem acesso às informações necessárias para combater o crime em escalas maiores como Mulher-Maravilha, enquanto também defende os interesses políticos do país como Diana. Nesta cena, vemos a protagonista, com trajes do cotidiano de trabalho desse tempo futurístico, socorrendo uma agente policial que foi baleada. Com a fala da personagem, sabemos, então, que essa mulher foi assassinada. Em seguida, deparamo-nos, enquanto leitor, com um discurso pró-feminista, tendo em vista que Diana afirma não haver mais assassinatos, desde que as mulheres conquistaram o poder. Esse poder, certamente, governamental. Logo, essa fala carrega implicitamente o posicionamento feminista, já que as mulheres ativistas discursavam e discursam sobre a equidade de gênero possibilitar uma sociedade mais justa e, também, mais harmônica e segura, baseada na educação social.

Nas cenas que se seguem na narrativa, a presidente em vigência informa à Diana, sua funcionária imediata, que não irá concorrer à nova eleição. Assim, a protagonista prontamente decide se candidatar, principalmente para impedir a eleição do candidato da oposição, que é o representante do Partido Masculino, considerado por ela uma pessoa de índole duvidosa. Para seu infortúnio, seu grande amor, o coronel Steve Trevor decide candidatar-se como presidente, apoiando o suspeito professor Masho, seu vice-presidente.

Conforme vemos no Anexo C, a candidata a vice-presidente pelo Partido Feminino é a personagem Etta Candy, fiel companheira de Diana, que a auxilia em suas aventuras e, portanto,

conhece sua verdadeira identidade. O papel que Etta desempenha, como personagem coadjuvante, é de uma mulher inteligente, engraçada, leal e determinada a ajudar; por outro lado, ela também é retratada como ingênua, por vezes desengonçada, além de apresentar uma vontade compulsiva por doces – tanto que seu sobrenome carrega o nome "doce" em inglês. Além disso, esteticamente, a personagem é construída como uma mulher gorda com braços muito compridos e roupas propícias para treino físico – isso porque ela é a líder da irmandade fictícia Beta Lambda, da Holliday College[45].

Em suma, notoriamente vê-se um contraste entre Diana e Etta, em detrimento desta última, haja vista que a protagonista é sempre retratada como uma mulher exuberante e elegante, excepcional em todos os atributos; enquanto isso, Etta carrega traços positivos em sua personalidade, porém sua estética é construída sob um caráter cômico, que se assemelha um pouco ao arquétipo da Feminista Feia, discutido por Wolf (2020). De toda forma, como vimos no capítulo referente ao gênero dos quadrinhos, conforme defende Barbieri (2017), os personagens secundários são construídos de forma que os protagonistas se sobressaiam na narrativa e esteticamente.

Ainda nesta cena, vemos retratado que as mulheres maduras estão firmemente apoiando as candidaturas de Diana e Etta, cujo discurso é reforçado pelos cartazes em prol do Partido Feminino, que "vai mostrar quem os homens são". Com isso, percebemos que a rivalidade entre os gêneros permanece em vigor nessa sociedade futurística. Enquanto isso, a cena mostra que as mulheres jovens, ludibriadas com a beleza e os discursos do coronel Steve Trevor, estão apoiando o Partido Masculino, demonstrando que a imaturidade as distancia do partido que, efetivamente, irá defender os interesses femininos. A cena termina com a contagem de votos em processo, que já se mostra favorável à vitória do Partido Feminino.

Na sequência, contudo, o leitor descobre que o professor Masho, candidato a vice-presidente, sequestra as pessoas responsáveis pela contagem, para adulterar o resultado da eleição, garantindo, assim, sua vitória. A Mulher-Maravilha enfrenta algumas batalhas para conseguir provar que houve fraude nas eleições, cujas ações culminam, também, na prisão do candidato. Com essa vitória, Diana Prince pode, então, assumir o cargo de presidente dos EUA, com o apoio, inclusive, de seu amor e adversário político, Steve Trevor, que confessa, aliás, estar envergonhado por ter sido enganado pelo professor Masho. Assim vemos na cena a seguir:

[45] Conforme consta na antologia em questão, nos anos 1940, essa irmandade de mulheres universitárias, chamadas de *Holliday Girls*, ajudava a Mulher-Maravilha em suas missões.

Figura 13: Diana assume a presidência – *Wonder Woman* 7, de 1943

Fonte: Pérez, 2020.

Nas cenas finais do volume em questão, temos o discurso de Hipólita, que coincide com o pensamento cultivado pelas amazonas, de que as mulheres são superiores aos homens e que estes últimos são quem precisam delas, pois cabe ao gênero masculino a agressividade, enquanto ao feminino, em contraposição, por inferência, a paciência, a sabedoria e, até mesmo, frieza. Ao mesmo tempo, essa fala reforça tanto discursos em prol do movimento feminista, como antagônicos a ele, a depender da interpretação.

Encerramos, com isso, a análise da primeira parte da antologia, que compete à persona da Mulher-Maravilha enquanto amazona. Além desses dois volumes, a primeira parte é composta por mais um volume, de número 28. Neste último, que não iremos analisar, pelos motivos já mencionados, a protagonista enfrenta suas principais antagonistas, todas mulheres, em uma só narrativa, razão pela qual o organizador decidiu incluir tal volume na antologia, mas que não é necessário para nossa análise.

Em suma, podemos afirmar que os volumes que compõem esta parte, a Amazona, compartilham de semelhanças discursivas verbo-visuais e estéticas, até mesmo porque os três foram escritos e desenhados pelas mesmas pessoas, o escritor e o desenhista originais: Marston e Peter, respectivamente. A protagonista é retratada visualmente com traços suaves, arredondados, comumente associados ao conceito de feminilidade proposto pela sociedade (Wolf, 2020), além, é claro, de utilizar roupas, para além do traje oficial, que condizem com o figurino da década de 40, bem como sua maquiagem e penteado. Além disso, nessa primeira parte, a ingenuidade da jovem heroína é frequentemente retratada, justamente porque há pouco

vive entre o “mundo dos homens”, fora da cúpula segura de sua Ilha; tal qual se encontravam as mulheres desta época, enfrentando as adversidades do mundo para além do ambiente doméstico, familiar e religioso e de profissões geralmente associadas ao gênero feminino, como já comentamos a respeito na análise do primeiro volume.

No que tange aos elementos quadrinísticos, de modo mais abrangente, observamos que os quadros, que compõem o requadro, apresentam proporções bastantes semelhantes, tanto do ponto de vista geométrico, pois são sempre quadrados ou retângulos, como pelas dimensões também. Além disso, o jogo de cores está voltado para cartelas mais quentes, com cores vibrantes e abertas. No tocante aos traços que compõem os personagens e cenários, observamos que não há muitos detalhes em ambos, estão mais próximos do estilo caricato, do que realista – que vem sendo cada vez mais característico dos quadrinhos de super-heróis (Barbieri, 2017). Com base em tais ponderações, sigamos com a análise dos volumes selecionados da segunda parte, referente à persona Princesa da Mulher-Maravilha, para observarmos as continuidades ou descontinuidades discursivas, narrativas e estéticas.

5.4. Parte 02 – A Princesa

Na segunda parte da antologia, constituída por cinco volumes, é explorada a faceta “princesa” da protagonista Mulher-Maravilha – assim defende o organizador. Conforme descrevemos na seção de procedimentos metodológicos, iremos analisar os volumes referentes aos anos de 1968 e 1973 dessa parte. No que diz respeito ao volume de 1968, que é intitulado, orginalmente, como *Wonder Woman* 179: *Wonder Woman’s Last Battle*, ele apresenta a explicação de uma mudança drástica no visual da personagem, que ocorrera no volume 178, já que ela aparece neste último sem o traje oficial da heroína amazona.

Conforme podemos ver no Anexo D, Diana protagoniza um ritual na Ilha Paraíso, cujo objetivo reside na renúncia de seus poderes e demais privilégios místicos decorrentes da cultura e origem das amazonas. Em razão disso, a heroína entrega o seu traje e pertences relativos a ele, de modo análogo a um policial, por exemplo, ao ser desligado da instituição, que precisa entregar sua farda, distintivo e armas. Entretanto, fica evidente que existe uma diferença entre a renúncia da heroína e o exemplo citado, pois sua fala explicita que estava fazendo isso por “livre e espontânea vontade”. Ao finalizar o ritual, a princesa se despede de sua mãe e viaja de volta para o mundo dos mortais em seu jato invisível, vendo, então, a ilha das amazonas desaparecer, pois ela perdera o privilégio de frequentar aquele paraíso. De igual modo, a

princesa reflete que o jato também irá desaparecer, pois ao desembarcar nos EUA, ele se tornará invisível para ela também e retornará para a ilha.

Antes de adentrarmos na análise sobre os sentimentos expressos pela heroína, falemos sobre as diferenças visuais que a protagonista e o próprio estilo dos quadrinhos apresentam em relação aos volumes da primeira parte. No tocante ao estilo da *comic book*, fica evidente que há uma quebra com os formatos geométricos, já que os quadrinhos anteriores alternavam entre quadrados e retângulos, enquanto neste volume, vemos formas semelhantes ao trapézio, além de os elementos internos dos quadros ultrapassarem as bordas entre eles. A narrativa visual apresenta, também, cores mais vivas e mais detalhes tanto no primeiro plano, quanto no plano ambiente (Barbieri, 2017).

No que diz respeito à construção estética da Mulher-Maravilha, é perceptível, principalmente no penúltimo quadrinho do Anexo D, que seus lábios estão mais carnudos e demarcados com a cor rosa, denotando que ela está usando um batom. Poderíamos pressupor que se trata da cor natural de seus lábios, entretanto, os cílios longos, pretos e bem demarcados corroboram com o primeiro pressuposto, pois seus traços condizem com o estilo de maquiagem comumente utilizado na década de 60 – pelo menos nos EUA. O penteado da heroína também sofreu alteração, tendo em vista que aparenta estar inteiramente solto e jogado para trás. A personagem Hipólita sofreu uma drástica modificação, pois nas *comic books* da primeira parte da antologia, ela era morena, enquanto nesta, aparece com os cabelos loiros, abraçando a filha.

No que tange às falas da princesa amazona, no penúltimo e último quadrinhos da página, fica evidente o sofrimento dela em razão da solidão que irá vivenciar a partir de então, já que a renúncia não se refere somente aos seus poderes, mas também ao privilégio de comunicar-se com suas semelhantes e de frequentar o seu lar. A princesa, que há algum tempo vive sozinha no "mundo dos homens", viverá de modo solitário, tal qual uma pessoa exilada de seu país. Vale destacar que esse acontecimento foi inserido na narrativa de maneira estratégica para competir com a inovação apresentada pela *Marvel Comics* na década de 60 (Wergueiro, 2010), já que a empresa passou a atingir lucros estratosféricos após explorar os conflitos vividos internamente pelos super-heróis. Portanto, a fala da heroína, ao expressar o sofrimento que a aflige, estabelece uma relação dialógica com os sentimentos vivenciados por pessoas que vivem no exílio, longe não somente da sua terra natal, mas também da sua identidade cultural e laços sentimentais.

Além da solidão que a protagonista viverá a partir de então, Diana também terá que lidar com problemas comuns ao cotidiano dos mortais, pois precisará trabalhar para se manter, em sua vida, como uma mulher comum. Ao andar pelas ruas, ela se depara com o prédio que

disponibiliza um ponto comercial e residencial para locação. Assim, ela decide alugá-lo, por julgar propício para sua situação atual, para que possa trabalhar e morar no mesmo local, como podemos ver no quadrinho da cena abaixo:

Figura 14: Diana à procura de moradia – *Wonder Woman* 179, de 1968

Fonte: Pérez, 2020.

É importante ressaltar, diante de tal cena, a ideia de Diana perante a possibilidade de começar sua nova vida naquele prédio. Em sua fala, vemos que a personagem pretende abrir uma loja, embora não especifique o que venderá nela. Nos volumes que analisamos anteriormente, que compõem a primeira parte da antologia, publicados em 1942 e 1943, respectivamente, Diana exerceu as profissões de: i. enfermeira; ii. agente de inteligência/segurança da presidente dos EUA, em 3004; iii. presidente dos EUA, em 3004. Com isso, percebemos que a personagem muda de profissões em suas narrativas, o que significa que também o fará nas edições seguintes.

Destacamos esse fato porque a atuação profissional da personagem se apresenta de modo dialógico à expansão de possibilidades vivenciadas pelas mulheres no decorrer dos anos. Considerando o cronotopo da narrativa e o do contexto de publicação da obra como equivalentes neste volume, uma mulher administrar uma loja nessa década era considerado aceitável/favorável para a sociedade; logo, como Diana assume uma vida de mulher comum em seu cotidiano, é necessário que ela faça algo condizente com as mulheres da sua época.

Inferimos, pois, que essa loja venderá itens relativos à moda e/ou cosméticos, visto que, historicamente, é um campo majoritariamente ocupado por mulheres no mercado de trabalho.

Diana dá início a sua vida como uma mulher comum, administrando sua loja e buscando pistas sobre Steve Trevor, que está desaparecido. Ela passa a ser treinada por um mestre das artes marciais, I Ching, para que possa se defender e desenvolver novas habilidades de combate, já que não dispõe mais de seus poderes de amazona. Conforme é dito pelo narrador na HQ, ela aprende em poucos meses todas as técnicas relativas às artes marciais, mesmo não tendo mais poderes. Isso, certamente, foi utilizado como uma estratégia para prender o leitor assíduo da super-heroína, já que as aventuras maravilhosas não poderiam mais ocorrer, era necessário prendê-lo com novos combates possíveis a um ser humano, a alguém mortal.

O narrador ainda ressalta que uma mulher comum não dominaria tais técnicas em tão poucos meses, que levaria praticamente toda uma vida para isso. Assim, convence o leitor de que a protagonista, embora não seja mais excepcionalmente poderosa, ainda é magnífica em suas habilidades combativas de mortal. De toda forma, como declara a personagem, em uma de suas falas, ela não é mais a Mulher-Maravilha, é apenas Diana Prince. No Anexo E, podemos ver uma cena em que Diana executa seus novos aprendizados contra um inimigo, cujos traços remetem ao monstro fictício de Mary Shelley, Frankenstein[46]. Essa relação dialógica é construída apenas no tocante ao discurso visual, já que o oponente de Diana, na cena em questão, não é o monstro propriamente dito, trata-se, pois, de um boneco criado pelo Cyber[47], o vilão que a protagonista vinha investigando neste volume.

Sobre essa cena em questão, há alguns pontos que merecem destaque relativos à estética da personagem e à composição dos quadrinhos dispostos na página, os quais discutiremos nessa respectiva ordem. No tocante à construção estética de Diana, vemo-la lutar completamente diferente das *comic books* anteriores, pois no início desta HQ, a protagonista precisou abandonar o seu traje oficial de Mulher-Maravilha também, já que faz parte de sua herança amazona, da qual abdicou. Nesta HQ, Diana enfrenta os inimigos utilizando um vestido curto, justo, cujo modelo é denominado de "vestido tubo" no ramo da moda, assim como calça um par de botas, com o estilo de bico fino e a altura do salto é média, além de este ser relativamente grosso. O traje completo, vestido e botas, tem uma cor verde, cujo tom é escuro. Portanto, tanto o modelo de seu traje, quanto as cores que o compõem estão completamente diferentes do visual original da Mulher-Maravilha.

[46] SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Jandira, SP: Principis, 2019.

[47] Nesta *comic book*, Cyber é um cientista homem, contudo, o gênero foi modificado, pois atualmente essa personagem é representada por uma mulher: Dra. Cyber.

A composição do *layout* do requadro (Groensteen, 2015) também está diferente das *comic books* anteriores, já que foge à regra do uso de retângulos horizontais ou quadrados, ao fazer uso de outras figuras geométricas, como: trapézio retângulo no primeiro quadrinho; trapézio escaleno no segundo e último quadrinhos; quadrilátero irregular no terceiro quadrinho da página. O uso desse estilo já aparece no Anexo D, entretanto, vemos um novo recurso nestes: uma sequência de cenas limitadas às margens de um só quadrinho – certamente, ele ocupa um grande espaço na página, mais da metade, inclusive.

Considerando o fato de que Groeensteen (2015) aponta sobre o sequenciamento de cenas em formato de cadeia, que exige do leitor de quadrinhos a habilidade de entrelaçá-las quadro a quadro para compreender o enunciado, vemos, pois, uma inovação estilística dos autores neste volume, já que vários passos da luta, que tradicionalmente estariam dispostos em quatro quadrinhos, foram retratados no mesmo local. Ao fazer isso, *Wonder Woman* 179 quebrou com a tradição quadrinística e apresentou uma nova possibilidade para a produção e leitura de tal gênero.

Entendemos, pois, que essa inovação seja resultante do processo de alteridade construído desde a década de 40, que se dá entre os autores, escritor e desenhista, e o público mais assíduo. Assim como demonstra que os novos autores, ao estudarem o estilo do gênero quadrinhos, incluindo o subgênero de super-herói, assimilaram o referencial construído nas duas décadas anteriores aos anos 60 e passaram a explorar o potencial estilístico do gênero, reconstruindo-o, criando, assim, novos referenciais para publicações posteriores, as quais serão respondidas por leitores e autores de histórias em quadrinhos, dando continuidade ao processo dialógico do discurso.

Além disso, é perceptível, na HQ, a incorporação da inovação feita pela *Marvel Comics* na década de 60 (Barbieri, 2017): a heroína expressa seus pensamentos enquanto luta. Dessa forma, demonstra ao leitor sua astúcia, preparo e destreza, pois monta uma nova estratégia de combate de maneira simultânea ao próprio. Assim, a heroína explicita, em meio à narração da luta, através de balões de pensamento, quais golpes deve executar e os nomes dos próprios, demonstrando, pois, que se tratam das novas habilidades adquiridas, conquistadas com os ensinamentos de I Ching. Por fim, vale ressaltar a presença de seu mestre durante o combate, pois, no terceiro quadrinho da página, vemo-lo orientando a amazona sobre qual golpe utilizar para finalizar a luta, após Diana queixar-se sobre a persistência do monstro.

A heroína permanece lutando sem poderes por mais 25 volumes, até que foi publicada uma imagem da Mulher-Maravilha utilizando o traje oficial da super-heroína em uma revista feminista, em 1971, aponta George Pérez (2020) na antologia, como uma representante da força

feminina e do empoderamento – discurso este que é bastante presente no movimento feminista. Isso inquietou os produtores e quadrinistas da *DC Comics*, fazendo com que a princesa amazona retomasse seus poderes em *Wonder Woman* 204, de 1973, sob a responsabilidade do escritor Robert Kanigher e o desenhista Don Heck. Na cena abaixo, podemos ver Diana Prince acordando no hospital, sem nenhuma recordação sobre si mesma e de sua vida:

Figura 15: Diana acorda sem memória – *Wonder Woman* 204, de 1973

Fonte: Pérez, 2020.

Como vemos, Diana acorda completamente sem memória no hospital, após cair de um prédio. Contudo, ela não chegou ao chão, antes seu corpo de mortal se deparou com uma estátua, que garantiu a sua vida. Um acontecimento como esse não representaria perigo para a Mulher-Maravilha original, já que era "forte como Herácles, rápida como Hermes". As histórias com a protagonista combatendo o crime como uma mulher comum, sem poderes, não estavam atraindo tanto o público, como antes, enquanto super-heroína. Bem como, não se mostrava atraente aos olhos feministas, aponta Pérez (2020), que ela fosse treinada e orientada por I Ching durante as lutas, em uma relação de mestre e aprendiz, na qual, pela lógica, o mestre demonstra ser o mais sábio.

Portanto, podemos inferir, discursivamente, dessa relação, que o conhecimento e as habilidades do mestre, um homem, sobrepõem-se às de Diana, uma mulher, embora ela seja a

amazonas campeã entre as suas, de maneira dialógica à lógica milenar do patriarcado em que a mulher representa o gênero inferior, com menos conhecimento, desprivilegiado (Lerner, 2022). Tendo em vista que a perspectiva dialógica do discurso considera que a alteridade, ou seja, a alternância entre os sujeitos, bem como as atitudes responsivas tomadas por cada um deles, são elementos fundamentais para a construção do enunciado, entendemos que a percepção dos consumidores da saga, incluindo as ativistas feministas, foi acatada pela empresa para garantir o crescimento das vendas, ou melhor, recuperá-lo, devido à insatisfação dos destinatários, do público, evidenciada em jornais e revistas (Pérez, 2020).

De fato, a princesa das amazonas, mesmo destituída de seus poderes e exilada de seu povo e cultura, recordava toda uma vida de treinamento que tivera, além de, é claro, já ter vivido por mais tempo que uma mulher comum poderia viver, embora fosse a mais nova das amazonas, pois as demais foram moldadas séculos ou milênios antes dela[48]. Portanto, o discurso de que Diana precisava aprender novas técnicas de combate para enfrentar os inimigos, após se tornar mortal, é inconsistente, tendo em vista suas origens e vida como amazona. Com isso, a presença de I Ching passou a ser um incômodo.

Por conta disso, já no início desta *comic book*, *Wonder Woman* 204, como vemos nesta cena, o personagem se encontra morto. Assim, Diana acorda sem memória e completamente desamparada, sozinha no hospital. Contudo, nas cenas seguintes, a princesa foge do hospital, assim que o médico e a enfermeira saem do quarto, movida por uma intuição que a própria não compreende, porém é extremamente forte, fazendo com que furte um avião militar e trace uma rota desconhecida, sem saber qual o destino, apenas repetindo "Eu preciso voltar! Eu preciso voltar!" Essa intuição levou a princesa de volta para seu lar.

Ao chegar na Ilha Paraíso, Diana é socorrida pelas amazonas e levada até Hipólita, que reconhece o infortúnio pelo qual passa sua amada filha e solicita à amazona dedicada aos estudos tecnológicos que recupere a memória da princesa, com o aparelho que contém o banco de dados de memórias das amazonas – assim é descrito na HQ. Através disso, a princesa pôde recuperar sua memória e deu início a um novo ciclo de treinos juntamente com suas semelhantes, pois surgiu uma amazona estrangeira na tribo da Ilha, à procura de Diana, para disputar o título de Mulher-Maravilha, afirmando que era a verdadeira e original. Essa amazona se chama Núbia, uma nova versão da super-heroína. Entretanto, deixaremos para discutir as

[48] Nas *comic books* da segunda parte da antologia estudada, não há nenhuma informação explícita sobre quanto tempo se passou para que Hipólita moldasse sua filha, a partir do barro, sob a influência dos poderes de Afrodite.

questões pertinentes à ela na seção específica que determinamos para as versões surgidas com o tempo, mais adiante na análise.

Com sua memória de volta, Hipólita orienta a filha para que volte ao "mundo dos homens", pois, infelizmente, ela "pertence a dois mundos" e a humanidade precisa dela, para que não se destrua em meio aos conflitos e guerras. Desse modo, as amazonas a deixam nos EUA, na sede da ONU, cujo submarino aparentemente está sendo guiado pelo destino, pensa Diana ao se questionar por que a trouxeram para aquele lugar. Em seguida, ao comparecer no pátio externo da sede, a princesa descobre o motivo pelo qual o destino lhe deixara ali:

Figura 16: Linguista universal – *Wonder Woman* 204, de 1973

Fonte: Pérez, 2020.

Diana participa, pois, de uma seleção para linguistas na sede da ONU, juntamente com outras mulheres, que inclusive estão bem vestidas, sorridentes e são magras, "belas". Além dela, são selecionadas uma mulher asiática e outra africana. Como podemos ver, apesar de a princesa ser uma "linguista universal", o funcionário da ONU, responsável pela seleção, está receoso em contratá-la por achá-la feia. Com isso, Diana acrescenta mais uma profissão para seu histórico de atividade profissional disfarçada de mortal no cotidiano. Essa cena possibilita a inferência de pautas relativas ao movimento feminista, já que, através da fala dele e da própria seleção, podemos observar algumas problemáticas recorrentes na vida das mulheres, no que tange ao mercado de trabalho, ao sexismo e ao próprio mito da beleza (Wolf, 2020).

Em primeiro lugar, observamos que essa cena estabelece relações dialógicas com o próprio processo de inserção das mulheres no mercado de trabalho, no tocante ao coletivo do

gênero, tendo em vista que o homem responsável por selecioná-las é branco, usa terno e aparenta ter mais de 60 anos, já que seu cabelo é inteiramente branco – há um tracejado preto em meio ao cabelo do homem, contudo, consideramos que não sejam fios pretos, apenas traços desenhados para representar os fios do cabelo, assim como o são feitos os demais cabelos nas histórias em quadrinhos.

