

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
REGIONAL CATALÃO
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
CURSO DE MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

JAQUELINE DOS SANTOS CUNHA

A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM *MULHER PANTERA* E *MULHER MARAVILHA*

CATALÃO
2016

JAQUELINE DOS SANTOS CUNHA

A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM *MULHER PANTERA* E *MULHER MARAVILHA*

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão, como quesito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Profº Dr. Alexander Meireles da Silva.

CATALÃO

2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Cunha, Jaqueline dos Santos
A representação feminina em Mulher Pantera e Mulher Maravilha
[manuscrito] / Jaqueline dos Santos Cunha. - 2016.
151 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Unidade
Acadêmica Especial de Letras e Linguística, Catalão, Programa de Pós
Graduação em Estudos da Linguagem, Catalão, 2016.
Bibliografia. Anexos.
Inclui lista de figuras.

1. Super-heroínas. 2. Representações femininas. 3. Discurso
patriarcal. I. Silva, Alexander Meireles da, orient. II. Título.

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1 **1. Identificação do material bibliográfico:** **Dissertação** **Tese**

1 **2. Identificação da Tese ou Dissertação**

2

Nome completo do autor: Jaqueline dos Santos Cunha

Título do trabalho: A representação feminina em Mulher Pantera e Mulher Maravilha

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Jaqueline dos Santos Cunha
Assinatura do (a) autor (a) ²

Data: 09 / 08 / 2016

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

² A assinatura deve ser escaneada.

JAQUELINE DOS SANTOS CUNHA

A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM MULHER PANTERA E
MULHER MARAVILHA

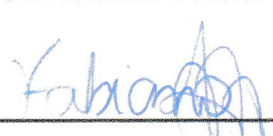
Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos da Linguagem, área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade.

Aprovado em 23 de maio de 2016.


BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva
Universidade Federal de Goiás – UFG/Regional Catalão



Prof.^a. Dr.^a. Fabiana Jordão Martinez
Universidade Federal de Goiás – UFG/Regional Catalão



Prof.^a. Dr.^a. Luciana Borges
Universidade Federal de Goiás – UFG/Regional Catalão





Dedico esta dissertação àquelas que fizeram e que fazem história no universo das histórias em quadrinhos.

AGRADECIMENTOS

Finalmente, eu posso agradecer às muitas pessoas que me ajudaram nesta jornada. Graças a elas pude deixar meu sedentarismo intelectual e começar a “entrar em forma”. Agradeço ao meu pai, Benedito Gonçalves da Cunha, à minha mãe Maria Donizete dos Santos Cunha, e ao meu irmão, Carlos Antônio dos Santos Cunha, pelo suporte emocional e pelo amor incondicional.

Agradeço a meu amigo e esposo João Paulo de Paula Silveira, pelos incentivos, pelas valorosas sugestões de leitura, pelo ombro amigo e pela segurança de poder contar com ele do princípio ao fim, nos dias de estresse, de alegria, de descoberta e de dor... Você esteve sempre do meu lado. Você tem sido um grande companheiro.

Agradeço aos meus amigos Fernanda Pires, pelo suporte emocional e pelo sorriso solar, Wellington Jhonner, pelo imenso apoio prestado durante esses dois anos de mestrado. Obrigada meu amigo por tudo o que generosamente me ofertou: sua companhia, sua amizade e sua casa. Agradeço ao Valdir Specian, à Viviane Specian, à Aline Beatriz, ao Leonardo Proto, ao Guilherme Borges, à Janaina Simon Pena e ao Douglas Botura pela assistência e pelo encorajamento.

Agradeço à instituição UFG, Regional Catalão, que ao ofertar o suporte necessário para o meu ingresso e investidura no Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem possibilitou minha aproximação dos profissionais que me inspiram e motivam a continuar pesquisando.

Eu gostaria de agradecer especialmente ao meu professor orientador Dr. Alexander Meireles da Silva que acreditou na viabilidade da pesquisa proposta e não poupou esforços para contribuir com meu crescimento intelectual, compartilhando seus conhecimentos, livros e norteando os rumos da pesquisa.

Meus mais sinceros agradecimentos às professoras Dra. Luciana Borges e Dra. Silvana Augusta Barbosa Carrijo, pesquisadoras competentes e inspiradoras que, assim como meu valoroso orientador, despertaram em mim o desejo de continuar pesquisando. Estendo também meus agradecimentos ao professor pesquisador J. Andrew Deman, da Universidade de Waterloo, Canadá, que gentilmente me recebeu em seu curso *The Superhero* e contribuiu enormemente para o desenvolvimento da minha pesquisa.

Agradeço também à secretária do curso, Wannisy, pela presteza e simpatia de sempre.

I had learned that you should always shout louder than
your aggressor.

Marjane Satrapi

RESUMO

Desde a década de 1940 tem se debatido acerca do impacto das histórias em quadrinhos na sociedade. No entanto, foi somente a partir da década de 1970, com o crescente interesse de pesquisadores acadêmicos, que elas passaram a ser analisadas como uma manifestação artística que pode informar, criticar, manter e/ou subverter a norma. Na tentativa de contribuir com essa discussão, esta dissertação investiga numa perspectiva comparada em que medida as produções quadrinísticas *Mulher Pantera* de Tarpé Mills e *Mulher Maravilha* de William Moutan Marston, ambas super-heroínas debutadas no ano de 1941, subvertem os modelos de representação da feminilidade na década de 1940. Tarpé Mills (1912-1988), por meio de um texto que delineia o perfil de uma personagem independente e de uma ilustração que coaduna com o estilo de arte que alinha a mulher aos estereótipos de beleza e sensualidade difundidos à época, constrói uma super-heroína e personagens secundárias marcadas pelas ideias de ruptura e continuidade com os discursos patriarcais. Por sua vez, William Moutan Marston (1893-1947) criou, no âmbito do texto, uma super-heroína feminista que serviria como novo modelo as mulheres, mas a exemplo de *Mulher Pantera* a ilustração seguia em afinidade com a ideia de promoção do prazer visual do corpo feminino para os personagens e para os leitores, especialmente para leitores homens e heterossexuais. Assim, especificamente, o propósito é analisar as representações femininas e perceber as rupturas com o discurso patriarcal no interior das contraditórias narrativas. Para desenvolver a pesquisa a que me propus, lancei mãos dos estudos sobre mulher (BEAUVOIR, 1949; WOLF, 2002) e dos estudos sobre histórias em quadrinhos (MCCLOUD, 1995, 2006; WOLK, 2007).

Palavras Chave: Super-heroínas; representações femininas, discurso patriarcal.

ABSTRACT

Since around 1940s it has been debated about the impact of comic books in society. However, it was from no earlier than the 1970s, with the growing interest of scholars, they have come to be regarded as an artistic expression that can inform, criticize, maintain and/or subvert the norm. In an attempt to contribute to this discussion, this master dissertation investigates in a comparative perspective to what extent the comic books Miss Fury by Tarpé Mills and Wonder Woman by William Moulton Marston, both superheroine debuted in 1941, subvert the representation of the models of femininity in the 1940s. Tarpé Mills (1912-1988), throughout the Miss Fury, outlines an independent character, within the text, and an illustration that is coherent with the style of art that aligns the woman stereotypes of beauty and sensuality widespread at the time; she creates a super heroine and secondary characters marked by ruptures and continuity with the patriarchal discourses. In turn, William Moulton Marston (1893-1947) created within the text, a feminist superhero who would work as a new model of women, but like Miss Fury the illustration of Wonder Woman followed in affinity with the idea of promoting visual pleasure of the female body to the characters and readers, especially heterosexual readers. Thus, specifically, this dissertation analyzes the female representations and the ruptures with patriarchal discourse within the contradictory narratives. In order to accomplish my research goals, I have used the theories used in Women's Studies (BEAUVOIR, 1949; WOLF, 2002) and in Comics Studies (MCCLLOUD, 1995, 2006; WOLK, 2007).