Pela construção estética deste personagem, pressupomos que ele seja um executivo da ONU, que seleciona a dedo as mulheres que irão acompanhá-lo no trabalho, por isso utiliza a beleza como critério de seleção, por dois motivos, pelo menos, ambos sexistas: i. exposição e status: historicamente, as mulheres representam aquisições para os homens, quanto mais "belas e prendadas", mais atrativas são enquanto produto aquisitivo (Miguel; Biroli, 2014); ii. interesse sexual: diversas mulheres já foram contratadas em razão desse preceito e, por causa disso, vivenciam um constrangimento futuro, ao descobrirem ou ao serem julgadas pela sociedade como o motivo para conseguirem tal emprego.

Além disso, vemos também a representação do mito da beleza (Wolf, 2020) na fala do personagem, que se trata de uma força de coerção social, principalmente para as mulheres. Conforme discutimos no capítulo sobre os discursos feministas, o mito é prescritivo sobre como as mulheres devem se vestir, se portar, falar, pesar, envelhecer, etc. O mito da beleza representa uma Donzela de Ferro para o gênero feminino na atualidade, tendo em vista as pressões e torturas psicológicas vividas pelas mulheres para se encaixarem no padrão praticamente inalcançável prescrito pelo mito, além, é claro, do julgamento vivido pela gama de mulheres que não tentam alcançar esse padrão, sendo tratadas, em razão disso, como "feias", "masculinas", "rabugentas". Tal qual o Anjo do Lar (Woolf, 2020), em ambos os casos, o mito representa uma voz no subconsciente das mulheres, dizendo-lhes que não irão se destacar amorosamente, socialmente ou profissionalmente, caso não sejam belas, magras e polidas.

Sendo assim, a fala do executivo dialoga com essa voz, ao selecionar Diana, apesar de sua "falta de beleza", disfarçando-a entre as mulheres "belas", embora esse critério nada tenha a ver com os requisitos para ser uma linguista ou uma tradutora. Vale ressaltar que a personagem Diana/Mulher-Maravilha representa um símbolo feminino de beleza para o público leitor e, também, consumidor de outros itens relacionados à imagem da super-heroína, até mesmo como um discurso decorrente da descrição atribuída à protagonista em suas narrativas: uma mulher extraordinária, uma "maravilha de mulher". Entretanto, nesta cena, ela não é vista dessa maneira, pois está utilizando óculos de grau como disfarce, diferentemente das demais mulheres da cena, todas belas aos olhos do executivo: também magras, elegantes e polidas.

Finalizamos, pois, a análise da segunda parte da antologia, em que o organizador dedica à faceta "princesa" da super-heroína. Como dissemos, no início desta seção, há mais três volumes – 1958, 1959 e 1982 – que constituem a segunda parte, porém não consideramos relevantes para o nosso propósito porque o primeiro se dedica à relação de Steve e Mulher-Maravilha, em que ele desconhece a identidade secreta dela e passa a chantageá-la para conseguir; o segundo volta-se para a versão adolescente da Mulher-Maravilha, porém trata-se, na verdade, da versão referente à Donna Troy, como justifica o organizador; e o último, o enredo está voltado para o surgimento de mais uma vilã no universo da super-heroína, sob a influência de Ares, Deus da Guerra. Em suma, a nosso ver, tais volumes não são necessários para identificar e comparar mudanças discursivas na construção da personagem e de sua história.

Diante dos volumes selecionados para a análise desta parte, vemos que o foco está centrado na vida de Diana, em vez de a Mulher-Maravilha, pelas seguintes razões: no volume de 1968, a protagonista renuncia aos poderes, passando a viver no "mundo dos homens" como uma mulher comum, apenas como Diana Prince; já no volume de 1973, a princesa retoma sua memória e, por conseguinte, seus poderes. Com isso, entendemos, pois, que o arquétipo de "princesa das amazonas" é fundamental para a constituição da protagonista, enquanto mulher dotada de poderes, pois, desde o seu surgimento, ela é retratada como extraordinariamente poderosa, em comparação aos mortais e às próprias amazonas. Logo, qualquer alteração nessa faceta modifica a própria construção discursiva em torno da personagem e de sua representação simbólica para o público consumidor e, também, para o gênero feminino, por isso tornou-se necessário, para a *DC Comics*, que os roteiristas devolvessem os poderes da super-heroína, na *comic book* de 1973. Em seguida, trataremos das discussões relativas à terceira parte: a Embaixadora.

5.5. Parte 03 – A Embaixadora

A terceira parte da antologia, denominada de "A Embaixadora", é composta por sete volumes, dos quais analisaremos apenas quatro, como já dissemos, referentes aos anos de: 1987, 2002, 2003 e 2008. O primeiro que iremos analisar – *Wonder Woman* 1, de 1987 – é de suma importância para a constituição da personagem, já que se trata da primeira quebra narrativa dos quadrinhos da Mulher-Maravilha, pois a origem da super-heroína foi recriada pelos escritores/roteiristas George Pérez e Greg Potter, tendo sido também desenhada por George Pérez, organizador da antologia em questão. Portanto, houve modificações discursivas em diversos aspectos da personagem, como os seus poderes e estética, por exemplo; por essa razão,

a sequência numérica dos volumes da saga *Wonder Woman* foi reiniciada pela primeira vez, para demarcar as mudanças desencadeadas pela quebra narrativa.

Assim como em *Wonder Woman* 1, de 1942, o enredo deste volume trata da origem da raça amazona, seus princípios e cultura; e, por conseguinte, da origem de Diana Prince, além, é claro, de como ela se tornou a Mulher-Maravilha e partiu da Ilha para o "mundo dos homens". Para explicar a criação das amazonas, há, no início da *comic book*, a apresentação de um casal que vivera milênios antes dos gregos, em uma caverna. Em meio a um ataque de fúria, o homem assassina sua companheira e, em seguida, chora arrependido, ao passo que ouve um som incompreensível aos seus ouvidos, enquanto um feixe luminoso irradia do cadáver e ascende aos céus. Imediatamente após isso, surge um novo cronotopo: o Monte Olimpo em 1.200 a.C.

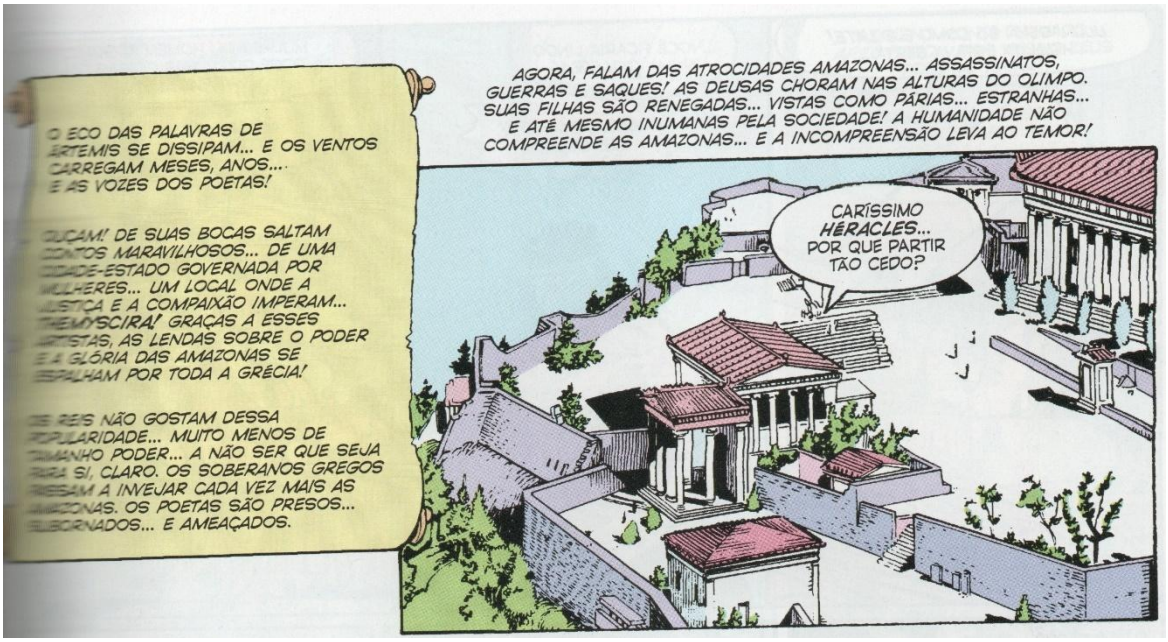
Nesse novo cenário, os deuses gregos discutem sobre a criação de uma nova raça, constituída apenas por mulheres, que serão mais fortes e determinadas que os seres humanos, porém são ignorados por Zeus. O intuito de criar a nova raça reside na preocupação perante o discurso de Ares a respeito da humanidade, pois o deus da guerra afirma que os seres humanos sucumbirão aos conflitos, à guerra, à destruição, inevitavelmente. Mesmo desamparados pelo mais poderoso dos deuses do Olimpo, um grupo – Afrodite, Ártemis, Atena, Deméter, Hermes e Héstia – dirige-se para o Hades, em busca do "poço do renascimento... a caverna das almas!". Guiados por Caronte, o barqueiro que leva as almas para viver a eternidade no Hades, os deuses chegam ao local preterido: a fonte da vida, que é o útero de Gaia, assim fala a personagem Atena. Na fonte da vida, há inúmeros feixes de energia, que representam as almas que ainda não encarnaram. Dentre elas, algumas emanam uma energia mais luminosa, cuja explicação para tal brilho é dada por Atena: "Essas luzes são as almas de todas as mulheres... cujas vidas foram encurtadas pelo medo e ignorância do homem".

Diante disso, os deuses usam seus poderes para que tais almas possam renascer e, assim, abrem uma fenda no céu da Grécia, da qual, semelhante a uma chuva, caem as luzes em um lago e, em seguida, nascem as amazonas. A primeira a encarnar e emergir à superfície é chamada de Hipólita, seguida de Antíope e de centenas de amazonas. Após todas terem reencarnado, as deusas iniciam seu discurso para orientar a nova raça, como podemos ver no Anexo F. Às amazonas é apresentado o motivo de estarem ali: ensinar virtudes à humanidade, para que os humanos conheçam bem os deuses do Olimpo, adorando-os e, consequentemente, possibilitando a manutenção de seus poderes – na cena que narra a discussão com Ares, Apolo fala que os poderes divinos são ampliados em conformidade com a adoração que recebem dos humanos, por isso precisam deles.

Em seguida, Ártemis evoca os poderes das deusas que a acompanham para abençoar as amazonas, de acordo com a natureza dos poderes de cada uma: Atena é a deusa da sabedoria; Afrodite, a deusa do amor; Ártemis, a deusa da caça; Deméter, a deusa da fertilidade; e Héstia, a deusa dos lares, do conforto domiciliar. Na sequência, Ártemis incube à Hipólita a liderança de sua raça, que será exercida em comunhão com sua irmã Antíope, a segunda reencarnada. Ambas deverão utilizar sempre os cinturões de Gaia, pois estes, além de simbolizarem a confiança que as deusas depositaram nas amazonas, também lhes concedem poderes.

Com base nesse primeiro momento da história, podemos destacar as diferenças mais evidentes em relação à origem das amazonas em *WW1*, de 1942: i. no volume em questão, a raça é criada por um grupo de deusas, não apenas por Afrodite; ii. há um propósito para a existência da raça, para além da rivalidade entre Ares e Afrodite; iii. as amazonas são almas reencarnadas, não vidas moldadas do barro; iv. elas são lideradas por duas mulheres: Hipólita, a rainha, e sua irmã Antíope, a general. Entretanto, os escritores mantiveram algumas semelhanças, como a rejeição que a raça de mulheres guerreiras e poderosas recebe à medida que seus feitos são disseminados, porque representam uma ameaça aos olhos dos homens que governam na Grécia. Assim vemos na cena abaixo:

Figura 17: As amazonas são rejeitadas - *Wonder Woman* 1, de 1987



Fonte: Pérez, 2020.

Como vimos, nesta cena, a sociedade amazona não agradara aos reis da Grécia, seja por causa de sua ideologia, tendo em vista que pregavam o amor, a verdade e a justiça como

princípios norteadores da civilização, tal qual foram orientadas pelas deusas; ou porque eram poderosas, impossíveis de serem derrotadas por mortais e qualquer arma que os mesmos dispunham à época. Portanto, em ambas os casos, elas representavam um perigo aos olhos dos governantes das cidades gregas. Por essa razão, os reis, intimidados com o poder das amazonas, passaram a perseguir quem as venerasse ou, pelo menos, disseminasse seus feitos de compaixão e justiça; e, através de seus poderes bélicos e políticos, obrigaram os poetas a difamarem a raça como um todo. Isso, certamente, causou bastante angústia às suas criadoras, já que as criaram com o intuito de ajudar a humanidade.

Essa rejeição das amazonas perante às civilizações gregas, ou melhor, aos governantes gregos, estabelece uma relação dialógica bastante explícita com a rejeição vivenciada pelas feministas desde os primórdios do movimento. Isso porque, como vimos no capítulo referente aos discursos feministas, a luta pela libertação e pelo empoderamento do gênero feminino sempre foi vista com bastante hostilidade pelos homens poderosos, pelo patriarcado, justamente porque a submissão de um gênero perante o outro é necessária para a manutenção desse sistema milenar. Portanto, essa analogia presente na saga da Mulher-Maravilha, no tocante à sua raça, é um fator determinante da presença do discurso feminista na narrativa de modo positivo, tendo em vista que, mesmo com as mudanças ocorridas, isso se manteve, justamente porque a super-heroína tornou-se um símbolo para o movimento.

A narrativa segue com a queda das amazonas, após Hipólita ser ludibriada por Herácles – mais uma vez, a saga alterna entre nominações romanas e gregas para os deuses mitológicos, pois em *WW1*, de 1942, ele é chamado pelo nome latino, Hércules. Assim como na primeira HQ, a amazona foi enganada pelo deus grego e teve seu cinturão tomado, contudo, como podemos ver no Anexo G, este primeiro volume da nova versão apresenta mais diferenças no tocante ao episódio da queda: Hipólita foi drogada por Herácles, por isso elas e as demais amazonas foram derrotadas.

Sendo assim, a rainha não é retratada como uma mulher completamente inocente em relação às intenções do deus, por estar encantada com suas palavras de amor, como na primeira versão. Podemos inferir que essa estratégia utilizada por Herácles, para obter o que desejava da rainha, de forma inescrupulosa, corresponde ao cronotopo dos autores, porque o uso de drogas vem crescendo exponencialmente desde as últimas décadas do século XX, incluindo golpes

com substâncias químicas conhecidos como "Boa noite, Cinderela"[49], que são crimes recorrentes nos noticiários de televisão, cujas vítimas majoritariamente são mulheres.

Ainda no Anexo G, podemos verificar a presença de mais relações dialógicas, no que diz respeito às atrocidades vivenciadas pelas mulheres em um sistema que favorece o gênero masculino. Mas, antes de analisarmos tais relações, gostaríamos de pontuar sobre o *layout* do requadro da página: cenas retratadas em retângulos cujas arestas maiores são verticais. O segundo e o terceiro quadrinhos da página dispõem de uma largura bastante estreita, embora sejam grandes no comprimento. Vemos, pois, que os autores passaram a diversificar ainda mais os recursos estéticos das histórias em quadrinhos, distanciando-se da forma geométrica que nomeia o próprio gênero: quadro, quadrado. Se, no início, o nome do gênero carregava também o formato individual que enquadrava cada cena, com o tempo passou a representar mais o enquadramento em cadeia que promove o sequenciamento das cenas.

De volta às questões dialógicas, vemos retratada, no Anexo G, a violência sexual sofrida pelas amazonas, após serem derrotadas. Certamente, mulheres de qualquer geração temem o estupro, assim como temem a morte. Entretanto, a relação que vemos refere-se aos estupros coletivos cometidos em períodos de guerra, como na Segunda Guerra Mundial, em que o Exército Vermelho[50] estuprou cerca de dois milhões de mulheres no território alemão[51], em meio às vitórias contra os nazistas. Assim, observamos que essa cena retrata o terror a que mulheres são submetidas, não apenas individualmente, mas coletivamente, em conflitos bélicos, apenas por serem o gênero submisso aos olhos do patriarcado.

Esse discurso misógino é retratado também na fala de Herácles, quando ele diz que fez de Hipólita uma "mulher de verdade", após enganá-la, drogá-la, acorrentá-la. Em resumo, após o deus subjugar a rainha das amazonas aos seus caprichos e fobias de homem intimidado, frustrado, com a possibilidade de haver adversárias iguais ou superiores a ele – como foi sugerido por Ares, ao sussurrar no ouvido de uma prostituta com quem Herácles se relacionara sexualmente, para incitá-lo contra as amazonas. Assim, entendemos que o deus da força representa a fraqueza dos homens perante a proposta de equidade do movimento feminista, ao se intimidarem com a luta das mulheres.

---

[49] Há vários tipos de drogas formadas por substâncias que provocam sonolência, lentidão e outros efeitos colaterais na pessoa que as ingere. Geralmente, são colocadas em bebidas.

[50] Nome atribuído ao exército da URSS, comandado por Joseph Stalin.

[51] ASH, Lucy. 70 anos após fim da guerra, estupro coletivo de alemãs ainda é episódio pouco conhecido. **BBC News Brasil**. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/05/150508_estupro_berlim_segunda_guerra_fn. Acesso em: 06 ago. 2023.

Diante do desespero que estavam vivendo, a rainha das amazonas roga às deusas para que a concedam poderes novamente, para que possa libertar a si mesma e as suas irmãs, para que se vinguem de quem lhes fizera mal. Atena atende sua prece, no entanto, orienta que Hipólita não busque vingança, pois isso não condizia com o propósito pelo qual foi feita sua raça e, em seguida, concede à sua filha os poderes necessários para que se liberte. Assim, a rainha consegue libertar as demais amazonas e recupera os cinturões. Contudo, Antíope, a general, se nega a obedecer às orientações dada pela deusa da sabedoria, pois deseja vingar-se e vingar todas as amazonas torturadas e assassinadas por Heráclés. Com isso, as amazonas se dividem em dois grupos: aquelas que ainda acreditam em Atena e nas demais deusas responsáveis pela criação de sua raça, e aquelas que seguem Antíope, ao renegar suas benfeitoras e o Olimpo, pois afirmam que foram traídas pelas suas criadoras.

Após derrotarem seus agressores, as amazonas seguem em caminhada para o mar Egeu. Ao chegarem à praia, as deusas aparecem nos céus, informando que irão ajudá-las novamente, contudo, deverão usar para sempre os braceletes das correntes de sua derrota, para que se lembrem do mal que sofreram e jamais permitam ser enganadas novamente. Então, Hipólita e seu grupo são guiados pelas deusas, para que cruzem o mar, com a ajuda de Poseidon, e cheguem ao seu novo lar: a ilha que será o paraíso das amazonas, Themyscira. Conforme prometido pelas deusas, elas poderão viver livres de qualquer ameaça na ilha, pois estarão completamente isoladas do mundo, já que o paraíso é invisível aos olhos externos; assim como também serão jovens e imortais, enquanto são sentinelas de uma força temível e poderosa escondida no paraíso. Então, as amazonas passaram a trabalhar diariamente para construir seu novo lar e erguem uma nova civilização, vivendo suas vidas sem saber o que acontece no mundo exterior, à medida que os anos se passam:

Figura 18: O chamado da filha natimorta - *Wonder Woman* 1, de 1987

Fonte: Pérez, 2020.

Séculos se passam, cerca de 3000 mil anos. No decorrer do tempo, as vozes das deusas e demais deuses do Olimpo ficaram mais difíceis de ouvir, pois, no mundo exterior, os povos não os cultuavam mais, o que, por conseguinte, diminuíra seus poderes, por isso a preocupação de Apolo e demais deuses quanto aos humanos os adorarem ou não. Assim, apenas a amazona Oráculo ainda os escutava, Menalipe. Então, no aniversário de três mil anos da Ilha, ou, como é dito na cena em questão pelo narrador, o 30º centenário, a rainha questiona Menalipe a respeito de algo que tem sentido ultimamente. A Oráculo responde que se trata de um pressentimento a respeito do seu próprio destino: "o chamado de sua filha natimorta", pois Hipólita estava grávida quando fora assassinada em sua vida passada. A alma dessa menina continuou residindo na fonte das almas, o útero de Gaia, durante todo esse tempo, à espera de que o destino fosse cumprido e ela pudesse renascer.

Assim, Hipólita segue as orientações de Menalipe e dirige-se ao litoral para moldar a imagem de uma criança a partir do barro, inspirada pela intuição e pelo sentimento que a afligia há algum tempo. Em seguida, Ártemis manifesta-se em seu espírito, para conduzir a alma que reside no Hades ao corpo da criança feita de barro. Enquanto isso, vemos, no Anexo H, os deuses do Olimpo, os mesmos que criaram as amazonas, de volta ao útero de Gaia para evocar a última alma e abençoá-la com seus dons: força, poder, beleza, amor, sabedoria, habilidades

de caça e de comunicação com animais, “afinidade com o fogo”, velocidade e capacidade de voar. Assim sendo, a menina que será filha de Hipólita herdará poderes advindos dos deuses, por isso será mais poderosa que as demais amazonas, quando for uma mulher adulta.

No entanto, vale ressaltar que somente Gaia foi quem lhe concedeu o poder da vida, logo, nenhum dos deuses olimpianos envolvidos no ato pode criar vida, apenas a deusa que representa a Mãe Terra na mitologia grega, justamente porque é uma ramificação da Grande Deusa (Lerner, 2019), a primeira a ser cultuada nas civilizações antigas, responsável, entre outras coisas, por estabelecer o vínculo dos seres vivos com a natureza, por conceder a vida e tirá-la também. Além disso, é importante destacar o nome dado à criança, Diana, futura Mulher-Maravilha. Isso porque Diana é o nome da deusa romana equivalente à Ártemis, uma deusa grega, que inclusive é uma das deusas responsáveis pela origem das amazonas e da princesa em questão, consequentemente. A deusa Ártemis/Diana era relacionada à castidade e à pureza, por ser a alma de uma criança natimorta, esse nome faz jus a sua origem, já que nunca tivera contato com o mundo dos mortais, muito menos desenvolvido qualquer sentimento negativo.

As cenas seguintes tratam do crescimento de Diana, de maneira breve, reduzido a uma página, justamente para demonstrar ao leitor que o foco deste volume está centrado nas novas origens das amazonas e da princesa, bem como, de sua chegada ao “mundo dos homens”. Após isso, a narrativa se volta para um momento de tensão, em que as amazonas descobrem os feitos de Ares em torno do mundo, quando os deuses informam, através de Menalipe, que escolham uma entre as suas melhores guerreiras, alguém que irá defender a humanidade e derrotar o deus da guerra. Com isso, Hipólita ordena que avisem a todas na Ilha Paraíso que haverá um torneio para decidir quem será a amazona campeã.

Assim que ouve, Diana imediatamente deseja participar, porém é proibida pela mãe, que teme a sua perda. Desconsolada, a princesa passa a noite chorando sozinha, ao pé da estátua de Atena, questionando-se sobre si mesma, sua força e qual a razão de sua existência. Em meio ao choro, ela ouve a voz da deusa da sabedoria: “Sim, Diana! Um propósito você terá! A hora chegou!”, ordenando-a que participe do torneio. No dia seguinte, o torneio começa e as duzentas guerreiras devem se enfrentar mascaradas, para que não hesitem na competição, perante os laços de amizade construídos há milênios. A princesa se destaca durante todo o campeonato e o vence, e, em seguida, recebe os braceletes de prata como prêmio, pois representam um símbolo de honra para sua raça. Ao retirar a máscara, a rainha estremece e quer impedir que sua filha se vá, porém é orientada por Menalipe de que não se pode contrariar a vontade dos deuses.

Hipólita reúne todas as amazonas para apresentar, devidamente, a campeã entre as suas semelhantes, como se vê no Anexo I, cuja cena encerra o volume em questão. Exposta em um

pedestal, podemos ver a princesa vestida, pela primeira vez nesta HQ, com o traje oficial da Mulher-Maravilha, acompanhada de um conjunto de armas – todas estampadas com as cores azul, vermelho, dourado e branco – as quais a personagem utilizara em outras *comic books*, no decorrer das décadas de sua história, com uma maior riqueza de detalhes nos traços do desenho. Esse momento representa os elementos mantidos após a ruptura com a versão original da história, criada em 1942, como o traje, as armas e a simbologia. Entretanto, também delimita as mudanças ocorridas na estética da super-heroína, como: i. os cabelos mais longos, ondulados e volumosos; ii. o traje mais curto, com um recorte cavado nas coxas; iii. os músculos do corpo mais definidos; iv. e os seios mais avantajados.