Keywords: superheroines; women representation; patriarchal discourse.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| Figura 1 - Cigarros Lucky Strike | 52 |
| Figura 2 - Cigarros Lucky Strike | 52 |
| Figura 3 - Mopsy de Gladys Parker. | 54 |
| Figura 4 - Esquire | 55 |
| Figura 5 - Ladie's Home Journal..... | 55 |
| Figura 6 - Batman | 58 |
| Figura 7 - Vampirella e Red Sonja | 58 |
| Figura 8 - Como desenhar o corpo feminino | 60 |
| Figura 9 - Poses fatais | 61 |
| Figura 10 - Big Bertha | 63 |
| Figura 11 - Miss Mechanix e Lady Locke | 63 |
| Figura 12 - Wonder Woman: Earth one..... | 64 |
| Figura 13 - Yellow Kid | 69 |
| Figura 14 - The old subscriber calls..... | 70 |
| Figura 15 - Pôster sobre sufrágio | 71 |
| Figura 16 - Flora Flirt gets an easter-egg lesson..... | 75 |
| Figura 17 - Little Orphan Annie | 76 |
| Figura 18 - The Katzenjammer Kids | 76 |
| Figura 19 - Pin-up | 79 |
| Figura 20 - Woman in Red..... | 83 |
| Figura 21 - Black Beauty | 87 |
| Figura 22 - referências sadomasoquistas | 92 |
| Figura 23 - Amarrações em Mulher Maravilha | 92 |
| Figura 24 - Marla Drake se veste com a pele de leopardo..... | 95 |
| Figura 25 - Embate entre Marla Drake e a usurpadora..... | 97 |

| | |
|---|-----|
| Figura 26 - coisificação de Erica Vam Kampf..... | 101 |
| Figura 27 - Erica Vom Kampf rencontra o filho depois de dois anos | 102 |
| Figura 28 - Era, Eva para os nova-iorquinos | 102 |
| Figura 29 - Era a la Carmem Miranda | 102 |
| Figura 30 - Enxoval de Marla Drake | 103 |
| Figura 31 - Marla e Era descendo de paraquedas | 104 |
| Figura 32 - Marla é tomada nos braços de Chico | 105 |
| Figura 33 - Paper dols de Marla/Mulher Pantera e Erica..... | 106 |
| Figura 34 - Era e Marla Drake se arrumam | 107 |
| Figura 35 - Baronesa Erica von Kampf (vilã)..... | 108 |
| Figura 36 - Marla Drake/Mulher Pantera..... | 108 |
| Figura 37- a possibilidade de adoção..... | 109 |
| Figura 38 - Diana, a mulher maravilha vencedora..... | 114 |
| Figura 39 - A origem da princesa Diana..... | 115 |
| Figura 40 - Mulher Maravilha compra uma nova identidade | 116 |
| Figura 41 - Mulher Maravilha recruta seu exercito de mulheres..... | 117 |
| Figura 42 - O desejo de ser e permanecer escrava..... | 119 |
| Figura 43 - Etta Candy vai ao dentista..... | 121 |
| Figura 44 - As pernas de Erica em close. | 123 |
| Figura 45 - Erica em closes..... | 124 |
| Figura 46 - Strip-tease incompleto de Mulher Maravilha..... | 125 |
| Figura 47 - Nova aluna | 125 |
| Figura 48 - Wonder Woman day | 125 |
| Figura 49 - The protectors #12 | 131 |
| Figura 50 - Miss Fury vs Black Fury | 131 |
| Figura 51 - Revista Mask #2..... | 131 |
| Figura 52 - Marla rumo ao museu em que tentaria roubar a coroa em 1943..... | 132 |

| | |
|--|-----|
| Figura 53 - Marla Drake | 133 |
| Figura 54 - A origem secreta de Mulher Maravilha | 134 |
| Figura 55 - Novo look de Mulher Maravilha..... | 135 |
| Figura 56 - A nova Mulher Maravilha..... | 135 |
| Figura 57 - Revista Ms. capa de julho de 1972 | 136 |
| Figura 58 - A wold in chaos #327..... | 137 |
| Figura 59 - Legends live foreve #1 | 137 |
| Figura 60 - Love and murder #9 | 137 |
| Figura 61 - What you not yet know #14 | 137 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO | 15 |
| 1 O ENGENDRAMENTO DO “FEMININO MISTERIOSO” NAS ARTES E NA RELIGIÃO | 24 |
| 1.1 Um panorama da representação feminina nas produções artísticas | 24 |
| 1.2 Sobre deusas e demônios: o sobrenatural feminino | 32 |
| 1.3 A marginalização das mulheres e o discurso religioso | 37 |
| 1.4 O corpo da mulher sob análise | 43 |
| 2 O CORPO FEMININO: A NOVA MÍDIA | 49 |
| 2.1 Indústria cultural de massa e a generificação do consumo | 49 |
| 2.2 Corpo feminino como objeto de consumo e entretenimento | 56 |
| 3. MULHERES DE PAPEL: GÊNERO NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NORTE-AMERICANAS | 66 |
| 3.1 A história da mulher nas histórias em quadrinhos | 66 |
| 3.2 Sobre donas de casa, princesas e <i>working girls</i>: os tipos femininos nos quadrinhos de 1896 a 1940 | 71 |
| 3.3 Para o alto e avante?: As primeiras super-heroínas | 80 |
| 4. A SUBVERSÃO FEMININA EM MULHER PANTERA E MULHER MARAVILHA | 88 |
| 4.1. Sobre os autores: June Tarpey Mills e Willian Moulton Marston | 88 |
| 4.2. A Mulher Pantera: a glamurosa super-heroína de Tarpé Mills | 94 |
| 4.2.1 Mulher Pantera: espelho das contradições da década de 1940 | 98 |
| 4.3. Mulher Maravilha: modelo de uma “nova mulher”? | 110 |
| 4.3.1 Mulher Maravilha: uma super-heroína (des)empoderadora | 113 |
| 4.4 Mulher Pantera e Mulher Maravilha: mulheres independentes | 121 |
| 4.5 Restaurações e Reboot: Mulher Pantera e Mulher Maravilha | 129 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 139 |
| REFERÊNCIAS | 142 |
| ANEXOS | 149 |

INTRODUÇÃO

O presente trabalho se debruça sobre as identidades femininas frente ao discurso patriarcal presente nas histórias em quadrinhos das super-heroínas *Wonder Woman* (poderá aparecer como Mulher Maravilha) e *Miss Fury* (poderá aparecer como Mulher Pantera), ambas produzidas nas décadas de 1940, respectivamente por William Moulton Marston, em parceria com Harry George Peter, e Tarpé Mills. Criadas no contexto da Segunda Guerra Mundial, momento de maior abertura social e profissional para as mulheres, Mulher Pantera e Mulher Maravilha dialogam com a noção de “nova mulher” forjada na década de 1920, período de implementação de conquistas femininas nos campos sociais e políticos.

Meu objetivo ao analisar os produtos artísticos de Mills e Marston é, numa perspectiva comparada, compreender em que medida as representações das super-heroínas Mulher Pantera e Mulher Maravilha subvertem o modelo tradicional de feminilidade. Será que o fato de Mulher Pantera ter sido produzida por uma mulher e Mulher Maravilha por um homem que apoiava o movimento feminista da época implicou em representações de identidades femininas que fugiam do discurso patriarcal? A análise comparativa nesta empreitada se constituirá a partir da observação de como as personagens femininas são construídas/representadas nos seus respectivos contextos sociais. Analiso as origens, as influências educacionais, a disponibilidade a relações amorosas/sexuais e como essas questões afetam as performances de ambas. Para desenvolver a referida pesquisa lançarei mãos dos estudos sobre as mulheres (BEAUVOIR, 1949; WOLF, 2002), dos estudos sobre histórias em quadrinhos (MCCLLOUD, 1995, 2006; WOLK, 2007) e estudos fronteiriços (FOUCAULT, 1985; HALL, 2006).

Os estudos da mulher alcançaram a dimensão acadêmica na segunda metade do século XX em virtude da indignação e da repercussão das discussões e publicações fomentadas especialmente a partir das produções da filósofa Simone de Beauvoir, autora de *O segundo sexo* (1949), que instigaram as discussões que movimentaram a segunda e a terceira onda feminista¹. De forma geral, o movimento teve como síntese reflexiva as considerações de Beauvoir “Não se nasce mulher, se torna mulher” (BEAUVOIR, 1967, p.9). Mais tarde, pesquisas de igual importância desenvolvidas por Michael Foucault (1988) acerca das relações entre poder e sexualidade e trabalhos subsequentes em torno das dinâmicas

¹ Para mais informações sobre as “ondas” feministas consultar: LOURO, Guacira. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997. Ou ainda LOBER, Judith. *Gender inequality: feminist theories and politics*. New York: Oxford University Press, 2012.

identitárias (HALL, 2006) contribuíram para fortalecer não apenas as discussões acerca das mulheres, mas também os estudos de gênero, raça (e raça e gênero), classe (e classe e gênero).

A abrangência desses estudos tinha a ver com a “genderificação da experiência”, que, em linhas gerais, significava que os comportamentos, a organização social, os papéis, as formas de vestir e até mesmo as brincadeiras infantis eram atravessadas por definições de gênero socialmente estabelecidas; aliás, é através dos gestos, dos hábitos e comportamentos cotidianos que elas se cristalizam. Em outras palavras, os estudos de gênero passaram a alcançar a experiência social em sua amplitude, sobretudo na vida privada em que a narrativa patriarcalista se exercia de forma mais silenciosa, ou seja, de maneira menos perceptível – lembremos que o privado também é político, e a partir da década de 1960 essa noção passou a ser ainda mais proeminente.

Foi também a partir da década de 1960 que surgiram as primeiras produções de histórias em quadrinhos que problematizavam/ironizavam a quase ausência de perfis femininos empoderadores no interior das histórias em quadrinhos, especialmente em virtude dos esforços da quadrinista e pesquisadora Trina Robbins e outras como Willy Mendes, Cat Yronwode, que, ao estilo *underground*, “[...] criaram obras **cruas, emocionalmente honestas, politicamente carregadas e sexualmente francas**” (MCCLLOUD, 2006, p. 102, grifos do autor), problematizando entre outras coisas a representação feminina no universo dos quadrinhos.

Sobre as Histórias em Quadrinhos (doravante HQs), é importante acrescentar que, no formato que as conhecemos hoje, são manifestações culturais relativamente recentes. Estudiosos da área (MACCLOUD, 1995) costumam assinalar a publicação do cartum do *Yellow Kid* (1896)² do quadrinista norte-americano Richard Felton Outcault enquanto marco inicial das HQs. Entretanto, esses mesmos teóricos assinalam a existência de dados e prefigurações bem mais antigas como, por exemplo, os Hieróglifos Egípcios, a Coluna de Trajano (112-114), a Tapeçaria de Bayeux (século XI), as produções de William Hogarth (1731), Genevan Rodolphe Töpffer (1842)³ e Ângelo Agostini (1869), para sugerir uma

² Nota-se que, segundo Cagnin (1996, p. 30), a data de dezesseis de fevereiro de 1896 não condiz com a primeira aparição de *The Yellow Kid*. O garoto já havia aparecido em outras publicações trajando outras cores. Primeiramente, em cinco de maio de 1885, em *At the Circus in Hogan's Alley*, vestindo azul e, posteriormente no ano de 1895, com mais duas aparições, uma no dia sete de julho, vestindo ainda a cor azul em *The day after "The glorious fourth" down in Hogan's Alley*, e outra no dia quinze de dezembro em *The Marry Xmas*, com roupa de bolinhas vermelhas.

³ De acordo com Groensteen (2007, p. 1), Genevan Rodolphe Töpffer foi o inventor das *stories in etchings* (histórias em gravuras) no final da década de 1820 e o precursor da teorização desta nova forma de contar histórias.

antevisão ou até mesmo uma fonte de inspiração (MCCLLOUD, 1995, p.12) para as histórias em quadrinhos modernas.

De fato, a origem das histórias em quadrinhos possui suas polêmicas. Segundo Cagnin (1996, p. 28), a representatividade da publicação de *Yellow Kid* tem um aspecto mercadológico⁴ já que seu surgimento está relacionado à ampliação do comércio de jornais que incluía publicações de cartuns e tirinhas. Não se trata, portanto, da primeira publicação desse gênero, mas de seu ingresso no interior da indústria cultural. Um dos defensores do pioneirismo de *Yellow Kid* é Jerry Robinson (1974), autor de *The Comics: an Illustrated History of Comics Strip Art*. Entretanto, a posição de Robinson parece pouco verossímil porque ignora trabalhos anteriores como os de Rodolphe Töpffer e Ângelo Agostini.

Amplamente difundida no mercado contemporâneo, as HQs passaram desde sua convencional origem por momentos de construção e reconstrução conceitual, pois se tratava de uma manifestação artística nova, resultado, quase sempre, da combinação de imagem e escrita, portanto, uma produção híbrida⁵ que intrigava artistas de outras vertentes. A dificuldade de se traçar uma definição de Histórias em Quadrinhos reside na tentativa de delimitar a referida arte em um único veio artístico, o que corrobora para possíveis “deslizamentos” conceituais.

Algumas das definições mais aceitas são apresentadas pelos profissionais e/ou teóricos dos quadrinhos Eisner (1989), MacCloud (1995) e posteriormente Groensteen (2007). Os dois primeiros, talvez os estudiosos mais comentados do gênero na América do Norte, definiram as HQs de forma bem semelhante. Eisner as define basicamente como um tipo de arte sequencial (EISNER, 1989, p. 7) enquanto MacCloud apresenta uma leitura mais detalhada da arte em que dominam: “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta do espectador” (MACCLOUD, 1995, p. 9). Groensteen, pesquisador francês, sem romper com as ideias apresentadas pelos norte-americanos, recomenda o termo “solidariedade icônica” (*iconic solidarity*) para sugerir a composição de histórias constituídas a partir de imagens que são interdependentes (GROENSTEEN, 2007, p. 7). Grosso modo, a leitura de Groensteen entende que a narrativa das HQs se materializa a partir de desenhos justapostos em uma sequência pré-estabelecida

⁴ CAGNIN, Antônio Luís. *Yellow Kid: o moleque que não era amarelo*. São Paulo, 1996.

⁵ É importante ressaltar que há produções de Histórias em Quadrinhos (sejam elas em forma de tiras ou em formato de livros) que são construídas somente com imagens, sem o acréscimo de textos, como por exemplo, *The Little King* (1931), do cartunista estadunidense Otto Soglow; *Henry* (1934), do também artista estadunidense Carl Anderson; *He done her wrong* (1930), de Milt Gross, e *La Teigne* (1998), de Thierry Robin (GROENSTEEN, 2007, p. 15).

que pode vir aliada ao texto ou não. Em outras palavras, o desenho é o eixo condutor da narrativa.