Observamos que este volume, de 1987, apresenta bastantes mudanças em relação à narrativa apresentada até então, como demonstramos ao analisar as cenas selecionadas. Entretanto, há também uma retomada da versão original, no tocante à personagem Hipólita, pois nas *comic books* que analisamos da segunda parte da antologia, a rainha passou a ser retratada como uma mulher loira, voltando a ser morena a partir deste volume. Ademais, vemos que esta HQ faz uso das cores para demarcar as diferenças entre os elementos referentes à Antiguidade e os elementos modernos, que compõem a construção visual da Mulher-Maravilha. Isso porque, no tocante ao primeiro, as cores apresentam tons pastéis, claros e a presença da cor branca em várias cenas; enquanto isso, ao apresentar a princesa como a super-heroína que irá viver no "mundo dos homens", são utilizadas cores mais vibrantes, com tons abertos.

Para dar continuidade à análise, trataremos agora das questões pertinentes à *Wonder Woman* 177, de 2002. Nesta *comic book*, o enredo está centrado na transformação de Themyscira, que havia sido destruída em HQ's anteriores por Imperiex[52] e Brainiac 13[53]. No início deste volume, a Mulher-Maravilha derrota dois golpistas e os captura com o Laço da Verdade, também chamado de Laço de Héstia, quando é interrompida por Ártemis – uma outra versão da super-heroína, da qual falaremos na seção destinada às versões alternativas. A amazona diz que precisa mostrar algo para Diana, com urgência, porém não dá nenhuma informação do que se trata. As duas seguem no novo avião invisível, com a princesa pilotando sem coordenadas de para onde vão. Até que se depara com a Ilha de Themyscira, posicionada em meio às nuvens que sobrevoam o Triângulo das Bermudas.

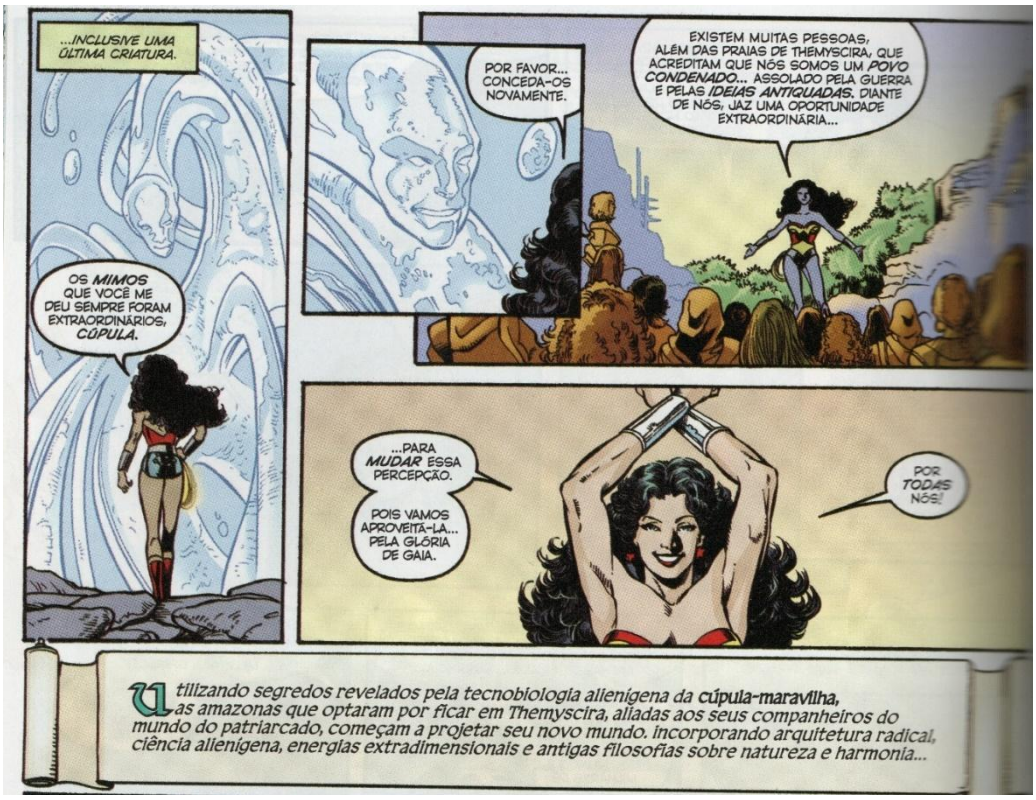
[52] É um vilão alienígena conhecido como "devorador de galáxias", que apareceu pela primeira vez em *Superman* 153, de 2000. No ano seguinte, algumas *comic books* da DC *Comics* foram dedicadas à saga "Mundos em Guerra", tendo Imperiex como principal antagonista.

[53] Brainiac é um dos principais arqui-inimigos do Superman, bem como, da Liga da Justiça. Trata-se de um android alienígena, evoluído de uma inteligência artificial. No tocante ao Braniac 13, ele é uma versão futurística do vilão, que vem do século 64, aparecendo pela primeira vez em *Superman* 06, de 2001.

Diana se espanta com o que vê: a Ilha, agora suspensa na atmosfera, e toda sua natureza paradisíaca foram reconstruídas. Ao pousar na ilha, a princesa encontra Filipus, a general responsável por guardar o paraíso tal qual uma sentinela, e a questiona sobre o que houve, quando esta a responde que peça explicação às próprias deusas diante dela. Então, Diana vê algumas deusas do Olimpo, responsáveis pela criação e proteção de sua raça, bem como algumas deusas que protegiam as amazonas da tribo egípcia de Bana-Mighdall, da qual faz parte a amazona Ártemis. As deusas informam, então, que não puderam ajudar antes, pois estavam em uma guerra travada contra os deuses da guerra Ares, Sekhmet – egípcio – e Skanda – hindu. Com muita dificuldade, eles foram derrotados e agora Ares está preso no Tártaro. Assim, elas puderam finalmente atender aos pedidos das amazonas sobreviventes, no tocante à revitalização de seu lar.

Ao ouvir tais relatos, Diana, no entanto, refuta as deusas, para o espanto de Filipus, sobre as limitações quanto aos feitos, à condução, administração e progresso da sociedade amazona que será reconstruída, para que não haja imposições como dantes. A princesa propõe que as tribos e as deusas decidam de maneira conjunta todos os aspectos pertinentes à reconstrução da Ilha Paraíso, para que haja uma efetiva harmonia entre as culturas e, também, com a ciência do "mundo do patriarcado". Assim, Diana busca ajuda em vários lugares do planeta, incluindo seu amigo da Liga da Justiça, o Caçador de Marte, e a entidade alienígena que vem lhe ajudando ultimamente, a Cúpula:

Figura 19: A Cúpula-Maravilha - *Wonder Woman* 177, de 2002



Fonte: Pérez, 2020.

Como podemos ver, essa entidade é uma aliada da super-heroína, que se integra a sua rotina e, por essa razão, recebe o adjetivo "maravilha" também. O discurso de Diana em prol da reconstrução de Themyscira, da conciliação entre as culturas, é justamente uma manifestação da sua faceta como "embaixadora", pois desde os primórdios de sua história, a protagonista assume posicionamentos de pacificadora e afins, contudo, esse traço de sua personalidade passa a ser mais explorado nas *comic books* do final da década de 90 e início dos anos 2000, como esta que estamos analisando. Com isso, podemos inferir que isso se deve ao avanço do processo de globalização, cada vez mais presente nesse período em questão.

Vale pontuar, também, o discurso de ficção científica presente nessa cena, que é um traço recorrente no gênero dos quadrinhos de super-heroís (Barbieri, 2017), representado pela biotecnologia da Cúpula. Assim como é importante destacar uma mudança nitidamente apresentada no discurso verbal de Diana, quando esta fala em "mundo do patriarcado", em vez de "mundo dos homens", como sempre era dito nas suas HQ's anteriores – por isso utilizamos essa terminologia na análise até o momento. Entendemos, pois, que se trata de mais uma relação dialógica estabelecida com a disseminação dos discursos feministas, pois, no início dos anos 2000, havia, de certa forma, muito mais discussões acerca do movimento, do gênero feminino

e da relação desigual entre os gêneros, como afirma Wolf (2020), após a inserção de mais mulheres no âmbito político, na Academia, na mídia, com suas respectivas denúncias em discursos orais e/ou publicações ganhando mais notoriedade – incluindo *O mito da beleza*.

Além disso, podemos ver mais traços relacionados ao empoderamento do gênero feminino e à disseminação dos discursos feministas representados neste volume, na continuidade do enredo, pois como é dito pelo narrador nesta última cena, a princesa conseguiu a proeza de reunir diversos saberes, advindos de culturas diferentes, para reconstruir Themyscira e ampliar o propósito de existência da Ilha Paraíso. Ao fazer isso, antes de iniciarem a cerimônia de inauguração, as deusas que participaram de sua (re)criação, abençoaram a ilha novamente, como se vê na seguinte cena:

Figura 20: As deusas das duas tribos – *Wonder Woman* 177, de 2002

Fonte: Pérez, 2020.

Entendemos, por meio das bençãos concedidas pelas deusas, que há uma relação dialógica com objetivos centrais no movimento feminista pós-globalização, simbolicamente representada pelas bençãos de deusas advindas de culturas diferentes, mitologias diferentes. Em primeiro lugar, temos a presença do princípio da sororidade feminina bastante defendido pelo discursos feministas, porque, desde a ruptura narrativa ocorrida em 1987, em que a origem das amazonas e da Mulher-Maravilha foi recriada, vemos as deusas unidas em prol de uma causa, em prol das mulheres, do amor, da verdade e da justiça – tal qual se propõe o próprio movimento, em suma.

Nesta cena, não somente as deusas estão unidas mais uma vez para proteger e abençoar Themyscira, como também, na recriação da ilha, elas representam tribos de amazonas distintas: uma grecoromana e uma hindu/egípcia. Tribos estas que a partir de então estarão unidas também. Sendo assim, as deusas, que são as mulheres mais poderosas da ancestralidade, e as amazonas, que fazem parte da raça ancestral que agora viverá em meio às mulheres contemporâneas, trabalharão coletivamente em prol do mesmo propósito: "mudar o mundo", como fala Diana, em uma cena posterior a esta. Sendo assim, vemos a recriação e a transformação da ilha como uma representação do próprio movimento em si, pois, historicamente, a luta, antes individual (Lerner, 2022), das mulheres pelos seus direitos e por sua voz só passou a obter resultados efetivos, quando elas mesmas se uniram, lutando, pois, coletivamente (Ibidem).

Além disso, há também a valorização da pluralidade cultural representada nesta cena e neste volume, como um todo, justamente por apresentar, dessa vez, mitologias distintas como iguais, no tocante à influência das deusas para proteger e abençoar as amazonas, assim como seu lar. Essa pluralidade também é difundida nos discursos feministas, justamente porque defendem a liberdade das mulheres, como pauta principal, em serem elas mesmas, ou seja, expressando livremente todos os traços constitutivos de suas respectivas personalidades. Também podemos ver isso através da intersecionalidade, ao ser apresentado um personagem negro, cujo nome é Trevor, como novo par romântico de Diana:

Figura 21: Um novo Trevor - *Wonder Woman* 177, de 2002

Fonte: Pérez, 2020.

Desde o início da saga da Mulher-Maravilha, o personagem Steve Trevor, seu grande amor, é bastante presente nas *comic books*. Como vimos na análise de cenas anteriores ele é um personagem loiro, com olhos claros, que trabalha como espião, ou general, da inteligência governamental dos EUA. No entanto, o personagem com quem Diana conversa nesta cena, trata-se, na verdade, de Trevor Barnes, oficial da ONU, inicialmente criado para a série de televisão da super-heroína, transmitida na década de 70, conforme afirma Pérez (2020). Portanto, o enquadramento dado ao casal, no segundo quadrinho desta cena sugere ao leitor que há um romance entre eles, reforçado pela fala de Trevor, ao afirmar que também está em êxtase por ela e por Themyscira.

A representatividade é uma pauta recorrente nos discursos feministas e, obviamente, no movimento negro, tanto que há um ramificação denominada movimento feminista negro, porque as mulheres negras sofrem ainda mais discriminações que mulheres brancas, além de serem oprimidas não apenas pela cor, mas também pelo seu gênero, por isso sentiam que sua voz precisa ser representada por um espaço único, o qual não pode ser atendido pelos movimentos negro ou feminista, de modo geral (Bandeira; Siqueira, 1997). Assim, vemos que a presença de deusas advindas de etnias distintas, assim como suas culturas, bem como, o novo par romântico da Mulher-Maravilha ser um homem negro, trata-se de uma atitude responsiva à proposta/reivindicação de representatividade de ambos os movimentos.

Na sequência, começa a cerimônia de inauguração da Ilha, que passará a ser exposta para todas as pessoas, como também poderá ser visitada por todos a partir de então. Assim, a Chanceler Filipus inicia seu discurso para todos os presentes sobre os princípios que nortearão a administração e o funcionamento de Themyscira, que agora será mais do que uma ilha e um lar: será uma universidade pautada na pluralidade de saberes culturais e científicos. Em seguida, apresenta a pessoa que irá representar esse propósito, entregando à Diana a sua tiara de princesa, embora destaque que agora essa tiara simboliza a própria união entre as culturas, a paz que a protagonista tanto defendeu desde pequena. Ao fazer isso, Filipus revela para o mundo quem será a embaixadora, ao passo que também revela a identidade secreta da Mulher-Maravilha:

Figura 22: A identidade secreta é revelada ao mundo – *Wonder Woman* 177, de 2002

Fonte: Pérez, 2020.

Consideramos que esse momento é decisivo para a saga da Mulher-Maravilha, pois, desde sua criação, em 1942, a protagonista passou a viver no "mundo do patriarcado", lutando em inúmeras batalhas pelo bem de todos, tanto como a super-heroína conhecida pelo mundo, como também, através das investigações feitas por Diana Prince, a identidade secreta assumida pela princesa das amazonas fora da Ilha Paraíso. Vale salientar, inclusive, que a maioria de seus colegas da Liga da Justiça, assim como muitos outros super-heróis, de empresas voltadas para esse tipo de narrativa, têm uma identidade secreta para resguardar seus entes queridos dos vilões. Sendo assim, vemos que ela se trata de um padrão, o que a torna um traço estilístico das histórias em quadrinhos de super-heróis.

Assim, ao revelar sua identidade, Fillipus possibilitou que uma nova era surgisse nos quadrinhos da Mulher-Maravilha, pois, a partir de então, passaram a explorar mais os discursos de pacificação da princesa e demais posicionamentos, sob o papel de embaixadora. Além disso, ela passou a ser conhecida pelo mundo como Diana de Themyscira. Embora esse traço fizesse parte de sua personalidade, a oficialização foi o que mudou a narrativa decisivamente, já que os volumes posteriores a este tratariam, também, de sua vida burocrática, como veremos na próxima *comic book* a ser analisada.

Selecionamos, pois, dentre a antologia em questão, o volume *Wonder Woman* 195, de 2003, justamente porque ele trata de questões pertinentes à vida da Mulher-Maravilha, enquanto embaixadora, assumindo uma só identidade. Nesta HQ, o enredo está centrado na contratação e adaptação do advogado Jonah McCarthy à rotina da protagonista, ao passo que ele é integrado na equipe. A equipe de funcionários de Diana busca administrar as participações da embaixadora em eventos políticos e afins, assim como, defender seus princípios e posicionamentos, garantindo que sejam repassados corretamente para o mundo, bem como o próprio símbolo que representa. Com base nas ações cabíveis à equipe, temos a seguinte cena:

Figura 23: O livro da Mulher-Maravilha - *Wonder Woman* 195, de 2003

Fonte: Pérez, 2020.

A equipe de Diana está em uma reunião com uma editora, para conhecer a proposta da capa do livro que a embaixadora pretende publicar. Como podemos ver, a equipe da editora afirma reconhecer a importância simbólica da Mulher-Maravilha para o mundo, tanto pelas diversas batalhas que enfrenta, como também pelos seus princípios e posicionamentos. Na reunião, a equipe da editora é constituída por uma mulher e dois homens. No primeiro quadrinho, vemos a mulher afirmando que a capa foi desenhada pelos seus dois colegas. No segundo, eles defendem a ideia que tiveram, argumentando que ela retrata Diana como uma deusa, de uma maneira que não seja apelativa.

As falas assumidas por esses personagens são demasiadamente importantes para o propósito desta pesquisa, no tocante à presença dos discursos feministas em tais narrativas, bem como, para comprovarmos que se tornaram mais evidentes à medida que os próprios discursos

passaram a ser mais disseminados, assim como mais conquistas foram obtidas a partir deles. Isso se deve ao fato de que tais falas estabelecem uma relação dialógica com as reclamações de mulheres, de feministas, perante o modo como são representadas pela mídia e, principalmente, pela sexualização das personagens femininas nas histórias em quadrinhos (Menezes; Bragaglia, 2017). Portanto, o discurso de que tais personagens não representam, de fato, as mulheres ou como elas se veem, mas sim, a visão masculina e sexualizada do corpo feminino, é evidenciado através da fala da funcionária, ao repassar que a capa foi desenhada por homens, excluindo-se, pois, produção desta.

Além disso, o posicionamento de muitos produtores, escritores/roteiristas e desenhistas de histórias em quadrinhos, no que concerne às reclamações sobre sexualização do gênero feminino, é demasiado reacionário e desdenhoso, corroborado por boa parte dos consumidores de quadrinhos do gênero masculino, inclusive (Almeida; Cruz; Oliveira, 2018). Assim, entendemos que a fala "sem parecermos apelativos" foi utilizada precisamente para dialogar com essa atitude responsiva. Diante disso, vejamos, pois, qual foi a proposta apresentada pela editora para representar efetivamente o símbolo que é a Mulher-Maravilha:

Figura 24: Proposta da Editora – *Wonder Woman* 195, de 2003

Fonte: Pérez, 2020.

O quadrinho acima resume-se à exposição da capa do livro, proposta pela editora que está negociando com a equipe de Diana. Nela, vemos, no discurso verbal, adjetivos relacionados à construção da personagem: "deusa", "maravilha". Entretanto, a retratação imagética da super-heroína/embaixadora certamente não condiz com sua personalidade e princípios, os quais foram

mencionados pelos desenhistas da capa. Na capa, podemos ver nitidamente a representação de um discurso que objetifica a mulher, incentivado pela indústria pornográfica (Miguel; Biroli, 2014). A Mulher-Maravilha está deitada de bruços, destituída de suas roupas, as quais estão jogadas por cima do encosto do sofá, utilizando apenas os acessórios que compõem seu traje: tiara, braceletes e brincos. Além disso, uma toalha minúscula cobre parcialmente seu bumbum, enquanto os seios estão parcialmente cobertos também, mas pelo seu antebraço. Para finalizar a constituição do discurso erótico/pornográfico, seus cabelos estão jogados para o lado direito, permitindo que suas costas e rosto fiquem completamente descobertos, assim como seus lábios estão relativamente abertos, enquanto olha distraída, com a sobrancelha arqueada.

Elencamos todos esses trejeitos porque fazem parte da construção discursiva em torno da objetificação feminina, promovida pela ótica do patriarcado, que é fortemente disseminada pela indústria erótica/pornográfica (Ibidem). O movimento feminista condena tais representações, porque, como vimos, além de reduzirem a mulher ao seu corpo, também não estão relacionados com o contexto em que estão inseridas, ou seja, o movimento não condena que as mulheres sensualizem, mas sim, que sejam sexualizadas em situações, em contextos, que nada têm a ver com isso, como, por exemplo, a capa desse livro, que fala dos posicionamentos da Mulher-Maravilha, não sobre suas posições na cama/no ato sexual. A seguir, vejamos como a equipe de Diana recebeu a ideia e qual é a proposta da própria embaixadora/super-heroína:

Figura 25: Proposta de Diana - *Wonder Woman* 195, de 2003

Fonte: Pérez, 2020.

Vemos, pois, que a equipe de Diana efetivamente defende seus interesses e princípios, pois apresentaram a proposta feita por ela mesma, de maneira assertiva. Na proposta dela, o único elemento do seu traje de super-heroína que está na capa é o Laço da Verdade, justamente porque condiz com o objetivo do livro, que trata de questões relacionadas a sua filosofia de vida. Seus funcionários, nas cenas que sucedem esta, afirmam que só irão aceitar manter o negócio com essa editora se esta for a capa do livro. Vale ressaltar, aliás, que, diante da proposta da editora, antes de apresentar a proposta da própria Diana, sua equipe fala que: "Mas, por sorte, Diana tinha pedido a um amigo desenhista um modelo que ela tinha em mente".

Essa fala revela a astúcia da Mulher-Maravilha, perante o que vivenciara em meio ao "mundo do patriarcado", ao estar um passo à frente, com uma proposta idealizada por ela e aprovada pela mesma. O fato de a própria Mulher-Maravilha – que se tornou um símbolo feminista, dentro e fora de seu universo narrativo, além de ser literalmente bastante poderosa – ser vítima da objetificação, da sexualização, mostra como a mais poderosa das mulheres, mesmo que seja fictícia, ainda está vulnerável a isso. Assim, retratar esse episódio neste volume, evidenciando o posicionamento da super-heroína em questão, comprova que as suas histórias estão relacionadas ao que as próprias mulheres vivenciam, à defesa do gênero feminino e à defesa dos próprios discursos feministas, seja direta ou indiretamente. Além disso, como discutimos anteriormente, essa vulnerabilidade proporciona também a aproximação da personagem ao público, a partir da exposição de seus conflitos e problemas pessoais, que é o objetivo das empresas de quadrinhos, desde os anos 60 (Wergueiro, 2010).

Como já dissemos, percebemos que, à medida que os discursos feministas conquistaram ainda mais notoriedade e pessoas favoráveis aos mesmos, à medida que as mulheres conquistaram mais espaços políticos, na mídia e em demais práticas sociais, isso foi refletido nas histórias em quadrinhos da Mulher-Maravilha, até mesmo porque a própria se tornou um símbolo para o movimento. Portanto, defendemos que a (re)construção discursiva da super-heroína se faz de maneira dialógica à (re)construção discursiva do gênero feminino, por meio dos discursos pertinentes ao mesmo, tanto positiva quanto negativamente.

Justamente por causa disso, em 2008, Darwyn Coke escreveu histórias bônus, denominadas One-Shot[54], derivadas da minissérie *Justice League: The New Frontier*, com seis

[54] São histórias curtas, cujo enredo é iniciado e concluído em apenas uma edição, diferentemente das demais que representam capítulos, sequenciados em volumes, de uma mesma saga. Embora sejam assim, também dialogam com as demais histórias do mesmo universo narrativo. Vide: GAVA, Luana Maria. **Mulher-Maravilha ao longo da História**: ícone de empoderamento questionável. 2021. 121 p. Dissertação (mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2021. Disponível em: http://hdl.handle.net/11449/213741. Acesso em: 26 ago. 2023.

volumes, cujo cronotopo das narrativas se dá entre os anos de 1945 e 1960, também escrita por ele. A primeira delas – que foi publicada em 2008, sob o mesmo título que a minissérie, com o acréscimo de "Especial" para diferenciá-las – compõe a antologia que analisamos e está centrada na premissa de a Mulher-Maravilha ser vista como um símbolo feminista, denominando-a "Mãe do Movimento", no subtítulo.

Antes de analisarmos as cenas dessa edição, vale salientar que ela difere estilisticamente de todas as outras histórias da Mulher-Maravilha, tanto no discurso imagético quanto no verbal, justamente por se tratar de uma história alternativa. Desse modo, as construções discursivas exploram críticas pertinentes aos discursos feministas, de maneira sarcástica, em ambos os discursos. Tal fato é indicado ao leitor, no início do volume, em uma caixa retangular – as falas do narrador, nas HQs, são representadas por tais caixas – ao lado do logo da Mulher-Maravilha e, também, da Canário Negro – heroína cuja personagem é coadjuvante no enredo em questão. Na caixa, há o seguinte trecho: "É 1962, e ser politicamente correto significa que você é um democrata. Ela é uma mulher de empreitadas notáveis, mas desta vez a princesa amazona se superou. Junte-se a nós enquanto nossa guerreira de cabelos corvinos se torna a "Mãe do Movimento"!".

Através dessa caixa, como dissemos, o leitor é antecipado sobre as aventuras que irá ler, bem como, sobre o discurso estar pautado em uma linguagem sarcástica, através dos termos empregados, como: "politicamente correto", "empreitadas notáveis", "se superou" e, principalmente, "Mãe do Movimento". Para um leitor assíduo da super-heroína, esses termos demonstram que os discursos vistos em volumes anteriores estarão mais explícitos; para um leitor que não acompanhe tal saga, indicam, pelo menos, que esta edição está relacionada aos discursos feministas, ao movimento feminista. A partir disso, a história tem início com as duas personagens combatendo criminosos comuns em uma espécie de laboratório, enquanto Diana tece comentários relativos às suas indignações perante o sistema patriarcal e a opressão do gênero feminino, até que ela se depara com uma revista no chão:

Figura 26: Mulheres vestidas de coelhas - *Justice League: The New Frontier Especial* 1, de 2008

Fonte: Pérez, 2020.