Outra problemática que envolve as HQs é a confusão de nomenclaturas⁶ em decorrência de outras modalidades que empregam formas artísticas semelhantes (o uso de imagem como forma de narrativa é a principal semelhança); é o caso, entre outras produções, das charges, das tirinhas e, mais recentemente, das *Graphic Novels*. De forma bem simples podemos determinar as histórias em quadrinhos como um termo “guarda-chuva” que abriga, devido às similitudes, vários tipos de manifestações artísticas.

A charge, produto rotineiro dos jornais, pode ser compreendida como imagem (apenas uma imagem/figura) narrativa associativa; usualmente, as charges dizem respeito a eventos e conteúdos políticos e seu intuito é tecer críticas e provocar o riso ao mesmo tempo. Já as tirinhas são compostas, normalmente, por mais de um quadrinho e por este motivo apresentam condições de desenvolvimento de ações mais claras apresentando início, meio e fim. Outro aspecto que as difere das charges é o fato da desobrigação com a crítica e a comicidade. Já a “novela gráfica” é um termo ainda mais recente, cunhado por Will Eisner a partir da publicação de *A contract with God and other tenement stories* (1978). A nomenclatura novela gráfica foi utilizada pelo autor com o objetivo de dissociar a obra em questão da imagem negativa que era atribuída às HQs. Mas, se tratando de definição, poderíamos dizer que as novelas gráficas, embora utilizem os mesmos elementos das HQs, diferenciam-se destas últimas em relação à extensão; elas são normalmente mais extensas e complexas do que as HQs (MACCLOUD, 2006, p.28).

No Brasil, as primeiras manifestações artísticas do gênero foram do artista italiano radicado no Brasil Ângelo Agostini que iniciou sua carreira de cartunista no ano de 1864 com a criação do primeiro periódico ilustrado de São Paulo, *Diabo Coxo* (CAGNIN, 1994, p. 27). Contudo, a produção mais representativa de Agostini foi *As aventuras de Nhô Quim* (1869), publicação de vários capítulos que, segundo Cagnin (1996, p. 32), assemelha-se, no tocante à estrutura e qualidade, ao que conheço na atualidade por *Graphic Novel*. Em relação à qualidade do trabalho de Agostini, Cirne aponta que

(...) sob a voltagem do humor grotesco, satírico, às vezes cáustico, a caricatura encontrava em Agostini o seu melhor caminho: um caminho que,

⁶ Tratando-se da nomenclatura, vale pontuar os nomes que as histórias em quadrinhos adquiriram mundo a fora. Nos Estados Unidos as HQs receberam o nome de *Comic Books*, na França, de *bandes-dessinées*, na Itália, de *fumetti*, devido ao formato dos balões (pareciam fumacinhas), na Espanha, *tebeo*, em razão da revista que vinculava tais produções, em Portugal, *história aos quadrinhos* e, no Brasil, *histórias em quadrinhos* e *gibi*, nome de uma famosa revista de quadrinhos (CAGNIN, 1975, p. 22-23).

em sendo político, era profundamente social em sua crítica e costumes e dos preconceitos culturais. Só que Agostini não se contentava com a imagem isolada, paralisada: ele avançou no tempo e no espaço ao propor a aventura seqüenciada, marcada por cortes gráficos que iriam determinar a estrutura narrativa de toda e qualquer história em quadrinhos. O traço caricatural realiza-se com plenitude na multiplicidade de desenhos cômicos, conteudístico e formalmente interligados (CIRNE, 1990, p. 16).

A partir de 1905, as publicações ganham um novo impulso com o lançamento da revista *O Tico-Tico* pela editora O Malho, que publicava produções inspiradas nos sucessos europeus e norte-americanos⁷. Contudo, durante toda a existência da revista o carro chefe das publicações eram traduções de produções de sucessos oriundos, principalmente, da América do Norte, como Popeye e Mickey Mouse, na década de 1930. Durante muito tempo, as produções inteiramente nacionais não alcançaram visibilidade, pois parecia ser mais rentável naquele período apostar em obras que já apresentavam sucesso do que investir em pesquisas e produções totalmente novas: “Neste ponto, é possível entender a razão pela qual há tantas HQ norte-americanas no Brasil: elas chegam prontas e acabadas para impressão e a um preço baixíssimo, o que por outros motivos, não ocorre com os artistas nacionais” (FURLAN, 1989, p. 32).

Após o sucesso de *O Tico-Tico*, várias revistas e suplementos foram criados no Brasil, mas o destaque das publicações ainda era para os trabalhos estrangeiros. O *Suplemento Juvenil*, lançado na década de 1930⁸ pelo jornalista Adolfo Aizen, por exemplo, era recheado basicamente por traduções de produções norte-americanas (*Flash Gordon*, *Tarzan*, *Agente X-9*, entre outros). Já as décadas de 1940 e 1950 foram mais significativas para os artistas brasileiros. Num ritmo ainda incerto houve maior abertura para publicações nacionais. Surgiram neste período também as editoras EBAL, Rio Gráfica, La Selva e Abril. É válido destacar que na década de 1950 dois nomes despontaram com publicações inteiramente nacionais, Ziraldo Alves Pinto e Maurício de Sousa. Ambos começaram suas carreiras com publicações em jornais, *Jornal do Brasil* e *Folha de São Paulo*, respectivamente. Posteriormente, nas décadas de 1960 e 1970 realizaram publicações em formato de revista, como *Pererê* (PINTO, 1960) e a *Turma da Mônica* (SOUSA, 1970) (BARBOSA, 2006, p. 134-135).

⁷ Algumas das produções de *O Tico-Tico* na verdade se tratavam não apenas de simples inspiração, mas de apropriação (plágio), como aconteceu com o personagem Chiquinho que se configurava como cópia do personagem *Buster Brown* da produção de Richard Outcault (1902) (LACHTERMACHER; MIGUEL, 1989, p. 41-42).

⁸ Outras revistas como *Gazetinha*, *A Gazeta Juvenil*, *O Cruzeiro*, *Gibi* e *Guri* também foram lançadas no Brasil na década de 1930. Em todas as revistas, o carro chefe era a tradução de sucessos oriundos de outros países (BARBOSA, 2006, p. 133).

A década de 1980 foi, sem dúvida, o período de consagração da *Turma da Mônica*, de Maurício de Sousa, que ultrapassou as vendas d’*O Pato Donald*, revista norte-americana que era a mais vendida no período (SANTOS apud PARRILLA, 2006, p. 49). No final desta década houve um período de contenção de investimento em produções de HQs. Tratava-se dos reflexos da recessão econômica que o Brasil enfrentou. Esse fenômeno gerou outro denominado *Made in Brazil*, fenômeno editorial marcado pelo ingresso de brasileiros em empresas de outros países, trabalhando em produções famosas como *Spiderman*, da Marvel, Mulher Maravilha, Aves de Rapina, que tiveram como ilustradora a brasileira Adriana Melo, e *Green Lantern*, da DC, que teve como colaborador o brasileiro Ivan Reis.

Que as HQs tomaram a dimensão que hoje acompanhamos devido a estratégias de vendas de jornais e revistas não é mais novidade. Assim como todas as manifestações artísticas do mundo moderno, as HQs se tornaram objetos da indústria cultural, destinadas a entreter e encantar as massas. Sobre isso, Umberto Eco afirma que “[...] tudo isso serve apenas para provar-nos que a cultura de massa é um fato industrial e, como tal, sofre muitos condicionamentos típicos de qualquer atividade industrial” (ECO, 2011, p. 49). Contudo, compreendemos que a relação entre a arte – e as histórias em quadrinhos, em específico – deve ser compreendida de forma mais nuançada; ou seja, ambas não são apenas produtos que geram lucro, mas indícios de uma época, de suas contradições, de suas particularidades e, não raro, de seus preconceitos silenciados e naturalizados.

A fala de Eco nos conduz à ideia de que, no tocante à produção de cultura de massa⁹, o produto final será o reflexo dos interesses de determinados grupos econômicos (as editoras) ou de quem eles representam ou procuram fortalecer. Desse modo, podemos pensar no fortalecimento de grupos (políticos, religiosos) ou valores (tradicionais, heteronormativos), cujo resultado mais esperado é capturar os leitores e levá-los à compra de não apenas um exemplar, mas se fidelizarem e se tornarem “clientes”. Dessa maneira, ao longo de quase cento e vinte cinco anos de produção de HQs podemos dizer que durante muito tempo a referida manifestação artística, assim como outras expressões culturais, contribuiu amplamente para a fixação de modelos e estereótipos.

Esta afirmativa pode ser sustentada tomando como base as produções mais expressivas no mercado, tais como *Superman* (1938) e *Batman* (1940). Essas publicações expressam visões de mundo de um grupo relativamente privilegiado, constituído por homens heróis, heterossexuais, brancos, belos e fortes; ou seja, as tramas e os personagens expressam o ideal,

⁹ Neste trabalho, tomamos como referência para análise somente as Histórias em Quadrinhos enquanto produção cultural de massa.

o modelo alimentado pelas visões de mundo da época; nelas, os homossexuais, os negros (e outras etnias) não existem porque não fazem parte da estética hegemônica, ou seja, não podem ser modelo ou exemplo como são no geral os super-heróis nas HQs clássicas.

No que toca às narrativas que apresentam mulheres heroínas, percebemos não raras vezes uma sub-representação das mesmas. Em muitas dessas publicações, as heroínas são tratadas como objeto de desejo masculino: belas, sensuais e descartáveis. Sobre esse último aspecto, elas são descartáveis tanto no teor das narrativas quanto na existência no universo da fantasia heroica, visto que muitas personagens morreram (Supergirl), casaram-se e tomaram como prioridade a família (Mulher Invisível), foram afastadas (Batwoman) ou simplesmente descontinuadas (Fantomah) dentro da trama por não atenderem às expectativas do público masculino (MADRID, 2010).

Nesse sentido, McCloud (2006, p. 96) afirma que é necessário travar uma batalha pela diversidade, propondo um equilíbrio das produções cujas minorias sejam representadas (negros, pobres, homossexuais, etc.) e a presença da mulher (enquanto quadrinista e personagem) seja equiparada à do homem, pois

A história do **desequilíbrio entre os sexos** é um dos mais impressionantes exemplos do **potencial desperdiçado** dos quadrinhos. Na medida em que constituíram um “**clube do bolinha**” nos EUA, os quadrinhos abriram mão de **metade** de seu **poder potencial** (e de seu **público potencial**) numa única facada. Em meados da **década de 70**, para um leitor **masculino** de **quatorze anos** de revistas do **grande mercado**, a mera **idéia** de mulheres criando gibis era **exótica**. Os poucos títulos populares **lidos** por **meninas** eram criados sobretudo por **homens**... e se houvesse um gênero feito **sob medida** para **meninos** eram os celebrados **super-heróis**. Naquela época, a **estante giratória** da minha loja de conveniências local representava para mim **todo o mundo dos quadrinhos**, e era **um mundo de dominação masculina** (MACCLOUD, 2006, p. 100. Grifos do autor).

A tentativa de tornar secundária a participação das mulheres no universo das histórias em quadrinhos vai além dos conteúdos narrados. Muitos trabalhos escritos por roteiristas e cartunistas mulheres foram relegadas ao esquecimento devido ao contexto social em que tais produções foram publicadas (ROBBINS, 2013, p. 96). A produção *The old subscriber calls* (1896), de Rose O’Neill, por exemplo, foi provavelmente a primeira tirinha produzida por uma mulher a alcançar sucesso, e publicada um ano após *Yellow Kid*¹⁰ (ROBBINS, 2013, p. 10), o que comprova a participação feminina desde o início das primeiras publicações.

¹⁰ Trina Robbins (2013) considera as primeiras aparições do moleque (as versões azul e vermelho apresentadas por Antônio Luís Cagnin) como debute. Se, ao contrário, considerarmos somente a

Interessada em compreender a participação feminina no universo das HQs revisei as produções pós *Yellow kid* na América do Norte¹¹ e procurei identificar produções que apresentassem personagens femininas como protagonistas. Encontrei inicialmente o título *Mulher Maravilha* (1941), super-heroína de maior popularidade até os dias atuais, mas como McCloud (1996) já havia constatado se tratava de uma produção sobre mulher, mas produzida por homens. Em uma pesquisa mais acurada encontrei outros nomes de protagonistas produzidas totalmente por mulheres, tais como *Brenda Starr* (1940), *Deathless deer* (1942) e *Mulher Pantera* (1941). Essa última foi a primeira super-heroína roteirizada e desenhada por uma mulher.

É por se tratar de uma mulher que escreveu e desenhou sobre uma super-heroína e um homem defensor do feminismo que escreveu em um mesmo período também sobre uma super-heroína que procuro relacionar as HQs, enquanto produção artística, às teorias dos estudos da mulher e gênero para perceber possíveis semelhanças e diferenças em relação à composição de personagens femininas.

Para desenvolver a pesquisa dividi a presente dissertação em quatro capítulos. O primeiro capítulo, *O engendramento do “feminino misterioso” nas artes e na religião*, introduz o tema mito e religião e visa compreender a construção e percepção das mulheres e do corpo feminino ao longo da história a partir das concepções fundadoras do mito e da religião; para tal, lancei mão, entre outros autores, de Joseph Campbell (1992), Mircea Eliade (1972), Foucault (1985) e Courtine (2011). O segundo capítulo, *O corpo feminino: a nova mídia*, visa compreender como o corpo feminino foi percebido, controlado e manipulado pelas indústrias culturais de massa. Nesta perspectiva as contribuições teóricas norteadoras foram, principalmente, Morin (1969,1980), Ewen (2001) e Oliveira (2007). O terceiro capítulo, *Mulheres de papel: gênero nas histórias em quadrinhos norte-americanas*, desenvolve sobre a produção, o consumo e a representação das mulheres nas HQs. As reflexões de Mike Madrid (2011, 2013) e Trina Robbins (1999, 2013) foram de fundamental importância para a composição deste capítulo. O quarto e último capítulo, *A subversão feminina em Mulher*

versão que alavancou seu sucesso, *The old subscriber calls* (publicada em setembro de 1896 na *Truth Magazine*) teria uma diferença de apenas sete meses em relação à publicação de *The Yellow Kid*.

¹¹ A escolha pelas HQs norte-americanas não se trata de negligência em relação às produções nacionais, muito pelo contrário, acompanho animada as evoluções dos/as quadrinistas brasileiros/as, mas, infelizmente, ainda não há no Brasil produções que emplacaram e se mantiveram no mercado por mais de um ano, por exemplo, com a temática que o presente trabalho procurou analisar. Se abrir o leque para outros gêneros quadrinísticos, posso citar quadrinistas brasileiras que se destacam tanto pela qualidade do trabalho, normalmente com produções independentes, quanto pelo esforço em problematizar a invisibilização das mulheres no mercado nacional. Por exemplo: Marina Cagnin, criadora de *Vidas imperfeitas* e Lovelove6, criadora do webcomic *Garoto Siririca*.