Falemos, primeiramente, do discurso visual que compõe essa HQ, tanto no tocante aos quadros, como em relação às personagens. É necessário lembrar, inclusive, que a proposta da narrativa é que ela seja uma história bônus, cujo cronotopo está situado nos anos 60; portanto, os cenários, figurinos e demais características estéticas das personagens estão contextualizados em tal cronotopo: EUA, 1960. Sendo assim, esse volume trata-se de uma *comic book* "retrô", mesmo que seja uma história alternativa, por isso os cabelos e a maquiagem das personagens correspondem à estética da época: ondas volumosas nos penteados, tanto no topo/fronte, quanto no comprimento/atrás; cílios mais longos e definidos, batom vermelho.

Esse aspecto retrô é reforçado, aliás, pelo uso das cores, pois a coloração da revista aparenta estar desbotada, seja para indicar o distanciamento temporal ou, também, para que se assemelhe às fotografias antigas, que possuíam tons variantes entre as cores amarela e marrom; seja pela qualidade de antigamente ou pela sujeira que as fotos adquirem com o tempo. Em razão disso, o batom vermelho, em ambas as personagens, apresenta-se como um tom mais fechado, mais próximo do cobre ou caramelo. Além disso, os quadros que compõem o requadro (Groensten, 2015) estão padronizados em formatos retangulares ou quadrados, com proporções semelhantes entres os mais próximos, assim como eram publicadas as histórias da Mulher-Maravilha original, nesse cronotopo de 40 a 60. Essa configuração, como dissemos, ao longo das décadas, foi modificada, pois os desenhistas passaram a usar outras formas geométricas,

bem como quadros com proporções desiguais na mesma página e, também, cenas que ultrapassam as margens do quadro e do próprio requadro.

As duas personagens estão visualmente diferentes de como elas são retratadas em suas narrativas "oficiais", haja vista que a Mulher-Maravilha, por exemplo, embora tenha passado por mudanças estéticas no decorrer do tempo, como demonstramos nessa análise, ainda não havia sido retratada desse modo: rosto largo e achatado, ombros mais largos, músculos dos braços e pernas mais evidentes, quadril e busto mais avantajados, assim como os lábios. A Canário Negro também foi construída de maneira equivalente à Diana, pois suas medidas também estão maiores do que costumam ser. No entanto, percebe-se que as proporções da protagonista sobrepõem-se às suas, o que revela um contraste visual, que se manifesta no discurso verbal também, do qual falaremos adiante.

O desenho da revista, aliado às falas das heroínas, indica ao leitor que elas estão diante de uma revista *Playboy*, o que se configura como mais uma relação dialógica na narrativa. Essa revista, criada em 1953 por Hugh Hefner, é conhecida mundialmente não somente por disseminar o discurso erótico e o discurso pornográfico (Miguel; Biroli, 2014), mas também porque é uma das principais representantes do ramo, tanto em termos de abrangência e alcance de público, como também no que diz respeito à própria história, já que é pioneira nesse campo. Entretanto, a marca não se resume apenas à revista em si, há uma diversidade de produtos relacionados, que carregam a logo do coelho[55] , por isso, na cena, as personagens leem na revista que há clubes em que as mulheres se vestem de coelhas.

O discurso propagado pela marca *Playboy*, e demais empresas da indústria pornográfica, está impregnado no imaginário coletivo das gerações contemporâneas, em relação ao padrão estético do corpo feminino, às relações sexuais e, até mesmo, à própria forma de relacionamento entre mulheres e homens, para além do ato sexual (Miguel; Biroli, 2014). Embora esse discurso seja criticado pelo movimento feminista, em razão da objetificação feminina, ele é venerado e defendido por muitos consumidores e, também, por empresas midiáticas que se favorecem com o mesmo, seja porque fomentam essa forma de discurso, seja porque lucram com as entrevistas e as polêmicas relativas ao ramo.

A Mulher-Maravilha, entretanto, abomina essa prática, esse discurso, pois não condiz com os princípios ensinados em Themyscira, os quais ela defende fortemente, enquanto princesa amazona, super-heroína e, principalmente, nesse volume, Mãe do Movimento. Assim

[55] Vide BARROS, Lis Macêdo de. *Pornotopia*: PLAYBOY e a invenção da sexualidade multimídia. In: **PRISMA**, Vol. 3, nº 1, jan. / jun. de 2021, pp. 166 – 175. Disponível em: https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/prisma/article/view/9051/6748. Acesso em: 28 ago. 2023.

sendo, ao saber que um novo clube iria abrir em Gotham City, Diana decide ir à inauguração para educar os consumidores desse discurso, bem como as mulheres objetificadas, sobre a problemática existente nele, para que admirem a igualdade entre os gêneros e discursos afins dentro do movimento feminista, do qual é representante. Diante dessa decisão, Canário Negro pondera que é melhor acompanhá-la.

Ao chegar no clube, como se vê no Anexo J, Diana sente-se ainda mais indignada com o ambiente, com as mulheres vestidas de coelhas servindo aos homens abastados. Diante disso, ela questiona sua colega, Canário Negro, por que ela está usando o uniforme de heroína, em vez de uma roupa comum. Como vemos na resposta da coadjuvante, o traje usado para batalha condiz com as vestimentas das coelhas. Essa fala foi utilizada para estabelecer uma relação dialógica com as reivindicações do movimento feminista, referentes à sexualização das personagens femininas, em vários aspectos visuais, dentre os quais se encontra o traje. Sendo assim, o traje oficial da Mulher-Maravilha, por ser curto, justo e decotado, estaria de acordo com a temática, assim como o da Canário.

Vale salientar, aliás, que a Canário Negro, assim como a nossa protagonista, é uma heroína bastante sexualizada desde o seu surgimento, portanto, a presença dela como coadjuvante nessa HQ foi precisamente escolhida, para construir relações dialógicas mais evidentes ao leitor assíduo ou feministas ativistas. Em primeiro lugar, a personagem surge como acompanhante, como coadjuvante do universo narrativo do Arqueiro Verde e, inclusive, seu par romântico; portanto, sua história era, inicialmente, subjugada a de um personagem masculino, até que conquistou sua liberdade narrativa. Assim sendo, a história da personagem estabelece um diálogo com a própria história das mulheres para conquistar sua independência e liberdade.

Quanto à sexualização, o traje usado pela heroína, que é todo preto, é composto por um espartilho, um short bastante justo e cavado, jaqueta, luvas, colar, botas cano alto e meia calça arrastão. Considerando o próprio discurso vendido pela indústria pornográfica, alguns dos itens que compõem seu traje fazem parte desse discurso, tendo em vista o espartilho e as meias, por exemplo. Percebe-se, nitidamente, que as partes de seu corpo que ficam expostas são justamente aquelas que são comercialmente vendidas pela pornografia, aquelas consideradas pela mídia como atributos essenciais para a beleza feminina (Wolf, 2020): seios, bumbum e coxas; além, é claro, da cintura bem definida pelo espartilho, garantindo destaque ao quadril.

Além dessa personagem, outro herói da Liga da Justiça foi utilizado para estabelecer relações dialógicas nesta *comic book*: Bruce Wayne, cujo nome, enquanto super-herói, é Batman. Assim como a Mulher-Maravilha, ele é um dos personagens que compõem a trindade

épica da *DC Comics*, que são justamente os mais antigos e mais consumidos. Embora o Batman seja retratado como alguém sério, inteligente, focado e disciplinado, voltado unicamente para combater o crime, Bruce é representado como um empresário mais propício às festas, bebidas e afins, como uma estratégia do herói para disfarçar sua outra identidade. Dada a sua astúcia, o personagem é venerado dentro e fora do universo narrativo, ou seja, pelos seus companheiros da Liga e pelos consumidores.

A razão para utilizá-lo, no entanto, não compete apenas à desconstrução de um personagem sério, centrado, que frequenta festas e clubes apenas para disfarçar, visto que, nesse volume, através de suas falas e trejeitos, percebe-se que ele realmente estava interessado na proposta do clube das coelhas. Compete, na verdade, ao fato de que Diana nutre uma grande admiração por ele, desde que fundaram a Liga. Essa admiração, eventualmente, passou a ser explorada pelos escritores como amor, cujo sentimento foi bem recebido pelos fãs. Portanto, como podemos ver no Anexo K, a protagonista fica decepcionada após perceber o motivo de ele estar ali, não somente enquanto colega, mas, principalmente, porque ele é seu par romântico.

No Anexo K, também podemos ver outra relação dialógica com os discursos eróticos propagados na década de 60, quando o mestre de cerimônia apresenta o show que será o ápice da noite: um bolo contendo uma surpresa inusitada, a atriz Jayne Mansfield. Além de, nitidamente, vermos que existe uma relação com os discursos de objetificação da mulher, pois o corpo da personagem é o recheio do bolo, o que, costumeiramente, as pessoas desejam mais, por ser mais delicioso; vemos, também, uma relação com a própria atuação da atriz e como ela era retratada, de fato, no auge da sua carreira: assim como Marylin Monroe, ela se tornou um *sexy simbol* para aquela época e geração, tanto que foi escolhida para ser/estampar a capa da *Playboy* em fevereiro de 1955[56], tornando-se, assim, uma das coelhas ou *playmate*.

Portanto, conforme já dissemos, o cronotopo desta edição se passa nos EUA, em 1960. Sendo assim, a personagem foi chamada para se apresentar nesse clube, porque cinco antes tornara-se uma das coelhas. Ela sai do bolo cantando a música My Baby Just Cares For Me, de Nina Simone, cujo gênero é o Blues. Tanto esse gênero quanto a própria letra da música podem ser considerados envolventes, o que é propício para a situação em questão. Essa combinação de fatores provocou ainda mais indignação em Diana, fazendo-a se revoltar contra a própria atriz/cantora, ao atacá-la e julgá-la de "assanhada".

Essa fala da protagonista é muito importante para duas das pautas principais do movimento feminista: a liberdade de escolha e a sororidade. Como vimos, através da fala de

[56] Disponível em: https://www.playboy.com/profile/jayne-mansfield. Acesso em: 29 ago. 2023.

Miguel e Biroli (2014), o posicionamento dos discursos feministas em relação ao discurso erótico/pornográfico é conflitante, isso porque, apesar de o movimento abominar a objetificação, é preciso compreender que a luta das mulheres envolve a liberdade de cada uma tomar suas próprias decisões de como seguir a vida, como se relacionar etc. Assim sendo, consideramos que essa fala de Diana representa o julgamento não somente da sociedade, como de muitas ativistas feministas perante as mulheres que decidem explorar o discurso da objetificação em benefício próprio, ou seja, financeiro, por status social e visibilidade midiática.

Após retirar a cantora do palco, as duas heroínas dão início à mensagem de justiça, pautada na igualdade, que Diana pretende compartilhar, enquanto a plateia clama por Jayne Mansfield. A princesa amazona discursa em prol dos princípios que aprendera em Themyscira e, também, em prol do movimento feminista, porém é vaiada pelos homens presentes, que, em seguida, atiram-lhe comidas e bebidas no corpo. Com isso, ela desiste do discurso pacificador e decide educá-los através da "surra", acompanhada da Canário Negro, que aparenta estar se divertindo em meio ao caos vivenciado, traço constitutivo da personalidade dela.

No Anexo L, podemos ver a continuidade de tais cenas, bem como o fim da história. Trata-se de uma história bônus, portanto, o volume conta com seis páginas apenas. Entre os homens presentes, apenas o mestre de cerimônias/dono do clube demonstrou resistência verbalmente, chamando a heroína de "demônia", enquanto critica suas atitudes por não enxergar a realidade: "este mundo é dos homens". Em seguida, o personagem incendeia o peitoral do traje da Mulher-Maravilha, embora isso não possa lhe afligir dor, dados os seus poderes. Com isso, a princesa retira o peitoral e o atira no homem em questão. Esse ato provoca uma grande aclamação nos demais homens, que estão derrotados no chão, já que obtiveram o propósito para o qual foram ao clube: assistiram a cenas de nudez feminina. Como se vê, Diana não havia entendido essa aclamação, até que sua companheira de luta a adverte sobre a roupa.

Essa discussão conflitante entre o mestre de cerimônias/dono do clube e a Mulher-Maravilha está dialogicamente relacionada às discordâncias entre a própria sociedade patriarcal e as feministas, já que os ideais das últimas não são favoráveis à perpetuação do sistema da primeira. Assim como podemos inferir discursivamente que a fala do personagem refrata a resistência de muitos escritores e desenhistas dos quadrinhos, no tocante às reclamações de leitoras e feministas a respeito da sexualização das personagens femininas nas HQ's.

Entendemos que haja essa refração, pois, apesar de tais autores negarem a existência da sexualização em suas personagens, o fato de se mostrarem reacionários aos discursos feministas revela os posicionamentos que assumem, mesmo que velados, assim vemos na fala de Volóchinov (2019, p. 276)"(...) quanto mais forte o indivíduo tentar afirmar seu "eu" individual,

a sua "vontade própria" [...] tanto mais nítida será a forma dialógica do discurso interior, tanto mais evidente será a colisão de *duas* ideologias dentro de *um* fluxo discursivo".

Por fim, o último quadro do volume é construído a partir de mais relações dialógicas: imprensa masculina e a personagem Glória. A fala da Canário Negro, no que diz respeito aos homens presentes que faziam parte da imprensa, os quais foram derrotados por duas mulheres, provavelmente não publicarem nada sobre o episódio, já que todo opressor considera humilhante perder para o oprimido, condiz com a tradição milenar de negligenciar a História da Mulheres (Lerner, 2022), seus feitos isolados e conquistas, porque não era conveniente para a sociedade patriarcal, bem como para a perpetuação da mesma, posicionamento este que persiste atualmente, embora ocorra em menor grau ou de maneira velada.

A segunda relação dialógica existente nesse quadro consiste na presença da personagem baseada na jornalista Glória Steinem, importante ativista feminista que, nos anos 60, conseguira infiltrar-se dentro de um clube da *Playboy*, como uma de suas garçonetes coelhas, enquanto registrava o que ela e demais mulheres vivenciavam no local[57]. Além desse artigo, ela publicou muitos outros textos cujas temáticas estão relacionadas ao gênero feminino, ao movimento feminista. Em razão disso, o escritor Darwyn Coke decidiu inseri-la nessa história, principalmente pela avaliação positiva feita por Gloria, no tocante à minissérie da qual deriva essa edição *One-Shot*, devido aos temas abordados relacionados às batalhas daquela época.

Para finalizar a análise desse volume bônus, cabe-nos tratar do discurso contrastante que permeia o enredo de *Justice League: The New Frontier Especial I*: as falas, trejeitos, estética e posicionamentos da Mulher-Maravilha e da Canário Negro. A construção discursiva em torno da segunda está pautada na diversão e no tratamento sarcástico, mediante às adversidades e problemas indagados por Diana, bem como na representação de traços relacionados ao conceito de beleza feminina para a época, devido às proporções do corpo da personagem e seus traços "delicados". Em contrapartida, vemos a primeira, durante toda a história, assumindo um comportamento agressivo, tanto nas falas, quanto nas ações; assim como os traços faciais e proporções corporais da Mulher-Maravilha não condizem com esse conceito de beleza, pois, historicamente, são considerados masculinos (Wolf, 2020).

Diante disso, percebemos que essa contraposição discursiva estabelece relação dialógica com a visão da sociedade patriarcal perante as mulheres feministas, desde os primórdios da organização do movimento, até os dias atuais. Portanto, consideramos que os autores intentaram

[57] STEINEM, Gloria. A Bunny's Tale – Parte II. **Show**. Jun. 1963. Disponível em: https://undercover.hosting.nyu.edu/files/original/76f8961b4dccd8f809cd35f43da124b969ec06e3.pdf. Acesso em: 29 ago. 2023.

representar essa visão através de um símbolo negativo atribuído ao feminino e ao feminismo, a Feminista Feia (Wolf, 2020), tendo em vista que a história é construída através de sarcasmo e que a personalidade da Mulher-Maravilha, desde sua criação, fora descrita como pacífica, justa e branda, assim como demais características atribuídas à princesa amazona a qualificam como uma mulher extraordinária. Sendo assim, seus princípios feministas foram explorados sarcasticamente para desconstruir esse conceito, por ela ser denominada a Mãe do Movimento, ou seja, uma mulher extraordinária que carrega toda a responsabilidade de obter igualdade, liberdade e justiça para as mulheres – na narrativa, certamente.

Com isso, finalizamos a análise da terceira parte, que é dedicada à persona de embaixadora da Mulher-Maravilha. Certamente, os volumes de 2002 e 2003 explicitam que a super-heroína também é uma embaixadora, mas, como dissemos, ela sempre se posicionou como uma, porém, esse papel só foi oficializado após a exposição de Themyscira para o mundo, bem como a revelação de sua identidade, por isso esse traço passou a ser explorado efetivamente. Observamos que o papel de embaixadora trouxe consigo a necessidade de haver mais posicionamentos discursivos da super-heroína, direta ou indiretamente, no que concerne aos problemas sociais, para demonstrar que a própria está engajada nas batalhas enfrentadas no cotidiano dos mortais, principalmente, das mulheres mortais, comuns.

Além disso, vemos que a empresa efetivamente adotou a simbologia da personagem para o movimento feminista, pois a presença de tais discursos é definitivamente mais evidente nas *comic books* que compõem essa terceira parte, do que nas anteriores. Embora, como dissemos, essa incorporação discursiva não seja bem assimilada por muitos leitores e escritores/desenhistas de quadrinhos, é perceptível que continua sendo lucrativa para a empresa. O volume de 2008, derivado da minissérie, corrobora nossa percepção, pois trata as questões relativas ao movimento, à simbologia da personagem e às próprias críticas tecidas pelas feministas em relação à narrativa de maneira sarcástica, ácida. Dentre os demais volumes analisados, percebe-se, nitidamente, que este explora tais questões de maneira explícita, a começar pelo subtítulo "Mãe do Movimento", com o sentido de embaixadora, por estar agregado justamente a essa faceta da heroína. Ademais, sigamos com a análise da última parte da antologia, denominada "A Guerreira".

5.6. Parte 04 – A guerreira

A última parte da antologia, voltada para a faceta "guerreira", é relativamente menor que as demais, sendo composta apenas por três volumes, já que apresenta a versão da Mulher-

Maravilha que está sendo trabalhada atualmente, logo, está em contínua expansão. Por isso, selecionamos apenas uma HQ, que trata justamente das novas origens da personagem, após a última ruptura narrativa, que ocorreu em 2011, para comparar com a ruptura de 1987 e, certamente, com a narrativa original, de 1942.

Como dissemos, essa última ruptura ocorreu em 2011, no entanto, a *comic book* que iremos analisar a seguir foi publicada em 2012, cerca de um ano após, por essa razão, o volume é intitulado de *Wonder Woman 0*, pois está centrado nas aventuras de Diana quando ainda era adolescente, para indicar que remete a uma época anterior à apresentação da super-heroína para o "mundo do patriarcado" – assim como em *WW1* (1942) e *WW1* (1987), o primeiro volume da saga narra as origens das amazonas, incluindo a princesa Diana, e os acontecimentos que culminaram na partida da princesa rumo ao mundo exterior, do qual as amazonas se exilaram.

Os criadores da última versão da Mulher-Maravilha, iniciada em 2011, são o escritor Brian Azzarello e o desenhista Cliff Chiang. A nova versão da super-heroína apresenta mudanças significativas no que concerne à origem das amazonas e de Diana. Nesta versão, Hipólita não fora a única amazona a se reproduzir, outras também o fizeram, entretanto, essa reprodução decorre de uma prática macabra: seduziram marinheiros de um navio, engravidaram e, em seguida, assassinaram-nos enquanto dormiam. Podemos ver que essa modificação narrativa está embebida, dialogicamente, no mito das sereias passado na oralidade desde a Antiguidade Clássica[58].

Conforme esse mito, as sereias seduziam os marinheiros através do seu canto belíssimo e inebriante, em seguida, eles eram afogados. Entretanto, são poucas as variações do mito que falam em seduzir para reproduzir, como fizeram as amazonas, que, além de assassinarem os progenitores, ainda rejeitaram os bebês do gênero masculino, enviando-os para trabalharem como servos de Hefesto, o deus da tecnologia e da metalurgia, enquanto os bebês do gênero feminino cresceram em Themyscira.

Sendo assim, nesta versão, Diana não é mais a única criança a viver na ilha, no entanto, permanece sendo única porque não fora gerada a partir dessa prática. Embora Hipólita tenha criado sua filha contando-lhe que a fizera a partir do barro, cuja vida fora concedida pelas deusa, tal qual na versão de 1942, a princesa é, na verdade, filha de Zeus[59]. Diferentemente da versão

[58] Vide BRANDÃO, Thiago de Sousa; DRAVET, Florence. O mito das Sereias e as derivas do imaginário. **Diálogos**, Maringá-PR, Brasil, v. 26, n. 3, p. 16-38, set./dez. 2022 Disponível em: https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/62870/751375155573. Acesso em: 20 set. 2023.

[59] Isso é explorado na versão adaptada para o cinema, de 2017, interpretada por Gal Gadot. Vide WONDER Woman. Direção: Patty Jenkins. Roteiro: Allan HeinBerg. [*S. l.*]: Warner Bros, 2017. Disponível em: https://www.primevideo.com/detail/amzn1.dv.gti.20ba67f5-40a6-93b9-db8b-8e55e26a9f0f?tag=adorocinemabrasil-bouton-20. Acesso em: 31 ago. 2023.

de 1987, em que seus dotes são oriundos das bençãos concedidas pelas deusas criadoras das amazonas, como demonstramos, os poderes extraordinários da princesa, que a diferenciam das demais amazonas, são oriundos da sua genética, tendo em vista que, pela lógica, é uma semideusa. Todavia, na narrativa, ela é considerada uma deusa, após essa última ruptura. Inferimos duas hipóteses para esse tratamento na narrativa: i. ressaltar a super-heroína entre os demais semideuses, porque ela é a protagonista; ii. sua origem faz jus ao título de deusa, porque sua mãe não é uma mulher comum, ou seja, destituída de poderes e mortal.

A verdadeira origem de Diana não é um segredo apenas para ela, mas também para a maioria das amazonas. Esse segredo e as consequências dele para a vida da protagonista são os elementos essenciais do enredo de *Wonder Woman 0* (2012). Como as demais amazonas crianças e/ou adolescentes foram informadas de que ela foi feita a partir do barro, praticam *bullying* com a princesa, por considerar que ela não é uma amazona legítima como elas, portanto, não lhe cabe esse título, nem a honra de uma guerreira. Na cena a seguir, em que todas na ilha comemoravam o aniversário da princesa, após ela passar em um teste tradicional para comprovar que é digna do novo ciclo etário, uma das adolescentes pede à rainha que ela e Diana demonstrem o que vêm aprendendo nos treinos. Hipólita concede, desde que usem espadas de madeira, por preocupar-se com a segurança delas e, também, porque ainda não são guerreiras completamente formadas:

Figura 27: Menina de barro - *Wonder Woman* 0, de 2012

Fonte: Pérez, 2020.

Vemos, pois, que Aleka está verdadeiramente lutando contra Diana, utilizando toda sua força e habilidades adquiridas, pois sua intenção era, além de vencer a batalha, humilhar a princesa diante de todas as amazonas no seu próprio aniversário. Entretanto, a princesa é uma guerreira mais forte que Aleka, até mesmo porque em suas veias corre o sangue de Zeus. Contudo, o fato de Diana ter vencido a luta não parece importar para a outra jovem, pois esta agride verbalmente a primeira, trazendo à tona sua origem como um símbolo de ofensa, jogando lama na sequência. Nos quadros posteriores aos da cena escolhida, Diana reage ao ataque, deferindo golpes mais fortes contra a adversária, que se rende rapidamente, porém a fúria impede que a princesa escute o pedido de rendição, até que sua mãe a intervém. Nisso, a princesa foge para a floresta e encontra Ares, o deus da guerra.

Antes de continuarmos falando sobre o encontro entre Diana e Ares, é necessário discutirmos a respeito da forma negativa como a princesa é tratada por Aleka e demais adolescentes de Themyscira. Como já falamos, desde a década de 60, as empresas pioneiras dos quadrinhos de super-heróis têm se dedicado a explorar os conflitos pessoais desses personagens extraordinários, para aproximá-los da realidade vivenciada pelos consumidores (Wergueiro, 2010). Portanto, esse novo conflito, que a princesa passa a vivenciar após a ruptura de 2011, corrobora com o cronotopo externo ao enredo desse volume, já que, o *bullying* tem sido uma temática bastante explorada na educação, na mídia, na imprensa e em outras esferas discursivas, desde o início dos anos 2000. Por conseguinte, esse discurso foi incorporado na personagem, como uma atitude responsiva aos anseios e pautas sociais relacionados, principalmente, aos adolescentes e jovens cuja faixa etária representa o maior público consumidor desse gênero.

Para finalizar a análise do volume e da última parte da antologia, vejamos as cenas presentes no Anexo M, que tratam de uma mudança proporcionada pela quebra narrativa mais recente: a existência de um relacionamento entre Diana e Ares. Como pontuamos há pouco, após sentir-se frustrada com a fala de Aleka e com a intervenção da mãe, por ter perdido o controle, a princesa fugiu para a floresta e lá encontrou com o deus da guerra, no caso, seu irmão. Ares aparece para consolar Diana, ao afirmar que deveria sentir orgulho por ser diferente. Embora ela não o reconheça inicialmente, o deus se apresenta e propõe ensinar habilidades e técnicas de batalha que nenhuma guerreira amazona poderia imaginar.

Diana aceita a proposta e, com isso, o deus da guerra, que é seu meio-irmão, passa a encontrá-la mensalmente, na lua cheia, como podemos ver no Anexo M. Desse modo, a nova versão traz uma proposta em que são explorados outros aspectos de Ares, para além da fúria descontrolada relativa à guerra, que é seu poder e, por conseguinte, sua essência divina. Pela sequência de quadros voltados para o treinamento da princesa e guerreira, percebe-se que existe

um laço fraternal sendo construído entre ela e seu irmão, o qual é evidenciado pelas cenas ilustradas e pelo modo como Ares a chama: “pequenina”. Dada a diferença de idade e experiência, esse laço pode ser considerado, inclusive, como um laço de amor paterno. Embora, certamente, ela não tenha consciência da verdadeira relação que os une.

Diante do novo relacionamento construído, o deus da guerra reflete, no seu interior, sobre o aprendizado de sua nova pupila, comparando-a a dois grandes guerreiros que ensinara, os quais são anteriores à existência da própria: Aquiles e Ulisses. Como se sabe, esses nomes referem-se a dois personagens que são heróis mitológicos presentes na obra de Homero. Essa referência, certamente, deve-se ao fato de que a narrativa da Mulher-Maravilha, desde a criação da versão original, estabelece relações dialógicas com os enunciados e discursos oriundos da mitologia grega e romana, agrupando algumas informações e nomes de ambas as culturas como uma só cultura, aliás. Ao fazer essa comparação, o deus conclui, satisfeito, que a amazona supera ambos os personagens, mesmo que somados.

A retratação dessa cena possibilita a relativização do personagem Ares, tido, até então, pelas versões anteriores à ruptura de 2011, como um vilão sem precedentes, sem nenhuma bondade no seu ser, pois desmistifica a polarização herói, pura bondade, e vilão, pura maldade, recorrente nas histórias em quadrinhos. Para um leitor consumidor do gênero, e do subgênero centrado em narrativas de super-heróis, é perceptível que esse tratamento mais relativo vem sendo explorado ultimamente.

Entretanto, essa cena também possibilita a premeditação a respeito da frustração de Ares, no que concerne ao posicionamento de Diana perante o assassinato de adversários em batalha, na guerra, como o deus defende. Frustração essa que é evidenciada em cenas seguintes nessa própria edição, da qual irá decorrer o distanciamento dos personagens e a explicação da rivalidade entre os dois, para além dos discursos assumidos pelo Olimpo e demais amazonas, quando a princesa se recusa a matar o Minotauro, seu primeiro oponente indicado por Ares para provar seu valor enquanto uma legítima guerreira, na concepção do deus.

Em seguida, no Anexo M, vemos que a princesa das amazonas percorre o período de um ano em um treinamento duplo, adquirindo, pois, mais conhecimento de técnicas e habilidades para batalha do que qualquer outra guerreira. Consideramos, pois, que essa cena é fundamental para estabelecer uma outra mudança na narrativa da super-heroína, porque, ao deixar Themyscira e se tornar a Mulher-Maravilha, Diana será a amazona escolhida, a campeã dentre as demais, para representá-las no “mundo do patriarcado” e, sob essa ótica, ser a melhor entre as suas, não apenas pelos seus poderes extraordinários, porque é uma semideusa/deusa, mas também porque é uma guerreira com ampla formação. Sendo assim, entendemos que essa

relação com Ares foi construída para justificar as habilidades de guerreira da Mulher-Maravilha, com o intuito de explorar com mais afinco esse traço da sua personalidade.

Por fim, é importante destacar a mudança na coloração das *comic books*, tendo em vista que os elementos visuais componentes de cada quadro são constituídos por cores mais fechadas, mais escuras e frias, em relação às histórias em quadrinhos da Mulher-Maravilha publicadas até o final da década de 90 – assim como em outras sagas bastante conhecidas da DC Comics, como *Liga da Justiça*. Percebemos, pois, através da comparação deste volume de 2012 com os volumes de 2002 e 2003, analisados aqui, que essa prática se mantém vigente, após essa última ruptura, demonstrando que esse estilo permanece dentro da proposta da empresa[60].

Portanto, o arquétipo da super-heroína é resultante da somatória das quatro facetas essenciais em sua constituição discursiva proposta pelo organizador, cuja proposição corroboramos, tanto enquanto personagem, como enquanto símbolo para além das narrativas: a amazona, que a representa enquanto raça; a princesa, pela nobreza de berço, que também proporciona sua formação de líder; a embaixadora, em razão dos posicionamentos assumidos pela personagem que a tornaram símbolo para o movimento feminista; a guerreira, pela ampla formação – principalmente após a versão criada em 2011 – que a distingue entre as demais amazonas e, também, entre os seus colegas da Liga da Justiça.

Diante dessas quatro facetas e da simbologia que a super-heroína passou a representar para o gênero feminino, para o movimento feminista, entendemos que a última recriação de sua origem, a versão de 2011, é resultante da influência discursiva de suas narrativas, que ultrapassam as margens dos quadrinhos em que são construídas, conquistando adaptações para a televisão, para o cinema, alcançando públicos ainda maiores, participando da formação discursiva de crianças e adolescentes desde os seus primórdios. Portanto, defendemos que essa última versão decorre da influência do destinatário no processo da constituição discursiva da personagem, propiciando a atribuição de mais um arquétipo a sua personalidade e simbologia dentro da narrativa, que fora preceituado fora dela: a deusa.

Justamente porque as histórias da Mulher-Maravilha vêm crescendo exponencialmente desde o seu surgimento em 1942, tanto em volumes de *comic books*, números de leitores, como também, em se tratando de abrangência discursiva, ao integrar a formação discursiva dos sujeitos nascidos desde então, principalmente a partir de 2001, com o seriado de televisão *Liga*

[60] Esse fato, inclusive, pode ser percebido nas adaptações das histórias em quadrinhos da DC *Comics* para o cinema e para a televisão, através de filmes e séries.

da Justiça[61], mais personagens foram criadas ao longo de seu percurso discursivo para compartilhar ou disputar o uso do manto com Diana. Em razão disso, antes de finalizarmos as discussões de nossa pesquisa, discutiremos brevemente a relação das versões alternativas criadas com a princesa das amazonas na seção seguinte.

5.7. Versões alternativas da Mulher-Maravilha

Como dissemos e defendemos, as histórias da Mulher-Maravilha a tornaram uma personagem representante do gênero feminino e do próprio movimento feminista, para além dos limites discursivos da ficção, tanto que outras versões da personagem foram desenvolvidas com o tempo, ampliando, pois, a representação do manto e da logo WW, embora o par Diana/Mulher-Maravilha continue sendo protagonista entre elas, tanto para o público leitor, quanto dentro do universo narrativo. Certamente, cada uma das versões tem as suas particularidades, porém todas compartilham dos princípios de Diana relativos à independência feminina e outras pautas defendidas pelo movimento. Iremos, pois, discorrer sobre um pouco das outras versões, a partir de então, de acordo com a ordem cronológica de surgimento: Núbia, Hipólita, Donna Troy, Ártemis, Cassie Sandsmark e Yara Flor.

Anteriormente, analisamos o volume *Wonder Woman* 204 (1973), escrito por Robert Kanigher e desenhado por Don Heck, que compõe a segunda parte da antologia. Como demonstramos, durante um tempo, o traje oficial da Mulher-Maravilha parou de ser utilizado porque Diana havia abdicado de seus poderes. Contudo, a personagem precisou retomá-los, em virtude dos anseios do público, principalmente feminino, que a consagrara como símbolo do gênero, assim como do movimento. Esse volume explora justamente isso. Entretanto, já discutimos a respeito dessa questão, porém, reservamos uma inovação importante para a narrativa, que teve início precisamente nele: a criação da personagem Núbia, a primeira versão alternativa da personagem Mulher-Maravilha.

A primeira aparição de Núbia ocorre pouco após Diana retomar seus poderes e, na sequência, vencer os desafios propostos pelos jogos das amazonas para novamente provar seu valor. A amazona afirma ser de outra tribo desconhecida para as amazonas que residem na Ilha Paraíso. Ao chegar, convoca a princesa para um desafio, a fim de provar que há mais de uma mulher atuando como Mulher-Maravilha e ela, Núbia, deve ser considerada a oficial, a verdadeira.

[61] JUSTICE League. Direção: Bruce Timm; Gardner Fox. [*S. l.*: *s. n.*], 2001. Disponível em: https://www.hbomax.com/br/pt. Acesso em: 20 set. 2023.

Figura 28: A primeira aparição de Núbia - *Wonder Woman* 204, de 1973

Fonte: Pérez, 2020.

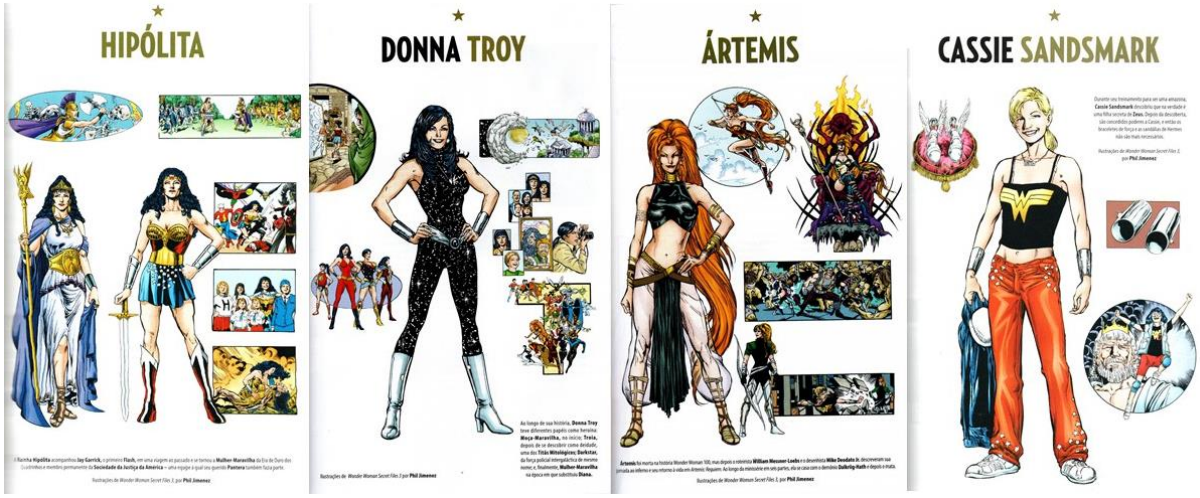
Como podemos ver, ela é uma mulher negra, de cabelos pretos e lisos, que usa roupas bem diferentes do traje oficial utilizado por Diana. O traje de Núbia é basicamente uma armadura de metal prateada, incluindo até mesmo um elmo, com um símbolo dourado desenhado no peitoral, além de uma saia vermelha por cima. Percebe-se, pois, que as semelhanças no traje competem às cores vermelha e dourada, pois a presença do metal no traje de Diana limita-se aos braceletes e ao peitoral dourado.

Consideramos que a inserção da personagem representa uma atitude responsiva tomada pelos autores e pela empresa perante os anseios do público feminino, e feminista, pela utilização e associação recorrentes da Mulher-Maravilha ao movimento, tendo em vista que ela aparece indagando a princesa justamente sobre a legitimidade de seu valor para carregar oficialmente o manto, como a super-heroína. Essa atitude responsiva foi construída de maneira dialógica, também, às reivindicações do movimento negro pelos direitos civis na década de 60, nos EUA, visto que, assim como o feminismo lutava pelos direitos e pela emancipação das mulheres, dentre outras pautas, havia outros movimentos nesse processo de luta constante. Precisamente por causa dos protestos e demais ativismos sociais nessa década terem ganhado bastante repercussão, que Darwyn Coke decidiu criar a minissérie *Justice League: The New Frontier* para abordá-los dentro do universo narrativo da DC.

Assim como Núbia, as demais versões foram criadas como respostas aos questionamentos dos consumidores, seja por representatividade, seja pelas falhas presentes em linhas temporais e nas sagas, decorrentes das mudanças de autoria, que, por conseguinte, promovem o distanciamento da versão original criada por William Moulton Marston, em 1942.

No mosaico abaixo, compilamos[62] quatro das seis versões alternativas da Mulher-Maravilha, as quais estão expostas na antologia em uma página específica, juntamente com elementos que compõem suas trajetórias e personalidades, bem como algumas informações sobre suas origens, atuação e modificações narrativas. Vejamos, pois, quais são e a respectiva relação com Diana:

Figura 29: Hipólita, Donna Troy, Ártemis e Cassie Sandsmark



Fonte: Pérez, 2020.

Notoriamente, a primeira versão do mosaico é Hipólita, a rainha das amazonas e mãe de Diana, que fora justamente a segunda, dentre as versões, a ser transformada em Mulher-Maravilha. A personagem utiliza oficialmente dois trajes, desenhados em grande escala: o primeiro, à esquerda, trata-se de suas vestimentas enquanto rainha das amazonas, juntamente com o cetro e a coroa; o segundo, à direita, refere-se à roupa que utiliza enquanto super-heroína. Conforme apontado pelo organizador da antologia, ela se transforma na Mulher-Maravilha ao viajar para o passado juntamente com o Flash/Jay Garrick[63], outro super-herói, cujo poder remete à hipervelocidade e à força de aceleração – essa última é tratada como uma entidade no universo narrativo – para combater forças nazistas, aliando-se à Sociedade da Justiça da América[64].

[62] Estas páginas não seguem uma sequência na antologia, estão alternadas entre os volumes, a partir da segunda parte.

[63] Assim como a Mulher-Maravilha, o Flash é um super-herói que possui mais de uma versão, portanto, é necessário descrever a identidade secreta para discernir dos demais. Este, no caso, trata-se do primeiro Flash.

[64] Essa saga foi criada em 1940, quando a DC *Comics* ainda recebia o nome de *All-Star Comics*, sendo protagonizada por um grupo de heróis, incluindo a Mulher-Maravilha. O sucesso da saga possibilitou a criação da *Liga da Justiça*, que alcançou um público significativamente maior, ofuscando a primeira.

Hipólita utiliza, basicamente, a mesma roupa que a filha, exceto pelo uso da saia; como demonstramos, nessa análise, até 2011, Diana não usara saia em seu traje oficial. Outra diferença em relação à princesa refere-se ao uso constante de escudo e espada, enquanto Diana tende a utilizar apenas o Laço da Verdade, além de, certamente, seu cabelo possuir mais cachos e, principalmente, apresentar traços visuais mais maduros para delimitar a diferenciação. A justificativa para Hipólita ser, dentre as demais versões, a mais semelhante com Diana, não se limita à explicação genética, tem relação, na verdade, com os elementos externos à obra: a autoria e o público.

Como expusemos, durante o percurso discursivo da Mulher-Maravilha, a personagem passou por diversas mudanças, decorrentes de mudanças de autoria e reivindicações do público que foram atendidas. Em razão disso, algumas histórias foram criadas e personagens coadjuvantes foram modificadas para justificar tais mudanças, possibilitando a conexão entre as quebras narrativas. Em meio a essa atitude responsiva está a transformação de Hipólita em uma versão da Mulher-Maravilha, que viaja para a década de 40, para justificar a existência da versão original, de 1942, em relação à versão de 1987.

Isso ocorre porque existem diferenças entre as versões, como, por exemplo, o fato de que a Mulher-Maravilha era auxiliada pelas *Holliday Girls*, lideradas por Etta Candy – como explicamos na análise da primeira parte da antologia. Entretanto, após a morte do autor original, William Moulton Marston, esse grupo parou de participar das aventuras da super-heroína, que passou a atuar sozinha e, posteriormente, na Liga da Justiça. Sendo assim, a viagem de Hipólita ao passado foi utilizada para justificar essa parceria, como está ilustrado no quarto quadrinho desta página dedicada ao resumo sobre ela.

Essa estratégia é comumente usada nos quadrinhos de super-heróis das empresas pioneiras, DC *Comics* e Marvel *Comics*, porque, como defendemos, era necessário conquistar um público assíduo para dar continuidade às histórias, o que, por conseguinte, propiciou adaptações construídas dialogicamente às pautas sociais, às reivindicações e afins. Além de, certamente, ser necessário estabelecer um diálogo entre os diversos universos narrativos, já que esse subgênero dos quadrinhos baseia-se no entrelaçamento de histórias, sagas, criando um multiverso compartilhado, que precisa ser coeso, obviamente, com as aventuras anteriores a cada enredo que está sendo produzido, apesar de as mudanças de autoria serem recorrentes.

A terceira versão criada foi a personagem Donna Troy, que assumiu nomes diferentes desde o seu surgimento, como Tróia, por exemplo. Atualmente, sua identidade secreta é nomeada como Donna, enquanto seu nome de heroína é Moça-Maravilha, para distingui-la da Mulher-Maravilha, porque, dentre as demais versões, ela é a mais conhecida pelo público. O

surgimento da personagem é cronologicamente complexo, pois começou atuando como Mulher-Maravilha, na verdade, antes mesmo de Hipólita e Núbia, contudo, não recebera o nome de Donna, mas era tratada como a versão adolescente de Diana, incluindo o volume *Wonder Woman 107: Amazon Teen-Ager,* de 1959, que compõe a segunda parte da antologia analisada.

Pérez (2020) afirma que os leitores recebiam de maneira positiva as histórias que contavam aventuras da infância e adolescência de Diana, por isso, na década de 50, muitos volumes estavam centrados em tais aventuras, os quais geralmente recebiam o subtítulo de "Criança-Maravilha", "Garota-Maravilha" ou "Moça-Maravilha". Simultaneamente, as *comic books* que narravam as aventuras da princesa amazona, enquanto uma mulher adulta, continuavam a ser publicadas e chamando atenção do público. Todavia, foi necessário haver uma diferenciação entre a Mulher e a Moça, porque, na década de 60, começaram a ser publicados volumes em que ambas atuavam em um mesmo cronotopo, seja na saga individual ou em parcerias com outras narrativas da mesma empresa, mais precisamente, ao integrar uma equipe de jovens heróis em *The Brave and the Bold 60* (1965), da qual deriva a saga de bastante sucesso denominada *Jovens Titãs*[65].

Assim, a Moça-Maravilha surgiu uma década antes, apenas para aproximar os leitores de uma versão mais jovem da protagonista. Entretanto, a repercussão positiva propiciou que essa personagem ganhasse independência e se tornasse fixa nas narrativas da DC *Comics*. Diante disso, foi preciso criar uma identidade secreta para ela, cujo nome é Donna Troy. Com isso, aponta Pérez (2020), os autores "modificaram o passado", justificando que tais aventuras protagonizadas pela Moça-Maravilha eram, na verdade, Donna, pois Diana havia levado a menina ainda criança para Themyscira, após tê-la resgatado de um incêndio e descobrir que ela ficara órfã. Assim, Donna foi criada por Hipólita como filha adotiva e como irmã da Mulher-Maravilha, recebendo treinamento de amazona e, inclusive, os braceletes que as unem enquanto raça, pela tradição, conquistando, por conseguinte, poderes de amazona.

Devido ao fato de, por muito tempo, a Moça-Maravilha ter sido apenas a versão adolescente da princesa amazona, ela possui uma aparência física bastante semelhante à Diana, como podemos ver na Figura 29. No entanto, após conquistar independência narrativa e tornar-se Donna Troy, a personagem, embora mantenha-se fisicamente semelhante, passou a utilizar trajes distintos da Mulher-Maravilha, que podem ser vistos à esquerda da imagem exposta em grande escala na página dedicada à ela, embora sempre faça uso dos braceletes. Além disso, ao

[65] Uma saga da DC que é protagonizada por um grupo de adolescentes e jovens, os quais atuam como ajudantes da Liga da Justiça. Dentre eles estão, por exemplo, Robin, Estelar, Aqualad. A formação do grupo tende a variar conforme as décadas, porém a Moça-Maravilha foi uma das primeiras personagens a participar dele.

integrar o grupo dos Jovens Titãs, também passou a exercer a profissão de fotógrafa/repórter. Desse modo, novamente, temos uma versão resultante de interferências do público nas narrativas desse universo temático, as quais tendem a apresentar variações devido às constantes mudanças de autoria.

Mais uma vez, reafirmamos nosso posicionamento a respeito da importância do público, os destinatários do discurso, na (re)construção discursiva de personagens principais, coadjuvantes também, e de suas respectivas histórias, o que mostra que o processo de criação artística de tais quadrinhos é, evidentemente, dialógico. Não apenas, obviamente, porque todo discurso e todo enunciado o são, mas também porque há uma preocupação entre os produtores, os autores, em atender às expectativas e críticas dos leitores sobre possíveis falhas , até mesmo porque tratam-se de histórias que são atualizadas, expandidas, mensalmente, logo, possibilitam que as respostas aos enunciados sejam apreendidas mais rapidamente por ambas as partes, principalmente após a criação da Internet e das redes sociais.

Na sequência, tratemos da quarta versão criada, a personagem Ártemis. Como podemos ver na Figura 29, Ártemis é uma mulher ruiva, cujos cabelos são bastantes longos e lisos. A primeira aparição que remete à personagem, segundo o organizador, ocorre nas edições 250 (1978) e 251 (1979) da saga. Todavia, recebera, inicialmente, o nome de Orana, retratada como uma amazona bastante agressiva e ríspida. Na época, ela batalhou com Diana pelo título de princesa amazona, ganhando a luta, inclusive. Vemos, pois, uma relação dialógica com a primeira aparição de Núbia, que também desafiou Diana a um duelo, sendo que a disputa era referente ao título de Mulher-Maravilha.

Apenas em *Wonder Woman 93: Violent Beginnings*, de 1995, oito anos após a primeira quebra narrativa, que a personagem foi reaproveitada e renomeada, tornando-se Ártemis. Neste volume, ela recebe o traje oficial da Mulher-Maravilha, ao ser a amazona escolhida para representar sua raça no "mundo do patriarcado", em vez de Diana, por essa razão, a princesa novamente se aventura destituída de seu traje. O enredo está centrado na atuação da personagem enquanto a super-heroína, porém de uma maneira deturpada, já que não demonstra piedade contra seus adversários, além de ser essencialmente violenta. Além disso, outro aspecto que é bastante explorado no enredo desse volume: o ciúme de Diana por não ter sido escolhida e sua indignação por considerar que esse título não cabe à Ártemis, dado o posicionamento desta.

Vale ressaltar que a rivalidade entre as personagens, como versões completamente distintas fisicamente e principalmente nos princípios e atitudes, deve ser compreendida pelos próprios nomes que receberam: Diana e Ártemis, ambos representam, basicamente, a mesma deusa, porém em culturas diferentes: a primeira é romana, enquanto a segunda é grega. Portanto,

ao receber um nome equivalente à Diana e trilhar o mesmo caminho em direção ao "mundo do patriarcado", a rivalidade foi concretizada. É importante observar que essa personagem também é a versão mais sexualizada dentre as Mulheres-Maravilha, como pode ser visto, na Figura 29, através dos diferentes trajes que usa: seios bastante evidentes, tanto pelos excessivos decotes, quanto pelo tamanho; bumbum e coxas expostas, seja por transparência ou porque a roupa é demasiadamente curta, exceto pelo uniforme de arqueira, preto e verde.

Ártemis, no entanto, morre sete edições posteriores ao volume de 1995, que compõe essa antologia. Tempos depois, ela é ressuscitada e conhece um demônio, com o qual se casa. Após isso, ela o mata e passa a reinar no inferno. Dessa forma, ela finalmente obtém a compreensão de si mesma, ao liderar em um lugar cuja agressividade do seu ser é bem vista, além de temida. De toda forma, a personagem retorna para o mundo dos mortais como uma versão mais branda e, a partir disso, passa a treinar a nova pupila de Diana, Cassie Sandsmark, a próxima versão da qual iremos falar, como está ilustrado na Figura 29, na cena em que a personagem usa o uniforme de arqueiro próximo a uma adolescente loira.