Maravilha e Mulher Pantera, trata das análises da representação feminina nas histórias em quadrinhos de Tarpé Mills e William Marston (1942-1947), o capítulo foi desenvolvido à luz das produções de Lepore (2014), Hanley (2014), Horn (1977) e Robbins (1999, 2011e 2013).

1 O ENGENDRAMENTO DO “FEMININO MISTERIOSO” NAS ARTES E NA RELIGIÃO

Se virmos a realidade, as mulheres são mais sólidas, mais objetivas, mais sensatas. Para nós, são opacas: olhamos para elas, mas não conseguimos entrar lá dentro. Estamos tão empapados de uma visão masculina, que não entendemos. Em contrapartida, para as mulheres nós somos transparentes.

José Saramago

1.1 Um panorama da representação feminina nas produções artísticas

Circe e Calípsio foram algumas das mulheres de Odisseu, ou Ulisses, como também é conhecido o personagem da segunda obra de Homero, *Odisseia* (VIII a. C.), antes de voltar para os braços de sua virtuosa esposa Penélope. Terminada a Guerra de Tróia, que durou dez anos, Odisseu levou outros dez anos para, finalmente, chegar a sua casa. No trajeto encontrou muitas aventuras e mulheres, sereias, ninfa e feiticeira. Cauteloso, o herói grego finalmente retornou ao lar disfarçado de mendigo e se revelou apenas para seu filho, Telêmaco (a esposa, por ser mulher, não era confiável) para que este o ajudasse a se vingar dos inimigos e pretendentes de sua esposa. Somente depois de realizar a vingança contra os pretendentes de Penélope e eliminar também as criadas que mantiveram amantes em sua ausência é que o herói se revela à companheira fiel e submissa. *Odisseia* não é o único exemplo de produção literária que promove a mulher ideal e pune a desviante.

A menção ao épico de Homero se justifica para demonstrar que desde o seu nascimento na Grécia, e poderemos atestar isso em detalhes quando da análise do nosso *corpus*, a Literatura ocidental, e demais formas de arte, pode ser considerada um lugar da generificação, isto é, da construção e definição dos gêneros e de seu papel social. Nesse sentido, podemos relacionar outras obras clássicas que, a exemplo de *Odisseia*, também exploram a figura feminina sob uma visão dicotômica (bem *versus* mal) como, por exemplo, a peça *Macbeth* (1611), de William Shakespeare, cuja personagem feminina, Lady Macbeth, é a representação da imagem de mulher ardilosa e manipuladora que induz o marido a assassinar o rei e tomar-lhe o lugar. Sem alcançar a redenção, a punição para Lady Macbeth foi a insanidade, o que a conduz ao suicídio. Essa mesma visão do ser feminino como desgraça do homem se encontra, apenas para citar um exemplo neste gênero, na literatura gótica, na figura de Matilda, a bela sedutora de *O monge* (1796), de Matthew Gregory Lewis. Em *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, o suicídio também foi uma forma de punir Ema Bovary por romper com os paradigmas da mulher burguesa e sucumbir aos desejos e trair o marido. É

válido reforçar que no contexto da referida obra (primeira metade do século XIX, período de ascensão do modelo burguês) Ema representava um tipo de mulher que não podia mais existir. Na Literatura Brasileira, *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, apresenta a personagem feminina Capitu ao leitor a partir da percepção do narrador Bentinho. No desenvolvimento da trama, a menina de “olhos de ressaca” rompe com os estereótipos de mulher frágil, delicada e submissa e, em razão do seu comportamento transgressor para a época, foi severamente avaliada, julgada e condenada pelo marido (e também narrador, Bentinho) que, como punição por uma suposta traição, exilou a esposa e o filho. Os exemplos não se esgotam com os apresentados aqui.

Em virtude desta perspectiva de narrativa dicotômica em torno da figura feminina a escritora francesa Dottin-Orsini (1993) se viu motivada a pesquisar e produzir *A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Nesta obra a autora apresenta um interessante panorama de produções artísticas do final do século XIX, dentre elas, literaturas e telas que representam a figura feminina sob uma ótica degradante. Durante esse período, a autora afirma que a imagem das mulheres maternais, altruístas e submissas que era cultivada nas relações sociais cedeu espaço, especialmente nas manifestações artísticas, para a representação das mulheres mais carnais e ameaçadoras; segundo ela, “a literatura da segunda metade do século XIX mostra claramente que a mulher mete medo, que é cruel, que pode matar” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 13). Para ilustrar suas afirmações a escritora lança mãos de produções tanto de autores renomados, como Mallarmé, Zola e Marcel Proust, quanto de autores hoje relegados ao ostracismo no cenário mundial:

Ela inclina, mordendo beijos em seus lábios,
Seu corpo langue de mudos ressábios
Sobre o espelho de aço...
Não, não fale de amor, que não será ouvido,
Não a suplique, aquele olhar já não lhe é fido...
Ela ouve na noite seus pecados loucos
E se adianta para a outra – ela mesma,
O corpo todo, um só frêmito – por si mesma (OCHSÉ, 1908 apud DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 173).

A literatura, assim como outras manifestações artísticas e saberes, representou ao longo dos séculos o feminino sob a ótica patriarcal¹², isto é, sob a perspectiva da liderança e

¹² Indiscutivelmente, a Literatura, assim como outras manifestações culturais e artísticas, é uma forma do ser humano criar, recriar e problematizar a si mesmo e o mundo e por este motivo pode, mas não necessariamente deve, servir como um “espelho” da realidade em que foi produzida bem como da visão de mundo do escritor. Assim, entendemos que em uma sociedade cujas bases sociais e religiosas são fundamentadas na ideia de supremacia masculina, possivelmente, as produções artísticas e literárias, de alguma forma, abordarão assuntos pertinentes ao contexto em que foram produzidas.

da superioridade moral e intelectual masculina. Isso se deveu à existência de uma tradição literária masculina atravessada/dominada pelo patriarcalismo, que reproduzia nas artes as várias formas de opressão que eram aplicadas socialmente às mulheres.

Ao considerar o papel do patriarcalismo e suas visões de mundo socialmente construídas, é preciso ter em mente que se trata de um conceito polissêmico discutido de formas distintas por autores de estudos clássicos que destacam a relação entre patriarcado e poder, entre eles Engels (1884)¹³ e Weber (1922). No caso desses dois escritores alemães o termo foi usado para se referir a uma forma de regime político-familiar cuja autoridade era centralizada numa figura masculina, o chefe da comunidade doméstica ou o governo paterno, cujos poderes de controle e posse se estendiam à esposa, filhos e servos, livres e não livres (WEBER, 2009, p. 235). Engels (1989) procurou assinalar o surgimento do patriarcalismo como regime político a partir do desenvolvimento da agricultura e da introdução da propriedade privada, que marcaria o fim de um período supostamente matriarcal – retomarei a ideia de um período matriarcal na próxima seção desse trabalho – e o início da dominação masculina.