A última versão apresentada na antologia é Cassie, uma garota destemida e teimosa, cujos cabelos são curtos e loiros, estadunidense, que admira a Mulher-Maravilha, assim como admira Diana. Inicialmente, ela é retratada como uma adolescente comum, mortal, que usa os braceletes das amazonas e as sandálias de Hermes para obter os poderes necessários às aventuras de heroína mirim. Para disfarçar sua identidade, ela usa uma peruca preta com franja, além de óculos. Como podemos ver na mesma figura, seu uniforme de heroína faz uso de cores semelhantes àquelas do traje oficial da Mulher-Maravilha, entretanto, o modelo das roupas é bastante distinto: calça comprida ou bermuda, tênis, blusa e colete jeans.

As roupas, certamente, correspondem ao fato de que, dentre as versões, ela é a única que não crescera isolada do mundo, já que Donna Troy passara a infância treinando com as amazonas em Themyscira, o que faz dela uma adolescente da contemporaneidade, que incorpora o estilo urbano dos EUA. Após um tempo, suas origens foram recriadas e foi explicado que a personagem era uma filha perdida de Zeus, portanto, uma semideusa. Após isso, ela adquiriu poderes próprios e não precisou mais usar as sandálias de Hermes para voar, embora permaneça usando os braceletes, dada a simbologia que representam para as amazonas.

Por fim, temos a versão mais recente da Mulher-Maravilha, criada por Joëlle Jones, inserida nas narrativas da super-heroína em 2021, que recebeu o nome de Yara Flor. Entre as demais versões, ela é a única que não é mencionada na antologia, pois sua criação é posterior à publicação da mesma. Ela é uma amazona de uma tribo brasileira, que vive na Floresta Amazônica, cujos traços visuais demonstram que se trata de uma mulher indígena, de cabelos

longos e lisos, com uma franja. Assim como Diana deixou sua tribo, isolada do mundo, para viver com a humanidade, defendendo-a, Yara deixa a floresta e passa a enfrentar as adversidades do cotidiano conturbado do Rio de Janeiro, além de se aventurar em outros lugares para além das terras brasileiras, ao fazer parcerias com a Liga da Justiça. A seguir, podemos ver duas capas variantes[66] inseridas na edição de 2022, número 51, da nova saga, na primeira, temos Yara Flor e, ao lado, as versões atuais de todas que ocuparam ou ocupam o papel de Mulher-Maravilha:

Figura 30: Yara Flor e demais versões[67] - *Wonder Woman* 51, de 2022

Fonte: Conrad *et al*, 2022.

Nota-se que o uniforme utilizado por Yara compartilha das mesmas cores que o traje oficial da Mulher-Maravilha vivida por Diana: vermelho, azul e dourado. Entretanto, há diferenças notáveis entre os dois trajes, as quais não as destituem da caracterização necessária para carregar o manto WW, visto que, desde 1982, como já dissemos na seção referente à análise das capas, o elemento essencial para identificá-la é mantido em todas as *comic books* e em todos os uniformes desenhados a partir de então, seja para a Mulher-Maravilha oficial ou para suas versões alternativas: a logo WW desenhada no peitoral, geralmente dourado. Além,

[66] É comum nesse estilo de quadrinhos, pelo menos desde os anos 2000, conter páginas isoladas dentro da HQ, que representam as versões alternativas pensadas para ser a capa de determinada edição.
[67] Compilamos duas páginas para facilitar a visualização.

é claro, dos braceletes que todas as amazonas devem usar para lembrar-lhes sempre da queda de Hipólita, ao ser ludibriada por Hércules, trazendo sofrimento para si mesma e suas iguais.

A inserção de Yara Flor é importante para refletir a respeito da sexualização nas personagens femininas, porque, embora, ainda haja alguns elementos e cenas da amazona que possam ser relacionados à sensualidade, ao erotismo, não são carregados de uma sexualização demasiadamente evidente, como em outras personagens – Ártemis, quando surgiu na narrativa como Mulher-Maravilha, por exemplo. Isso, certamente, deve-se ao fato de que atualmente há muitas mulheres participando das produções das histórias em quadrinhos da empresa, tanto que a própria personagem fora criada por uma, Joëlle Jones.

Em razão disso, nessa última década, esse traço, a sexualização das personagens femininas, que era característico dos quadrinhos de super-heróis, tem diminuído significativamente, como uma resposta às reivindicações feministas, visto que tais discursos estão cada vez mais presentes na sociedade atual, graças ao alcance da Internet e das redes sociais, através de protestos virtuais, como a Inicativa *Hawkeye* (Menezes; Bragaglia, 2017), da qual falamos anteriormente na seção específica sobre sexualização nos quadrinhos.

Portanto, decidimos mostrar a personagem, que não se encontra dentro da antologia, *corpus* dessa pesquisa, não somente porque é uma versão alternativa da Mulher-Maravilha, mas também para exemplificar o resultado das modificações realizadas em muitas personagens femininas de histórias em quadrinhos, após empresas, como a DC *Comics*, passarem a trabalhar com mulheres no processo de criação artística, muitas delas que são feministas ativistas. Obviamente, como qualquer outra empresa que funciona sob o sistema capitalista, essa atitude está pautada no lucro, já que o número de leitoras é significativamente maior do que nas primeiras décadas da criação da DC *Comics* e de suas respectivas narrativas. Como vimos, a preocupação em atentar-se aos anseios do público consumidor é uma prática antiga nessas empresas, para garantir a perpetuação e a expansão dos seus produtos, que são vendidos mensalmente; desse modo, tornou-se necessário atender ao que era discutido pelos discursos feministas, dada a quantidade significativa de leitoras atualmente e o alcance de suas vozes.

Essa prática é bastante estratégica no que tange à compreensão, por parte da empresa, da importância dos elementos pertinentes à produção discursiva, como a alteridade, como os destinatários para os quais é endereçado determinado enunciado, tendo em vista que estes são participantes da produção dos sentidos, já que todos são respondentes ativos em maior ou menor grau, justamente porque a linguagem é dialógica, como podemos ver na fala de Volóchinov (2019, p. 273): “Os ouvintes atentos de modo algum se contrapõem a ele como uma massa indiferente, inerte e imóvel de indivíduos alheios que o acompanham. Não, diante dele está um

interlocutor vivo e de múltiplas faces". Portanto, os ouvintes, ou leitores, que são os destinatários, sempre irão agir responsivamente ao enunciado, independentemente da maneira como será dada essa resposta, ou quanto tempo será necessário para tal.

Assim sendo, ficam evidentes na capa que contém todas as versões da Mulher-Maravilha, ilustrada na Figura 30, as mudanças pelas quais passaram os visuais de cada uma das personagens, tanto nos traços corporais, quanto nos uniformes utilizados: Diana, em destaque no centro, à frente de todas, por ser a protagonista, faz uso de um short-saia; Yara, à sua esquerda, com um traje que expõe as pernas, porém, mesmo de lado, não está mostrando parte do bumbum, além de os seios estarem cobertos; Núbia, à direita de Diana, também usa uma saia, além de seus cabelos serem cacheados atualmente, não mais lisos, valorizando a sua etnia; à direita da capa, ao fundo, Donna Troy usa um macacão que recobre todo seu corpo, assim como Cassie, que continua sendo uma adolescente, usa roupas que condizem com sua idade; à esquerda da capa, ao fundo, Ártemis usa um corselete de metal, juntamente com calças, enquanto Hipólita usa um traje que mistura suas vestes gregas de rainha, com um traje de batalha mais próximo ao que as amazonas e a própria Mulher-Maravilha usam.

Por fim, é necessário ressaltar que, além das modificações visíveis nos uniformes, também é perceptível a mudança nas poses, nos ângulos e trejeitos relativos aos movimentos das personagens, os quais estão condizentes com o contexto narrativo em que se inserem, em vez de proporcionarem a sensação de que a cena foi desenhada com base em um discurso erótico exacerbado, sexualizado, semelhante ao que é produzido na indústria pornográfica, de modo desnecessário ao contexto, apenas para provocar o desejo nos consumidores do gênero masculino, principalmente aqueles que procuram por isso nas HQ's. Assim, o gênero feminino deixa de ser retratado como objeto do desejo e passa a ser retratado como sujeito, representado por personagens que agem e vestem-se em conformidade com o contexto e que propiciam às mulheres a representação de mulheres poderosas, como são, de fato, já que são super-heroínas.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como dissemos no início deste trabalho, baseados na perspectiva discursiva da língua, proposta por Bakhtin e o Círculo, a linguagem humana é discursiva e, essencialmente, dialógica, portanto, todos os enunciados já produzidos, e aqueles que ainda serão, são parte integrante de uma emaranhada rede discursiva, que conecta a todos, desde os primórdios da atividade humana. O dialogismo está imbricado na linguagem e, inclusive, nos próprios sujeitos, de tal forma, que estes, mesmo nos momentos em que estão construindo um discurso interior em seu pensamento, constroem-no em face da discussão de, pelo menos, duas vozes que se confrontam, alternam as falas e respondem uma a outra.

Sendo assim, as sociedades e seus respectivos sistemas político-econômicos, suas culturas, crenças, invenções, conhecimentos oriundos da sabedoria popular, ciências, tecnologias e quaisquer práticas resultantes da atividade humana são igualmente dialógicos, pois os sujeitos se constituem na e pela interação, isto é, na e pela linguagem. Por isso defendemos que cada mudança vivenciada nos discursos é vivenciada também pela sociedade, ou vice-versa, já que as relações que ambos estabelecem são essencialmente dialógicas. Justamente por termos esse pensamento como norte, foi que decidimos realizar esta pesquisa, centrados em compreender quais discursos constituem a Mulher-Maravilha e por quê.

Para compreender tais questões, precisamos de compreender, primeiramente, o que a Mulher-Maravilha representa discursivamente, tendo em vista que ela é uma personagem mundialmente conhecida e admirada por milhões de pessoas. Isso nos fez refletir sobre quais são os traços essenciais da personagem, partindo do conhecimento prévio que tínhamos compartilhado por quem não a conhece com profundidade: i. ela é uma personagem fictícia oriunda das histórias em quadrinhos; ii. é uma super-heroína com habilidades sobre-humanas; iii. usa um traje específico que promove o seu reconhecimento visual; iv. e, por último, mas não menos importante, ela é uma mulher.

Através disso, pesquisamos e estudamos não somente sobre suas narrativas, mas também sobre o gênero da qual se originam, histórias em quadrinhos, e sobre os discursos relativos ao próprio gênero da personagem, o feminino. Em nossa pesquisa, descobrimos, então, que, no último século, tanto os quadrinhos quanto as mulheres vivenciaram grandes conquistas. Enquanto os quadrinhos surgiram, efetivamente, enquanto gênero no século XX e seus enunciados são disseminados desde então, as mulheres garantiram direitos relativos à liberdade

de serem elas mesmas, de terem voz perante a sociedade e de atuarem em todas as atividades e práticas sociais, por exemplo.

Ao estudarmos as histórias em quadrinhos, de longa extensão, subgênero dos quadrinhos, também conhecidas como *comic books* ou gibis, bem como o percurso histórico vivenciado pelo gênero em questão, entendemos que faz parte da sua própria constituição incorporar as percepções de aceitabilidade de seus consumidores, ou seja, as atitudes responsivas que estes assumem perante a leitura das narrativas e os respectivos discursos presentes nelas, já que, desde a década de 60, as grandes empresas de quadrinhos, como a própria DC *Comics*, lançam volumes mensalmente, que dão continuidade à história de determinado personagem, construindo, assim, uma saga aparentemente interminável.

Por isso mesmo, a diminuição ou o aumento dos lucros, resultante da compra motivada pelo interesse dos leitores em continuar acompanhando a saga, é um fator determinante na produção de novas edições de uma mesma narrativa, o que implica, por parte das empresas, manter as propostas e discursos que agradam aos leitores e abandonar aquilo que lhes desagradou. Portanto, a permanência de cada nova proposta apresentada ao público é avaliada pela empresa, com base nas atitudes tomadas por ele, evidenciando, pois, a influência do destinatário na produção discursiva do enunciado, defendida pelo Círculo de Bakhtin. De igual modo, a diversidade do público leitor e a ampliação deste irão interferir nesse processo.

Esse traço, adquirido com o tempo, concernente à própria composição dos quadrinhos enquanto gênero, possibilitou-nos a compreensão de como os discursos relativos ao gênero feminino e, por conseguinte, relativos aos discursos feministas, se fazem presentes nas histórias da Mulher-Maravilha, durante nossa análise. Defendemos isso, porque compreender os discursos pertinentes ao gênero feminino prescinde à compreensão das próprias discussões propostas pelo movimento feminista, visto que este se propõe a lutar pelo empoderamento das mulheres, pela sua liberdade, por quaisquer direitos que devam ter por serem iguais aos homens, enquanto seres humanos, e pelo atendimento às necessidades específicas às mulheres, como questões relativas ao sistema reprodutor feminino e afins.

Portanto, tornou-se evidente para nós, ao analisarmos a antologia da Mulher-Maravilha – que é composta por dezenove edições diferentes de *comic books* suas, de anos diferentes, inclusive, desde quando surgira em 1942 até o momento de produção da antologia – a presença de discursos concernentes à constituição do gênero feminino e de como ele é apercebido pela sociedade, bem como, discursos referentes ao feminismo, em suas narrativas. Presença esta que se manifesta em maior proporção nas últimas décadas, tanto no que tange à frequência com que aparecem tais discursos, como no tocante ao modo como aparecem, ou seja, de maneira mais

explícita que nas primeiras histórias componentes da antologia e, consequentemente, da saga da personagem em questão.

Na primeira parte da antologia, por exemplo, as relações dialógicas que envolvem discursos pertinentes ao movimento feminista estão mais explicitamente presentes, no tocante aos posicionamentos assumidos pela personagem, no volume *Wonder Woman 7*, de 1943, cujo cronotopo da narrativa é futurístico em relação ao cronotopo do autor, tendo em vista que o enredo se passa no ano de 3004, nos EUA. Como discutimos na análise, um cronotopo futurístico foi usado pelo autor como estratégia para diminuir e evitar as possíveis rejeições ao enredo da narrativa, visto que está centrado na candidatura e eleição da protagonista como presidente do país, ou seja, uma mulher; à época, pressupomos que talvez não tivesse sido bem recebida a narrativa se o cronotopo desta estivesse de acordo com o cronotopo do autor.

Enquanto isso, na segunda parte, embora haja discussões relativas ao gênero feminino, que constituem pautas no movimento feminista, inclusive, não há um posicionamento da personagem perante o discurso, pelo menos não um que parta dela e que seja explícito, como propusemos há dois parágrafos. Na terceira parte, por outro lado, dentre os quatro volumes analisados, três dialogam questões relativas aos discursos feministas e podemos ver, de algum modo, o posicionamento da protagonista perante tais proposições. No volume *Wonder Woman 177*, de 2002, embora a personagem utilize os princípios de igualdade e justiça que estão no cerne do movimento para outros fins, vemo-la defender a pacificidade entre os povos e a própria pluralidade cultural, o que também é recorrente em tais discursos.

Em *Wonder Woman 195*, de 2003, devido ao próprio enredo da narrativa estar centrado na atividade burocrática da equipe que auxilia a Mulher-Maravilha, a personagem aparece brevemente, entretanto, de maneira indireta, na cena em que é apresentada a proposta da editora para o livro que a super-heroína irá publicar, vide Figura 24, vemos o posicionamento da protagonista, ao se antecipar e elaborar sua própria proposta, como uma estratégia discursiva para evitar que sua imagem, princípios e discursos fossem deturpados ou prejudicados de alguma maneira pela visão de outrem.

No volume *One-Shot* baseado em uma minissérie de mesma autoria, *Justice League: The New Frontier Special 1*, de 2008, como discutimos, os discursos feministas são bem mais presentes que em todos os outros da antologia, além de estarem evidentemente explícitos. Embora o propósito seja explorá-los de maneira sarcástica, em razão do próprio percurso discursivo da super-heroína ao longo dos anos relacioná-la aos discursos feministas, tanto que ela é considerada um símbolo para o movimento de modo geral, vemos que essa estratégia foi utilizada para evidenciar aos leitores assíduos e às ativistas feministas que não somente a

empresa e os autores que a compuseram/compõem reconhecem as atribuições dadas à personagem, à simbologia construída em torno dela, como também estimulam-nas e consideram-nas no processo de criação artístico-discursiva.

Em conformidade com o próprio modo de constituição do gênero história em quadrinhos, tido como um gênero de linguagem verbo-visual, multimodal, as relações dialógicas que demonstram a incorporação ou, pelo menos, a presença pontual de discursos pertinentes e discussões frequentes no movimento feminista, justamente porque constituem as percepções da sociedade perante o gênero feminino, podem ser percebidas em ambas as linguagens. Enquanto, no discurso verbal, vemos os posicionamentos da protagonista e de outros personagens, no discurso visual podemos ver as relações estabelecidas em conformidade com o cronotopo de publicação de cada volume, como também, as mudanças resultantes da influência dos destinatários no tocante à imagem da Mulher-Maravilha.

Como dissemos na análise, o visual da super-heroína passa por alterações em vários aspectos: maquiagem, cabelo/penteado, fisionomia e estrutura corporal, além, é claro, das mudanças ocorridas nas vestimentas comuns e do traje oficial da personagem. Evidentemente, isso é um reflexo das percepções de moda de cada época em que fora publicada originalmente determinada edição, assim como é um reflexo das percepções sociais no tocante à beleza feminina e ao próprio conceito de feminilidade, os quais são ressignificados em cada época. Afinal de contas, a Mulher-Maravilha, pelo próprio adjetivo que constitui seu nome de super-heroína, é, também, uma representação do conceito de beleza atribuído pela geração a qual pertence o autor ao gênero feminino.

Por isso mesmo tornou-se necessário, ultimamente, incorporar os ideais assimilados pelas leitoras da geração contemporânea à publicação da obra, para que haja uma identificação, um sentimento de representatividade vivenciado por elas, com o que está sendo narrado visualmente, com quem está sendo representado imageticamente ali e representante de outrem também, tendo em vista que trata-se de uma pauta bastante recorrente nos discursos feministas, que tem sido assimilada por boa parte dos autores de empresas como a DC *Comics* nas últimas décadas, pelo menos, embora também haja resistência por parte dos autores. O discurso da representatividade, aliás, geralmente está relacionado, de certo modo, ao discurso da sexualização feminina, já que o primeiro questiona a existência e permanência do último nos discursos dos quadrinhos, principalmente no subgênero de super-heróis.

Sendo assim, gradativamente, vemos tais reivindicações discursivas sendo incorporadas às narrativas, vemos mudanças na construção visual das personagens e nas posições que ocupam imageticamente nas cenas, como mostramos na análise. Tais mudanças podem ser

vistas não somente na constituição da personagem Diana e em outras personagens do mesmo universo narrativo, como também nas versões alternativas da Mulher-Maravilha, cujo surgimento também está relacionado com a influência e a abrangência da personagem na formação discursiva de vários adolescentes e jovens, e à própria pauta da representatividade.

Enquanto Diana, Hipólita e Ártemis são mulheres caucasianas, de etnia greco-romana, Núbia é uma mulher negra, cuja etnia posteriormente é apresentada como africana; já Donna Troy e Cassie Sandsmark, embora também sejam caucasianas, são estadunidenses, o que significa que possuem outra bagagem cultural, além de serem representadas frequentemente como adolescentes, principalmente a última; enquanto isso, Yara Flor, a versão mais recente, é uma mulher indígena, de uma tribo de amazonas brasileiras.

Assim sendo, as múltiplas e distintas versões da super-heroína corroboram o discurso da representatividade e da pluralidade proposto no movimento feminista, já que são personagens representantes de etnias, lugares e/ou idades diferentes, os quais são fatores determinantes para com suas aventuras são vividas nas narrativas. Logo, seus visuais devem refletir, de maneira condizente, suas origens, por isso são distintas entre si e, também, foram reformuladas ao longo das décadas. Na Figura 30, como discutimos, os trajes, as poses e fisionomias, resultantes das últimas modificações feitas nas personagens, estão em concordância com as reivindicações feministas a respeito da representatividade e, não menos importante, da sexualização de seus corpos, ou melhor, da não sexualização, pois seus corpos e roupas não estão construídos visualmente de maneira erótica/pornográfica.

Sobre isso, ainda vale ressaltar a autoria como fator relevante na construção das personagens e suas respectivas narrativas, tendo em vista que, na Figura 30, elas foram desenhadas e escritas majoritariamente por mulheres. Embora nos últimos volumes da antologia, pela descrição de George Pérez a respeito da produção e publicação de cada um deles, também haja mulheres atuando no processo de criação/edição, como mostramos na seção referente à análise das capas, por exemplo, em que a editora da DC, à época, criou a logo da super-heroína para homenagear o quadragésimo aniversário da saga, elas não eram majoritárias.

Embora consideremos que isso é importante na construção discursiva, não exploramos tal fator, tal categoria, nesta pesquisa, porque observamos que a mudança de autoria não era um fator determinante de mudanças ao longo do percurso discursivo da Mulher-Maravilha, tendo em vista que a maioria dos volumes dá continuidade ao que vem sendo trabalhado nos anteriores, independentemente se trata-se ou não dos mesmos autores. Entendemos que isso decorra do próprio modo de composição do gênero história em quadrinhos, principalmente de super-heróis, já que são histórias relativamente curtas sequenciadas em sagas; logo, se houvesse

mudanças significativas nas personagens, suas origens e princípios, a cada mudança de autoria, não haveria, efetivamente, um sequenciamento narrativo, o que implicaria em uma quebra na lógica estrutural do gênero.

Ainda sobre o gênero e as mudanças ocorridas no seu estilo e composição, vale lembrar, inclusive, que pudemos perceber, em nossa análise, a flexibilização dos elementos quadrinísticos. O quadro, que é um elemento fundamental para o gênero e por isso mesmo o nomeia, nas *comic books* da primeira parte, apresenta apenas duas formas: retângulo ou quadrado. Cada quadro, inclusive, está disposto no requadro em proporções semelhantes aos que lhe acompanham. Enquanto isso, a partir da segunda parte da antologia, pudemos ver que essa formatação é flexibilizada, de modo que os quadros variam ao serem apresentados sob outras formas geométricas, como o trapézio. Além disso, discutimos também sobre o sequenciamento de cenas sobrepostas de maneira simultânea dentro do mesmo quadro, cujo estilo não era visto nos volumes que compõem a primeira parte.

Durante a análise, também ressaltamos sobre a evolução nos traços visuais das narrativas, principalmente em relação à fisionomia das personagens. Nas *comic books* da primeira parte, por exemplo, cujos quadros são relativamente menores que das demais, há pouca definição nos olhos e na boca, tanto que são tracejados unicamente na cor preta, sem que haja um preenchimento colorido. Assim sendo, a própria evolução do quadro implicou na evolução dos traços em seu interior, enquanto as cenas passaram a ser representadas em quadros de proporções maiores ou, menores – desde que se passe em primeiro plano.

Tais mudanças refletem, certamente, uma maior apropriação do gênero pelos quadrinistas ao produzirem suas narrativas, tendo em vista que já dispunham de um referencial estilístico para se basear, além de que dispunham de uma gama de consumidores assíduos, o que permitia-lhes que se aventurassem estilisticamente, sem que houvesse rejeição do público como um todo. Os autores da primeira década, por outro lado, foram precursores do gênero, das publicações, portanto, além de precisarem criar o referencial, também precisavam conseguir os primeiros consumidores, fatores estes que podem ter-lhes refreado, limitado, em relação à criação artística.

Vale salientar, sobretudo, sobre a subdivisão criada pelo organizador da antologia, cuja justificativa está pautada nas facetas essenciais que constituem a protagonista: quatro partes nominadas, respectivamente, como a Amazona, a Princesa, a Embaixadora e a Guerreira. Durante a análise de cada parte, observamos que seus volumes constituintes traziam narrativas que exploravam com mais afinco aquela faceta, aquela parte. Tendo em vista que todas as HQS da antologia estão sequenciadas cronologicamente, podemos inferir que as narrativas da

Mulher-Maravilha, de maneira geral, passaram a explorar tais facetas nesta ordem, o que pode ter motivado a organização de George Pérez.