A despeito de sua relevância sociológica, as observações de Engels e Weber não contemplam nem narrativas que constituem o patriarcalismo, nem o lugar das relações de poder naquilo que hoje definimos como “espaço privado”. Apesar de ambos certamente considerarem que o patriarcalismo é um produto histórico-social, isto é, uma estrutura erigida e não uma “condição natural”, os autores não problematizaram as narrativas de mundo que organizavam e legitimavam os engendramentos patriarcais, entre elas, a religião. Além disso, a ênfase no “espaço público”, sinônimo de lugar da política na modernidade, implicou na “despolíticação” do mundo privado onde as relações patriarcais se definiam – e se definem até nossos dias - de maneira mais pulsante através da educação dos corpos e da sexualidade.

Como a relação entre “privado” e “político” não era problematizado na sociologia clássica, o mundo da intimidade e as relações de poder que o atravessam não foram contemplados pelas discussões sobre o patriarcalismo. Foi o feminismo que dilatou a discussão sobre o patriarcalismo ao chamar a atenção de forma crítica para as narrativas essencialistas – a-históricas - que definiam o significado de “masculino” e “feminino”. Foi esse movimento que acentuou a noção de que o privado também é político.

O patriarcalismo, como regime político, foi substituído no século XVII por um modelo de relações civis contratuais capitalistas (PATEMAN, 1988, p. 37); contudo, suas marcas no

¹³ ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

que toca à desigualdade entre os gêneros permaneceram, ou seja, foram preservadas pela nova ordem política burguesa que emergia a partir daquele momento. Desse modo, o termo passou a ser compreendido de uma maneira mais ampla, dissociando-se da concepção de “patriarcal” enquanto organização político-familiar, para ser empregado por feministas, historiadoras e antropólogas (PATEMAN, 1988; SAFFIOTI, 2015) para se referir ao tipo de opressão/dominação sexual exercida pelos homens pelo simples fato de serem homens (PATEMAN, 1988, 20).

O patriarcalismo, em sua forma original e moderna, fez uso de mecanismos de opressão e dominação a fim de hierarquizar as relações de gênero conferindo aos homens uma posição social, política, religiosa e cultural superior às mulheres. O ímpeto libertário das revoluções burguesas não diluiu os contornos do patriarcalismo original, mas o remanejou a partir de novos esquemas de poder que garantiam o monopólio masculino do espaço público. Em outras palavras, transforma-se a ordem social, política e econômica, mas em seu interior se preserva a assimetria dos gêneros socialmente construída ao longo da história ocidental.

Se a literatura de um lado representou as mulheres sob a ótica patriarcal aos moldes descritos acima, por outro lado, ela também foi um espaço para problematização do patriarcalismo como dispositivo opressor/dominador da mulher. Uma das escritoras que questionou a lógica patriarcal, seja em suas produções literárias, seja em seus ensaios ou em textos jornalísticos, foi a britânica Virginia Woolf (1882-1941). A escritora advogava a ideia de que nós mulheres deveríamos problematizar e tentar mudar nossa condição de vítimas do sistema patriarcal (WOOLF, 2006, p. 64); em seu horizonte de expectativas políticas se encontrava a resistência da mulher contra o patriarcalismo. Contudo, o ímpeto de Woolf não era a regra no mundo literário.

Assim, socialmente representadas a partir de um discurso misógino que as definia como “homem incompleto” (ARISTÓTELES, 1942, p. 175), as mulheres foram percebidas ao longo de parte da história ocidental, sobretudo no interior da cultura cristã, de duas formas: a mulher santa, “Esposa de Cristo”, e a mulher Eva, “Portão do Diabo”. A primeira estava relacionada à pureza do corpo e da alma, já a segunda forma de percepção do feminino se refere às mulheres que se entregam ao prazer carnal e que por isso mesmo desestabilizam o homem. Sem a prerrogativa do meio termo as mulheres eram, na verdade, simultaneamente “Esposa de Cristo” e “Portão do Diabo”. Bloch (1995) afirma:

Concluindo, a singularidade do cristianismo reside no fato de que, diferentemente de qualquer dos cultos e religiões que podem ser

identificados como fontes potenciais, não só faz a mulher assumir o encargo de mediadora como também mantém atitudes sexuais conflitantes simultaneamente em suspensão. Assim, a mensagem às mulheres não é “você é a Esposa de Cristo” ou “você é o Portão do Diabo”, ou mesmo “você pode ser uma ou outra”, “você escolhe”. Em vez disso, se diz: “você é ao mesmo tempo, simultaneamente, a ‘Esposa de Cristo’ e o ‘Portão do Diabo’, sedutora e redentora, mas nunca o meio-termo”. Os efeitos desta contradição coincidente são certamente poderosos e de grande extensão (BLOCH, 1995, p. 112-113, grifos do autor).

É importante considerar que, devido a essa representação paradoxal do feminino no imaginário popular, construir a nova imagem ideal de mãe, pensada a partir do século XVIII, exigiu trabalho e envolveu, inclusive, o emprego de saberes modernos, em específico a ciência. Segundo Nunes,

(...) transformar a mulher em mãe constituiu um processo que determinou uma reformulação profunda da imagem do sexo feminino, imagem característica das sociedades europeias até aquele momento, a demandar um apelo à ciência médica, chamada a colaborar para descrever o que seria uma mulher nessa nova versão. Nessa perspectiva, uma das estratégias mais claras foi a necessidade de **redefinir um perfil feminino**, criando uma imagem de mulher mais adequada às novas funções (NUNES, 2000, p.21, grifo meu).

Neste empreendimento de (re)definição da concepção de mulher e de feminino, a Medicina do mundo moderno, a Filosofia e a Psicanálise também contribuíram, ao longo dos séculos XVIII, XIX e início do século XX, para a fabricação do “mistério feminino”¹⁴. Assim como as representações da “mulher santa” ou “mulher-Eva” eram definidas por narrativas construídas por homens, a representação de mistério feminino foi engendrada a partir da percepção masculina, a norma. Na condição de objeto da ciência, a mulher era então o outro, o inessencial, o misterioso, aquela que escapa da norma, o segundo sexo (BEAUVOIR, 1970). Gradativamente, a ciência conduzida por homens ocupa o centro do cenário social que outrora era ocupado por homens religiosos.

Historicamente compreendemos que a ideia de norma se refere ao homem de pele branca pertencente a uma classe social privilegiada (LOURO, 2000, p.09). Nesse sentido, Beauvoir (1970, p. 11) afirma que as representações referentes à mulher enquanto mistério partem, na verdade, da percepção do mistério do ponto de vista do homem.

A Medicina, valendo-se de um discurso científico, concentrou-se em tentar explicar as diferenças entre homem e mulher a partir da distinção quanto ao sexo biológico, o que, de certa forma, contribuiria para delimitar e também reafirmar a importância dos papéis sociais

¹⁴ Neste trabalho, lançamos mãos da representatividade feminina, principalmente, a partir de um ideal burguês.

desempenhados por ambos os sexos. Assim, entre os séculos XVIII e XIX a ciência ofereceu saberes que serviam para situar socialmente as mulheres conforme sua especificidade biológica (ROHDEN, 2000)¹⁵.

Os estudiosos da medicina como Roussel, no século XVIII, e Cabanis e Lachaise, no século XIX, estavam convictos de suas descobertas sobre as mulheres. Esses estudiosos debateram acerca da sua estrutura física compreendida como frágil e delicada, sua capacidade gestacional, sua relação com o sexo, o fluxo menstrual e seus hormônios que, combinados, ora delineavam uma mulher tendenciosamente influenciável para o mal e corruptora do homem, ora como perfeita para o papel de mãe e esposa. Essas ideias definiram o feminino com bases em um saber (ciência) exclusivamente masculino tal qual foi a religião no passado.