Para além das questões de organização, destaca-se algo essencial sobre tais facetas: representam arquétipos norteadores da personalidade de Diana/Mulher-Maravilha, de seus princípios e origens. Isso porque, como já dissemos, ela não somente é uma amazona, mas também é a princesa de sua raça, de seu povo. Ao vir para o "mundo dos homens", para o "mundo do patriarcado", tornou-se representante de seu povo para o exterior, além disso, com suas falas e ações, tornou-se uma super-heroína engajada não apenas em combates físicos, mas também em resolver, ou dirimir, conflitos discursivos; tornou-se, dentro da narrativa, uma espécie de embaixadora do feminismo, por isso a história *One-Shot – Justice League: The New Frontier Special 1*, de 2008 – traz no subtítulo uma denominação atribuída à ela: "Mãe do Movimento", denominação esta que transpassa seu universo narrativo, dada a influência simbólica da personagem para tal movimento.

Por último, mas não menos importante, a faceta/arquétipo da persona Mulher-Maravilha que a caracteriza como guerreira. Nitidamente, as amazonas são uma raça de mulheres poderosas e guerreiras, mas esse arquétipo carrega um significado maior para a Mulher-Maravilha, visto que ela é a amazona campeã, a escolhida para representá-las mundo afora nas batalhas e, a partir de *Wonder Woman 177* (2002), nas discussões políticas. Além disso, a partir da última ruptura, ocorrida em 2011, há uma justificativa mais bem fundamentada para Diana ser a amazona campeã, que condiz com esta última faceta: ela é uma guerreira de ampla formação, pois fora treinada pelo próprio Ares quando adolescente, o que, por conseguinte, distingue-a das demais amazonas. Além, é claro, de que, nesta última ruptura, seus poderes extraordinários, até mesmo para sua raça, são oriundos de seu progenitor, o próprio Zeus.

A nova genética de Diana é fundamental para compreender a simbologia que ela representa na narrativa e fora dela, para o gênero feminino, além de ser coerente com a presença recorrente de divindades femininas da cultura greco-romana na saga. Isso porque, desde 2011, ela é filha de um deus grego com a rainha das amazonas, a combinação de ambos resulta na denominação de que ela é uma deusa, com isso, pressupomos que o título de semideusa não condiz com seu perfil, porque Hipólita tem poderes sobre-humanos. De toda forma, além de a Mulher-Maravilha ser originada e criada em uma nação remanescente da cultura greco-romana e, por conta disso, interagir com muitos personagens míticos; além de seu próprio nome ser em homenagem à Diana, deusa romana da caça, da pureza; a caracterização da personagem como deusa, filha de Zeus, acrescenta outra justificativa para a recorrência às relações dialógicas com a cultura da Antiguidade Clássica, com a cultura grega e a romana.

Além disso, como dissemos ao final da análise, defendemos que essa última denominação é resultante de atitudes responsivas advindas do público consumidor e, sobretudo, da importância que a Mulher-Maravilha representa para o movimento feminista enquanto símbolo de justiça, integridade, empoderamento e igualdade. Em razão disso, concluímos que, devido ao percurso discursivo pelo qual perpassou a personagem, estabelecendo relações dialógicas de maneira recorrente com discursos pertinentes a questões de gênero, aos símbolos ligados ao gênero feminino e à luta coletiva das mulheres por igualdade e voz, as quatro facetas, que constituem sua personalidade de maneira interdependente, propiciaram a criação de um quinto arquétipo, demarcado ideologicamente pelos discursos feministas e pela simbologia que a palavra representa para a História das Mulheres: deusa.

Defendemos isso porque, primeiramente, os quatro arquétipos relacionados à essência de sua personalidade e história necessitam um do outro para que haja uma representação efetiva de quem é a Mulher-Maravilha. Contudo, ao analisarmos seu percurso discursivo, ficou evidente para nós que sua influência na formação discursiva de boa parte das últimas gerações de jovens, principalmente mulheres, é significativamente grande, de modo que a veem como um símbolo de poder feminino, uma mulher que exprime poder, seja pelas suas habilidades sobre-humanas, seja pelos seus posicionamentos e postura. E, como vimos, historicamente, símbolos que estão ligados ao poder feminino são, geralmente, tratados como divinos, como provenientes de divindades ou como deusas propriamente ditas. Por isso consideramos que a atribuição deste último arquétipo, além de estar relacionada à nova origem de Diana, trata-se de um reflexo dialógico resultante dessa representação simbólica.

Por fim, salientamos que esta pesquisa pode contribuir como referencial para o surgimento de outras pesquisas relacionadas a personagens femininas de histórias em quadrinhos, sejam elas a própria Mulher-Maravilha ou outras super-heroínas de grande abrangência também, como a Supergirl, também da DC *Comics*, ou a Viúva Negra, da Marvel *Comics*. Entendemos que seria válido estudá-las ao analisar o percurso discursivo de personagens distintas, comparando-as entre si, por exemplo, para averiguar quais delas passaram por mudanças semelhantes às da Mulher-Maravilha ou, então, se tais mudanças foram mais significativas em relação ao gênero do que as estudadas aqui. Além disso, poderia vir a surgir uma pesquisa que dialogasse com esta para discutir as diferenças entre super-heroínas e vilãs, no que tange às representações femininas e às atribuições arquetípicas dadas a cada uma.

Outrossim, com as observações e reflexões discutidas aqui, intentamos expandir o estudo referente às mudanças, relativas ao feminino, vivenciadas pela Mulher-Maravilha e, possivelmente por outras personagens femininas, centrando-se nas percepções, nas atitudes

responsivas que os sujeitos envolvidos na produção dessas histórias em quadrinhos assumem perante tais mudanças, haja vista nosso posicionamento sobre as estratégias discursivas assumidas pelos autores/desenhistas e produtores da empresa para garantir a perpetuação da saga e, obviamente, expandir seu público consumidor, adaptando-se a ele. Como pontuamos, não são todos os autores que compactuam com tais estratégias, assumindo um discurso reacionário às reivindicações feministas e, por conseguinte, são visíveis as diferenças em relação ao modo como as personagens femininas são exploradas e representadas em suas respectivas produções.

Isso posto, entendemos que seria importante analisar as percepções relativas a ambos os sujeitos envolvidos, não apenas os autores, mas também os consumidores, tanto leitores assíduos como leitores ocasionais, de ambos os gêneros, haja vista que o destinatário do discurso, como defendem Bakhtin e o Círculo, participa ativamente do processo de produção do enunciado, como pudemos demonstrar na análise as interferências dos leitores e das leitoras nas narrativas em questão. Assim como os quadrinistas assumem posicionamentos diferentes frente aos discursos feministas, os destinatários também o fazem. Portanto, um estudo centrado na comparação de tais atitudes responsivas, seja de autores, de leitores ou de ambos, seria de grande valia para compreender mais sobre por que algumas reivindicações foram incorporadas e outras não, ou por que ainda não foram incorporadas na maioria das histórias em quadrinhos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marco Antônio de; CRUZ, Ananda Santos; OLIVEIRA, Diego Tomaz de. As HQS como geradoras de polêmicas – reflexões exploratórias sobre representações sociais. In: JORNADAS INTERNACIONAIS DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS, 5., 2018, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 2018. E-book. Tema: História em Quadrinhos, p. 1-15. Disponível em: < http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/anais5asjornadas/q_midia/marco_et_al.pdf >. Acesso em: 22 mai. 2023.

ARGENTINA. Ley n.º 27.610 - Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE), obligatoriedad de brindar cobertura integral y gratuita. Ministerio de Salud. Disponível em: : < https://www.argentina.gob.ar/noticias/ley-no-27610-acceso-la-interrupcion-voluntaria-del-embarazo-ive-obligatoriedad-de-brindar >. Acesso: em 24 abr. 2023.

ASH, Lucy. 70 anos após fim da guerra, estupro coletivo de alemãs ainda é episódio pouco conhecido. **BBC News Brasil**. Disponível em: < https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/05/150508_estupro_berlim_segunda_guerra_fn >. Acesso em: 06 ago. 2023.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I:** A estilística. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II:** As formas do tempo e do cronotopo. São Paulo: Editora 34, 2018.

BANDEIRA, Lourdes; SIQUEIRA, Deis. A perspectiva feminista no pensamento moderno e contemporâneo. In SOCIEDADE E ESTADO. Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília. Brasília: Departamento, 1997, vol. XII, n. 2, jul./dez.

BARBIERI, Daniele. **As linguagens dos quadrinhos**. São Paulo: Peirópolis, 2017.

BARROS, Lis Macêdo de. *Pornotopia*: PLAYBOY e a invenção da sexualidade multimídia. In: **PRISMA**, Vol. 3, nº 1, jan. / jun. de 2021, pp. 166 – 175. Disponível em: <

https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/prisma/article/view/9051/6748 >. Acesso em: 28 ago. 2023.

BÍBLIA Sagrada. São Paulo: Difusão Cultural do Livro LTDA, [2000?]. 1194 p.

BRAIT, Beth. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. In.: **Bakhtiniana**, São Paulo, 2013, vol. 8, n. 2, jul./dez., p. 43-66.

BRANDÃO, Thiago de Sousa; DRAVET, Florence. O mito das Sereias e as derivas do imaginário. **Diálogos**, Maringá-PR, Brasil, v. 26, n. 3, p. 16-38, set./dez. 2022 Disponível em: < https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/62870/751375155573 >. Acesso em: 20 set. 2023.

BRASIL. Decreto n.º 21.706, de 04 de agosto de 1932. Disponível em: < https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21706-4-agosto-1932-506598-publicacaooriginal-1-pe.html >. Acesso em: 22 mai. 2023.

CAPOBIANO, L. A Revolução em Curso: Internet, Sociedade da Informação e Cibercultura. **Estudos da Comunicação**, 2010, maio, n. 7, v. 2, p. 175-193. Disponível em: < http://ec.ubi.pt/ec/07/vol2/capobianco.pdf > Acesso em: 22 mai. 2023.

CATTO, N. R.; HENDGES, G. R. Análise de gêneros multimodais com foco em tiras em quadrinho. **Signum**: Estudos da Linguagem, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 193–217, 2010. DOI: 10.5433/2237-4876.2010v13n2p193. Disponível em: < https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/6562 > Acesso em: 19 dez. 2023.

CAVALCANTE, Liliane Carvalho Félix. Compreensão leitora e textos multimodais: o papel dos modelos cognitivos idealizados. In RODRIGUES, Jan Edson (org.). **Cognição e(m) práticas de linguagem**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012.

CONRAD, Michael W.; CLOONAN, Becky; JONES, Joëlle; MOORE, Travis. **Mulher-Maravilha**: v. 51. Tradução: Mario Luiz C. Barroso. Barueri, SP: Panini Brasil, 2022.

COUTO, G. H. R. Celulares: a tecnologia do telefone móvel mediando uma nova linguagem? **ECO-PÓS**, v. 10, n. 1, 2007, jan.-jul., p. 207-221. Disponível em: < https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1050/990 >. Acesso em: 22 mai. 2023.

FOLHA DA MANHÃ. Nascimento e civilização. Banco de Dados Folha: acervo online. Disponível em: < http://almanaque.folha.uol.com.br/cotidiano_27jul1952.htm#:~:text=Assim%20a%20popula%C3%A7%C3%A3o%20mundial%2C%20que,para%202%20bili%C3%B5es%20378%20milh%C3%B5es >. Acesso em: 22 mai. 2023.

GAVA, Luana Maria. **Mulher-Maravilha ao longo da História**: ícone de empoderamento questionável. 2021. 121 p. Dissertação (mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2021. Disponível em: < http://hdl.handle.net/11449/213741 >. Acesso em: 26 ago. 2023.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2022.

GOLDBERG-SALINAS, Anette. Estratégias das mulheres nos movimentos e interesse dos homens no poder. In SOCIEDADE E ESTADO. Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília. Brasília: Departamento, 1997, vol. XII, n. 2, jul./dez.

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015.

JUSTICE League. Direção: Bruce Timm; Gardner Fox. [*S. l.*: *s. n.*], 2001. Disponível em: < https://www.hbomax.com/br/pt >. Acesso em: 20 set. 2023.

LERNER, Gerda. **A criação da consciência feminista:** a luta de 1.200 anos das mulheres para libertar suas mentes do pensamento patriarcal. São Paulo: Editora Cultrix, 2022.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado:** história de opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Cultrix, 2019.

MENEZES, Fernanda Rodrigues de; BRAGAGLIA, Ana Paula. Empoderamento Feminino: A mulher nos HQ's contemporâneos e os movimentos de fãs contra a sexualização das heroínas. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, XXII., 2017, Volta Redonda, RJ. Anais [...]. Volta Redonda, RJ: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2017. E-book. Tema: Comunicação, p. 1-16. Disponível em: < https://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2017/resumos/R58-0198-1.pdf >. Acesso em: 22 mai. 2023.

MIGUEL, Luís Felipe; BIROLI, Flávia. **Feminismo e política:** uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2014.

PAIVA, Vera. Eva, Maria, Lilith. Purezas e impurezas. In: Paiva, Vera. **Evas, Marias, Liliths.... As voltas do feminino**. 2° ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p. 53-76.

PAULA, Érika Magalhães de. **Mulher-Maravilha**: a erotização feminina nos figurinos das histórias em quadrinhos. 2019. 56 p. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Instituto de Cultura e Arte, Curso de Design de Moda, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019. Disponível em: < https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/56705 >. Acesso em: 22 mai. 2023.

PÉREZ, George. **Mulher-Maravilha:** antologia. Barueri, SP: Panini Brasil, 2020.

SANTAELLA, L.; GALA, A.; POLICARPO, C.; GAZONI, R. Desvelando a internet das coisas. **Geminis**, ano 4, n. 2, v. 1, p. 19-32. Disponível em: < https://www.researchgate.net/publication/327601891 >. Acesso em: 22 mai. 2023.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2012.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Jandira, SP: Principis, 2019.

SILVA, F. S.; SERAFIM, M. L. Redes sociais no processo de ensino aprendizagem: com a palavra o adolescente. In: SOUSA, RP., et al. (orgs.). **Teorias e práticas em tecnologias educacionais**. Campina Grande: EDUEPB, 2016. Disponível em: < https://books.scielo.org/id/fp86k/pdf/sousa-9788578793265.pdf#page=66 >. Acesso em: 22 mai. 2023.

STEINEM, Gloria. A Bunny's Tale – Parte II. **Show**. Jun. 1963. Disponível em: < https://undercover.hosting.nyu.edu/files/original/76f8961b4dccd8f809cd35f43da124b969ec06e3.pdf >. Acesso em: 29 ago. 2023.

VOLÓCHINOV, Valentin. **A palavra na vida e a palavra na poesia:** ensaios, artigos, resenhas e poemas. São Paulo: Editora 34, 2019.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

WERGUEIRO, Waldomiro. A linguagem dos quadrinhos: uma “alfabetização” necessária. In.: BARBOSA, Alexandre; RAMOS, Paulo; VILELA, Túlio; RAMA, Ângela; VERGUEIRO, Waldomiro (orgs.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2010.

WERGUEIRO, Waldomiro. Uso das HQS no ensino. In.: BARBOSA, Alexandre; RAMOS, Paulo; VILELA, Túlio; RAMA, Ângela; VERGUEIRO, Waldomiro (orgs.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2010.

WERTHAM, Fredric. Seduction of the Innocent. In: BROOKER, Will (org.); JERMYN, Deborah (org.). **The Audience Studies Reader**. Abingdon, UK: Routledge, 2002. Disponível em: < https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=MzlGK4BRGTUC&oi=fnd&pg=PA61&dq=fredric+wertham+seduction+pdf&ots=23EIfQtsqA&sig=EofUWB6V6Exyw_tM9aCWRxWIkuo#v=onepage&q&f=false >. Acesso em: 22 set. 2023.

WONDER Woman. Direção: Patty Jenkins. Roteiro: Allan HeinBerg. [*S. l.*]: Warner Bros, 2021. Disponível em: < https://www.primevideo.com/detail/amzn1.dv.gti.20ba67f5-40a6-93b9-db8b-8e55e26a9f0f?tag=adorocinemabrasil-bouton-20 >. Acesso em: 31 ago. 2023.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza:** como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

WOOLF, Virgínia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2020.

ANEXOS

ANEXO A

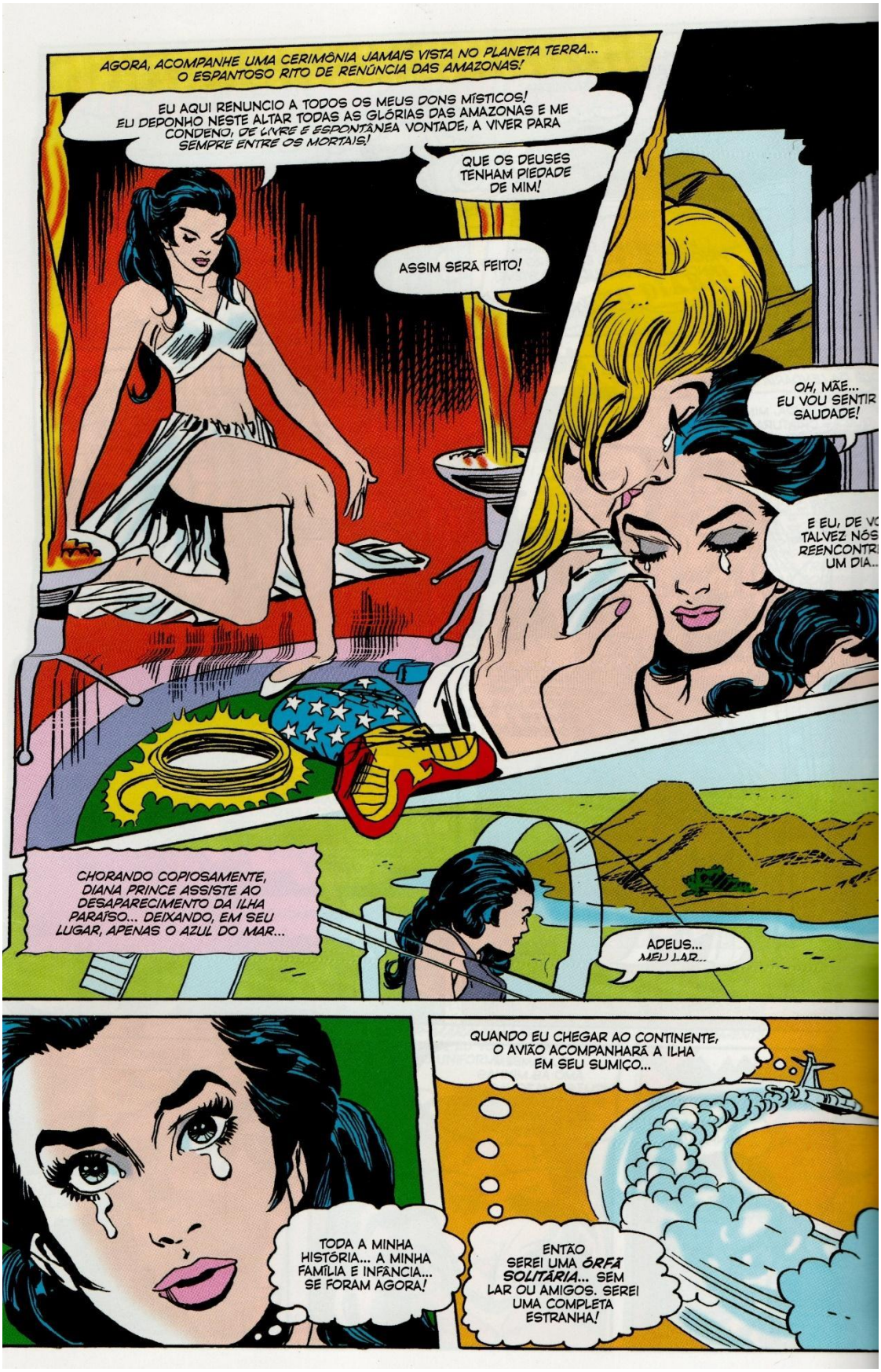
ANEXO B

AQUI TERMINA A ANTIGA HISTÓRIA DAS GUERREIRAS AMAZONAS, CONFORME NARRA O PERGAMINHO DEIXADO PELA MULHER-MARAVILHA! BASEADO EM OUTRAS FONTES DE INFORMAÇÃO, DEVEMOS SEGUIR COM O INÍCIO DA HISTÓRIA DA MULHER-MARAVILHA! A RAINHA, SOB COMANDO DE ATENA, DEUSA DA SABEDORIA, APRENDE A ARTE DE MOLDAR A FORMA HUMANA!
HIPÓLITA ADORA A PEQUENA ESTÁTUA QUE FEZ, ASSIM COMO PIGMALEÃO ADORAVA GALATEIA. AFRODITE, ATENDENDO ÀS PRECES DA RAINHA, CONCEDE À PEQUENA O DOM DA VIDA!
EU A BATIZO DIANA, EM HOMENAGEM À DEUSA DA LUA, SOBERANA DAS CAÇADAS!
A BEBÊ DIANA, PARA SURPRESA DE SUA MÃE, SALTA NOS BRAÇOS DA RAINHA!
QUE LINDA! ELA É UMA MARAVILHA DE CRIANÇA!
AOS TRÊS ANOS DE IDADE, A MENINA ARRANCA UMA ÁRVORE PELA RAIZ!
GRANDES RELÂMPAGOS DE ZEUS! ELA ARRANCOU A ÁRVORE COMO SE FOSSE UM TUFO DE GRAMA!
NOSSA PRINCESA JÁ TEM A FORÇA DE HÉRCULES!
AOS CINCO, COMO A DEUSA DA CAÇA DE QUEM HERDOU O NOME, ELA CORRE COM CERVOS NA FLORESTA!
A FILHA DA RAINHA É VELOZ COMO MERCÚRIO!
AOS QUINZE, A JOVEM AMAZONA RECEBE SEUS BRACELETES DE SUBMISSÃO NO ALTAR DE AFRODITE.
EU PROMETO SERVI-LA PARA TODO SEMPRE, Ó DEUSA DA BELEZA E DO AMOR!
BEBA, DIANA, DA FONTE DA ETERNA JUVENTUDE! A BELEZA E A FELICIDADE SERÃO SEU LEGADO DE AMAZONA... DESDE QUE PERMANEÇA NA ILHA PARAÍSO!
É UM LEGADO INCRÍVEL, DO QUAL NUNCA DESISTIREI!

ANEXO C

DIANA É HOMOLOGADA COMO CANDIDATA A PRESIDENTE, E ETTA CANDY, A VICE NA CONVENÇÃO DO PARTIDO FEMININO.
VIVA! VIVA! VIVA! VIVA DIANA E ETTA!
ETTA CANDY
P/ VICE-PRESIDENTE ELA É UMA CANDIDATA DE PESO!
DIANA
PARA PRESIDENTE ELA VAI MOSTRAR QUEM OS HOMENS SÃO
DIANA PARA PRESIDENTE
OS DISCURSOS INTELIGENTES DE DIANA E O BOM HUMOR DE ETTA ATRAEM TANTO HOMENS QUANTO MULHERES.
TRÊS VIVAS PRA PRINCE E PRA CANDY! VIVA! VIVA! VIVA!
CLAP!
CLAP!
CLAP!
MAS STEVE CHAMA A ATENÇÃO DAS ELEITORAS MAIS JOVENS...
ELE NÃO É LINDO? EU VOTO TREVOR!
É UM GALÃ! VIVA O STEVE!
ELE É BATALHADOR! TEM O MEU VOTO!
EU PROMETO ME DEDICAR AOS INTERESSES FEMININOS...
AI, MAS QUE HOMEM MARAVILHOSO! QUEM ME DERÁ VOTAR DEZ VEZES EM VOCÊ!
A VERDADE DIÁRIA
PARTIDO MASCULINO OFICIALIZA CANDIDATURA DO CEL. STEVE TRENT
NA NOITE DAS ELEIÇÕES, OS APURADORES DE 48 ESTADOS TRABALHAM FRENETICAMENTE PARA CONCLUIR A CONTAGEM DE VOTOS...
ESTÁ APERTADO, MAS PARECE QUE VAI SER OUTRA VITÓRIA PRO PARTIDO FEMININO!
EXATO! OS INFORMES DE RÁDIO DIZEM O MESMO EM TODO LUGAR!

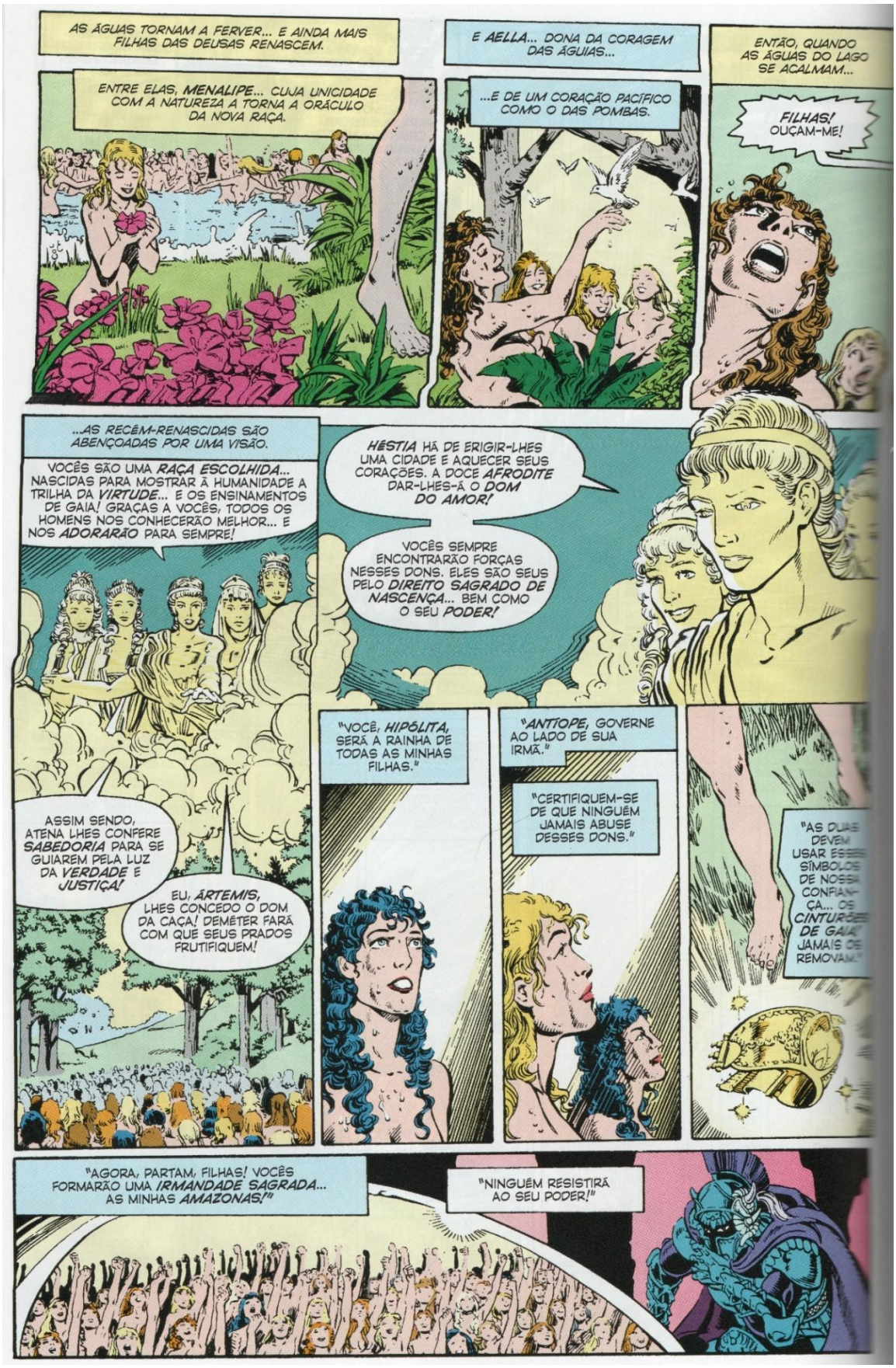
ANEXO D


AGORA, ACOMPANHE UMA CERIMÔNIA JAMAIS VISTA NO PLANETA TERRA... O ESPANTOSO RITO DE RENÚNCIA DAS AMAZONAS!
EU AQUI RENUNCIO A TODOS OS MEUS DONS MÍSTICOS! EU DEPONHO NESTE ALTAR TODAS AS GLÓRIAS DAS AMAZONAS E ME CONDENO, DE LIVRE E ESPONTÂNEA VONTADE, A VIVER PARA SEMPRE ENTRE OS MORTAIS!
QUE OS DEUSES TENHAM PIEDADE DE MIM!
ASSIM SERÁ FEITO!
OH, MÃE... EU VOU SENTIR SAUDADE!
E EU, DE VO TALVEZ NÓS REENCONTR UM DIA...
CHORANDO COPIOSAMENTE, DIANA PRINCE ASSISTE AO DESAPARECIMENTO DA ILHA PARAÍSO... DEIXANDO, EM SEU LUGAR, APENAS O AZUL DO MAR...
ADEUS... MEU LAR...
QUANDO EU CHEGAR AO CONTINENTE, O AVIÃO ACOMPANHARÁ A ILHA EM SEU SUMIÇO...
TODA A MINHA HISTÓRIA... A MINHA FAMÍLIA E INFÂNCIA... SE FORAM AGORA!
ENTÃO SEREI UMA ÓRFÃ SOLITÁRIA... SEM LAR OU AMIGOS. SEREI UMA COMPLETA ESTRANHA!

ANEXO E

IAAU!
ESSA COISA QUER ME ESCALPELAR... MAS NÓS TREINAMOS UM CONTRA-ATAQUE PARA ISSO!
EU PUXO A MÃO DELE PARA FRENTE, ALIVIANDO A PRESSÃO...
...E CRAVO O COTOVELO NO ABDÔMEN!
KWOP!
POR FIM, EU DESFIRO UM GOLPE HAITO!
ELES NÃO SÃO HUMANOS... MAS O CIRCO VOADOR VAI DAR UM JEITO NOS DOIS!
A EXEMPLO DOS MÍSSEIS, ELE É TERMO-GUIADO!
KLAT!
ATINJA O PLEXO SOLAR! EU SUGIRO UM CHUTE MAE GERI!
GRANDE HERA! ELE NÃO DESISTE!
RESOLVEU!

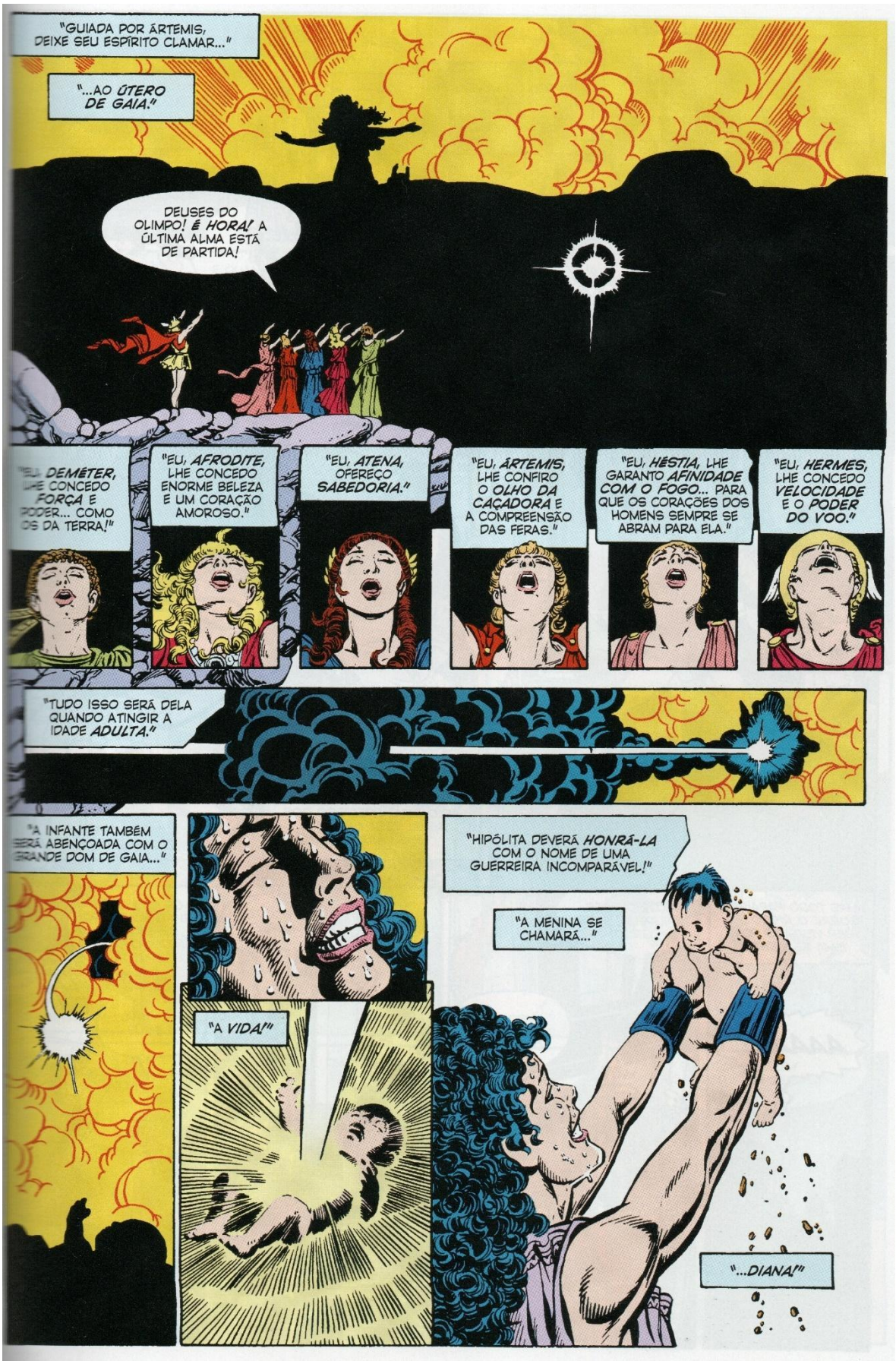
ANEXO F


AS ÁGUAS TORNAM A FERVER... E AINDA MAIS FILHAS DAS DEUSAS RENASCEM.
ENTRE ELAS, MENALIPE... CUJA UNICIDADE COM A NATUREZA A TORNA A ORÁCULO DA NOVA RAÇA.
E AELLA... DONA DA CORAGEM DAS ÁGUIAS...
...E DE UM CORAÇÃO PACÍFICO COMO O DAS POMBAS.
ENTÃO, QUANDO AS ÁGUAS DO LAGO SE ACALMAM...
FILHAS! OUÇAM-ME!
...AS RECÉM-RENASCIDAS SÃO ABENÇOADAS POR UMA VISÃO.
VOCÊS SÃO UMA RAÇA ESCOLHIDA... NASCIDAS PARA MOSTRAR À HUMANIDADE A TRILHA DA VIRTUDE... E OS ENSINAMENTOS DE GAIA! GRAÇAS A VOCÊS, TODOS OS HOMENS NOS CONHECERÃO MELHOR... E NOS ADORARÃO PARA SEMPRE!
HÉSTIA HÁ DE ERIGIR-LHES UMA CIDADE E AQUECER SEUS CORAÇÕES. A DOCE AFRODITE DAR-LHES-Á O DOM DO AMOR!
VOCÊS SEMPRE ENCONTRARÃO FORÇAS NESSES DONS. ELES SÃO SEUS PELO DIREITO SAGRADO DE NASCENÇA... BEM COMO O SEU PODER!
ASSIM SENDO, ATENA LHES CONFERE SABEDORIA PARA SE GUIAREM PELA LUZ DA VERDADE E JUSTIÇA!
EU, ÁRTEMIS, LHES CONCEDO O DOM DA CAÇA! DEMÉTER FARÁ COM QUE SEUS PRADOS FRUTIFIQUEM!
"VOCÊ, HIPÓLITA, SERÁ A RAINHA DE TODAS AS MINHAS FILHAS."
"ANTÍOPE, GOVERNE AO LADO DE SUA IRMÃ."
"CERTIFIQUEM-SE DE QUE NINGUÉM JAMAIS ABUSE DESSES DONS."
"AS DUAS DEVEM USAR ESSES SÍMBOLOS DE NOSSA CONFIANÇA... OS CINTURÕES DE GAIA! JAMAIS OS REMOVAM."
"AGORA, PARTAM, FILHAS! VOCÊS FORMARÃO UMA IRMANDADE SAGRADA... AS MINHAS AMAZONAS!"
"NINGUÉM RESISTIRÁ AO SEU PODER!"

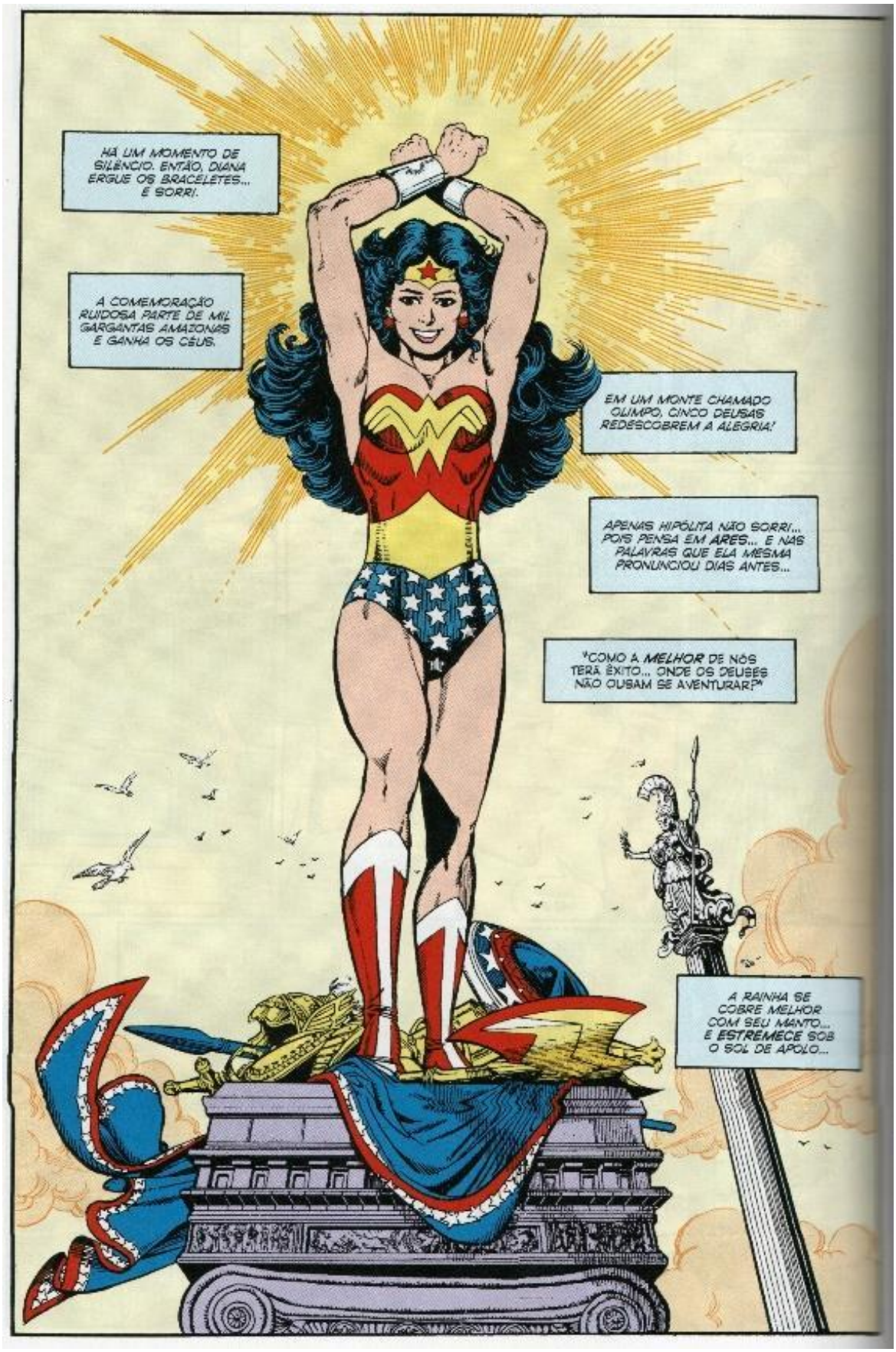
ANEXO G

SEMICONSCIÊNCIA: É COMO SE HIPÓLITA NADASSE EM UM MAR DE PICHE PARA CHEGAR À SUPERFÍCIE.
DE ALÉM DAS TREVAS, A RAINHA OUVE OS GRITOS DE SUAS IRMÃS AMAZONAS.
AS GUERREIRAS CHORAM ENQUANTO OS HOMENS DE HÉRACLES SE VOLTAM CONTRA ELAS.
QUANDO SUAS CASAS SÃO INCENDIADAS; SEUS CORPOS, MACULADOS; SUA HONRA, ROUBADA.
DISCRETO, EM MEIO AO CAOS E À BRUTALIDADE, HÁ UM OUTRO SOM...
...O ECO FRIO E DISTANTE DA GARGALHADA DE ARES.
VEJO QUE FINALMENTE RECOBROU OS SENTIDOS, MINHA RAINHA!
ÓTIMO!
NÉSCIA! ACREDITOU MESMO QUE EU PUDESSE SER SEU ALIADO?
MULHER ALGUMA É IGUAL A HÉRACLES! E MUITO MENOS ESCAPA DE MEUS AVANÇOS... MESMO QUE PRECISE SER DROGADA E ACORRENTADA!
AGORA FIZ DE VOCÊ UMA MULHER DE VERDADE!
LEVAREI ESTE CINTURÃO COMO PRÊMIO... UM SÍMBOLO DE MINHA CONQUISTA!
ADORARIA ESPEZINHÁ-LA AINDA MAIS... E VÊ-LA IMPLORAR, SOFRER!
MAS A LOUCURA DE EURISTEU ME FORÇA A PROSSEGUIR. PARTO PARA TROIA ESTA NOITE...
ADEUS, RAINHA AMAZONA! FOI UM TANTO QUANTO... DIVERTIDO!
DEUSAS DO OLIMPO! EU IMPLORO... ME PERDOEM, POIS FALHEI!

ANEXO H


"GUIADA POR ÁRTEMIS, DEIXE SEU ESPÍRITO CLAMAR..."
"...AO ÚTERO DE GAIA."
DEUSES DO OLIMPO! É HORA! A ÚLTIMA ALMA ESTÁ DE PARTIDA!
"EU, DEMÉTER, LHE CONCEDO FORÇA E PODER... COMO OS DA TERRA!"
"EU, AFRODITE, LHE CONCEDO ENORME BELEZA E UM CORAÇÃO AMOROSO."
"EU, ATENA, OFEREÇO SABEDORIA."
"EU, ÁRTEMIS, LHE CONFIRO O OLHO DA CAÇADORA E A COMPREENSÃO DAS FERAS."
"EU, HÉSTIA, LHE GARANTO AFINIDADE COM O FOGO... PARA QUE OS CORAÇÕES DOS HOMENS SEMPRE SE ABRAM PARA ELA."
"EU, HERMES, LHE CONCEDO VELOCIDADE E O PODER DO VOO."
"TUDO ISSO SERÁ DELA QUANDO ATINGIR A IDADE ADULTA."
"A INFANTE TAMBÉM SERÁ ABENÇOADA COM O GRANDE DOM DE GAIA..."
"A VIDA!"
"HIPÓLITA DEVERÁ HONRÁ-LA COM O NOME DE UMA GUERREIRA INCOMPARÁVEL!"
"A MENINA SE CHAMARÁ..."
"...DIANA!"

ANEXO I


HÁ UM MOMENTO DE SILÊNCIO. ENTÃO, DIANA ERGUE OS BRACELETES... E SORRI.
A COMEMORAÇÃO RUIDOSA PARTE DE MIL GARGANTAS AMAZONAS E GANHA OS CÉUS.
EM UM MONTE CHAMADO OLIMPO, CINCO DEUSAS REDESCOBREM A ALEGRIA!
APENAS HIPÓLITA NÃO SORRI... POIS PENSA EM ARES... E NAS PALAVRAS QUE ELA MESMA PRONUNCIOU DIAS ANTES...
"COMO A MELHOR DE NÓS TERÁ ÊXITO... ONDE OS DEUSES NÃO OUSAM SE AVENTURAR?"
A RAINHA SE COBRE MELHOR COM SEU MANTO... E ESTREMECE SOB O SOL DE APOLO...

ANEXO J

PELA BRAGUILHA DE MERCÚRIO!
ESTE LUGAR É AINDA MAIS SÓRDIDO DO QUE EU IMAGINAVA.
E POR QUE RAIOS ESTÁ USANDO SEU UNIFORME? ACHEI QUE A IDEIA FOSSE SE MISTURAR.
HAH!
DÁ UMA OLHADA AO REDOR. NÃO SOU EU QUE NÃO TÁ SE MISTURANDO BEM.
PARECE UM "QUEM É QUEM" DOS DEGENERADOS... ESPARTILHO DE HERA!
O QUE FOI?
FICO CONTENTE POR TER VINDO...
ESTÁ DOIDO? NÃO PERDERIA ESTA FESTA DE BROTINHOS POR NA--
BRUCE WAYNE!
O QUE ESTÁ FAZENDO AQUI?
DIANA! DINAH! U... HÃ... ESTOU PERSEGUINDO UM VILÃO!
IMAGINA! O CANALHA SE ESGUEIROU ATÉ ESTE LUGAR HORRÍVEL. NÃO TIVE ESCOLHA ALÉM DE SEGUI-LO.
JUSTIÇA E TUDO MAIS, CERTO?
OPA! LÁ VAI ELE. MELHOR EU PERSEGUI-LO.
BOA NOITE, MOÇAS!

ANEXO K

EM QUE MUNDO VIVEMOS. ATÉ OS MOCINHOS SÃO CÃES.
BOA NOITE, GATOS E GATINHAS.
O TRIO MINGUS VOLTARÁ PRA OUTRA APRESENTAÇÃO EM BREVE. ENQUANTO ISSO, QUERIA AGRADECER A TODOS POR TORNAREM A INAUGURAÇÃO DE HOJE UM ESPETÁCULO.
PREPAREI UM PEQUENO BOLO ANIMADO PRA NOS AJUDAR A COMEMORAR.
MAS NÃO É UM BOLO QUALQUER. ESSA SOBREMESA MALUCA TEM UM INGREDIENTE SECRETO...
...A SEX SYMBOL DE HOLLYWOOD JAYNE MANSFIELD!
ISSO JÁ FOI LONGE DEMAIS. VAMOS!
...MY BABY JUST CARES FOR ME...
AIIII!
VÁ DAR UMA VOLTA, SUA ASSANHADA!
AGORA VAMOS ENTREGAR AQUELES HOMENS UMA MENSAGEM DE AMOR E IGUALDADE.
VAI SER INTERESSANTE.
RIP
IU-HUU HUU JAYNE JAYNE HUU AÊÊÊ JAYNE

ANEXO L

P-PRA TRÁS, SUA DEMÔNIA! ESTÁ NA HORA DE PERCEBER QUE *ESTE MUNDO É DOS HOMENS.*
FAZ CÓCEGAS.
FWOOM
QUE ESTE PEITORAL FLAMEJANTE DENUNCIE SUA VILANIA...
KLANG!
...E SEJA TESTEMUNHO DE SUA *DESTRUIÇÃO!*
MESMO DERROTADOS, ESSES SUÍNOS SORRIEM E BABAM.
TALVEZ VOCÊ DEVESSE COLOCAR SEU *TOP* DE VOLTA.
NOSSAS IRMÃS ESTÃO INSPIRADAS. DESFERIMOS UM *TREMENDO GOLPE* PELOS DIREITOS DAS MULHERES NESTA BELA NOITE.
PERCEBEU QUE TODA A IMPRENSA AQUI É FEITA DE HOMENS E QUE VOCÊ SURROU ELES PRA VALER, NÉ? NÃO ACHO QUE VAMOS LER A RESPEITO DISSO TÃO CEDO.
O QUE TÁ ESCREVENDO AÍ, GLORIA?
FIM

ANEXO M

ASSIM SENDO, MÊS A MÊS, DIANA ENCONTROU O OLIMPIANO SOB A LUA CHEIA. NA FLORESTA, ELE A ENSINOU A ENRIJECER O CORPO...
...E O ESPÍRITO...
...ALÉM DE TÉCNICAS DE COMBATE.
ESPLÊNDIDO, PEQUENINA!
O DEUS DA GUERRA ESTÁ ORGULHOSO, POIS O TALENTO DE DIANA RIVALIZA OS DE AQUILES E ULISSES COMBINADOS!
ELA PROPICIA AO IMORTAL ALGO SIMILAR À ALEGRIA E, POR UM BREVE INSTANTE, ELE SE PERMITE SONHAR COM O REPOUSO NOS DIAS QUE SUCEDEREM À PASSAGEM DE SEU MANTO.
SIMULTANEAMENTE, A JOVEM DIANA DEDICA-SE AOS TRADICIONAIS ESTUDOS DAS AMAZONAS.
PROVA SER MAIS RÁPIDA E FORTE QUE QUALQUER MOÇA DE SUA IDADE.
CHEGA ATÉ MESMO A SUPERAR ALGUMAS DE SUAS MESTRAS!
QUE ORGULHO, MINHA PRECIOSA FILHA! UM DIA, VOCÊ SERÁ UMA INCOMPARÁVEL RAINHA...
UM ANO SE PASSA.