A Filosofia, num misto de ruptura e continuidade com as afirmativas do pensamento clássico de Aristóteles (384 a.C –322 a.C.), também endossava a ideia de inferioridade feminina. A partir do século XVIII, amparados por um discurso baseado na ideia de “essência”, os filósofos creditaram a diferença entre homem e mulher a um dado biológico e, portanto, natural. Trata-se também de um discurso sucedâneo da narrativa religiosa que durante séculos representava o feminino a partir dos pares opostos Maria e Eva. Segundo o entendimento filosófico do século XVIII, ou pelo menos de parte dele, os homens e as mulheres teriam seus papéis sociais definidos logo após o nascimento. Valendo-se da ideia de diferença sexual enquanto definidora de uma função social, Jean Jacques Rousseau (1647-1723), o filósofo contratualista que inspirou movimentos de libertação, defendia que a vida pública era destinada aos homens e a doméstica “naturalmente” destinada às mulheres. Nesse sentido, Nunes reforça que:

Rousseau advogava ser a natureza feminina que designava qual deveria ser sua inserção social. Dessa forma, inaugurou todo um discurso sobre a diferença entre os sexos e suas conseqüências morais e sociais, acoplando diferença sexual e diferença de gênero. Para ele, em tudo que se relaciona ao sexo, a mulher é diferente do homem, sendo cada sexo moldado segundo sua natural destinação (NUNES, 2000, p. 38).

Diferente de Rousseau, o filósofo Poullain de la Barre (1647-1723) acreditava que homem e mulher possuíam uma essência única e que a mulher não era inferior, pelo contrário, ela era igualmente capaz. Entretanto, o filósofo destaca uma “superioridade” feminina quanto

¹⁵ Em sua tese de doutoramento, Fabíola Rohden faz uma abordagem interessante sobre a “ciência da diferença”: ROHDEN, Fabíola. *Uma ciência da diferença: sexo, contracepção e natalidade na medicina da mulher*, 2000. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Antropologia Social.

à sua vocação¹⁶ para a maternidade fato que, indiscutivelmente, corrobora para um direcionamento das atividades femininas ao ambiente doméstico (NUNES, 2000, p. 28).

Mais tarde, já no século XX, Sigmund Freud considerava a mulher burguesa como uma figura indissociável dos cuidados para com o lar, marido e filhos. Pensamento que ele procurava aplicar tanto em sua vida privada quanto em seus estudos. Segundo Nunes (2000),

[a]s teses freudianas modificaram significativamente a concepção sobre a histeria, que deixou de ser pensada como um produto de uma disfunção corporal que afetava o sujeito para se converter no efeito de um fantasma sexual. Freud subjetivou o desejo arrancando-o de sua base animal, demonstrando que a histérica adoece devido à repressão desse desejo. Nesse sentido, a histérica freudiana é uma vítima da civilização, que deve ter seu sintoma compreendido e não reprimido. Mas ao priorizar o lugar da sexualidade no sintoma histérico, Freud deixou de assinalar que esse sintoma apontava também para um certo protesto em relação à condição feminina do final do século XIX, época em que as mulheres permaneciam reduzidas a seu sexo, tendo de constituir aí sua forma privilegiada de estar no mundo (NUNES, 2000, p. 149).

A partir do exposto até aqui, compreendo que a ideia de “mistério feminino”, feminilidade, vocação materna e toda concepção que temos hoje acerca dos papéis femininos, assim como dos papéis masculinos e tudo aquilo a eles relacionados, são, na verdade, construções sociais que foram (re)engendradas e lapidadas ao longo da existência da humanidade. Indivíduos, grupos e instituições vinculados ao patriarcalismo fizeram uso de narrativas religiosas e saberes diversos a fim de forjarem narrativas que mesmo hoje excluem as mulheres como sujeitos de reflexão, de pensamento e de poder (GEBARA, 2011).

Os agentes do patriarcalismo tiveram ao seu alcance as diversas formas de conhecimento que, a despeito de sua relevância na edificação da cultura, não estavam imunes às relações de poder que definiam o que hoje conhecemos por “relações de gênero”. Desta feita, amparada pela perspectiva construcionista (BERGER; LUCKMANN, 2010; HALL, 2006)¹⁷, entendo que mulheres e homens são sujeitos inscritos em uma ordem social que através de seus mecanismos sociais, instituições socializadoras e saberes inculcam sentidos de mundo – e os gêneros são partes deles – que definem lugares sociais. Em suma, a realidade

¹⁶ Nunes (2000, p. 19-41) problematiza o termo vocação amplamente usado, principalmente a partir do século XVIII, com o objetivo de difundir a ideia de instinto maternal.

¹⁷ Tenho consciência de que os teóricos construcionistas Berger e Luckmann (2010) e Hall (2006), um teórico do pós-estruturalismo, têm visões diferentes acerca das construções sociais e de identidade. Os primeiros acreditam na existência de um núcleo interior construído a partir do que chamam de “socialização primária”, ao passo que o segundo defende a ideia de sujeito descentrado. No entanto, todos eles partem de um ponto que nos é fundamental: a realidade social e tudo nela são engendros sociais que existem em um determinado contexto.

social e os gêneros, em específico, são construtos sociais sobre corpos sexualizados que se constituíram a partir da repetição dos hábitos e da transmissão da tradição.

Percebo que a tradição supostamente possibilita maior segurança aos indivíduos uma vez que as experiências culturais, religiosas são passadas de geração para geração a fim de que se preserve uma “ordem das coisas”. No entanto, a tradição não escapa às relações de poder e às assimetrias:

A tradição é essencialmente excludente. Apenas os iniciados, os admitidos, ou seja, aqueles que fazem parte do grupo, o nós, podem participar e compartilhar da sua verdade, do seu ritual. A marginalização, discriminação daquele que não é iniciado, portanto, o outro (eles), é fundamental para fortalecer o status do guardião, aquele que detém o poder de transmitir a tradição e do ritual em si. O outro está fora, a verdade formular lhe é confiscada (SILVA 2005 apud LUVIZOTTO, 2010, p.79)

A afirmação acima reforça o que apresentei anteriormente. Com efeito, um conjunto de hábitos historicamente repetidos ao longo de gerações através da cultura popular, dos mitos, da literatura, das artes e mesmo da ciência permite o engendramento que situa o que socialmente compreendemos por masculino e feminino.

É a partir dessa compreensão do tecido social e cultural que é possível entender que a Eva da mitologia cristã, entendida como sinônimo de perdição e desestabilidade humana, torna-se a *femme fatale* na narrativa literária do século XIX que inspirou grande parte da indústria cinematográfica e quadrinística¹⁸ posterior. Por sua vez, Maria, a santa, o oposto da desordem, foi ao longo da modernidade burguesa metamorfoseada na figura da *femme honnête* ou, se preferirmos uma expressão contemporânea, “mulher de bem”.

Essas dicotomias foram forjadas pelas instituições agenciadoras do patriarcalismo e possuem especificidades históricas, certamente. Contudo, há uma solução de continuidade quando pensamos que, em ambas, as mulheres são representadas a partir do estigma da perturbação; se Eva convenceu o homem a comer o fruto proibido responsável pela queda, a *femme fatale* convenceria o homem através de seus atributos sexuais e do fascínio a abandonar o mundo da estabilidade e a se entregar à paixão indômita que certamente o levaria ao precipício.

¹⁸ Muitas personagens femininas das histórias em quadrinhos estão em afinidade com os estereótipos da *femme fatale*. Entre as mais populares posso destacar: Mulher Gato, Hera Venenosa, Harley Quinn e baronesa Erica Von Kampf.

1.2 Sobre deusas e demônios: o sobrenatural feminino

A religião oferta narrativas e saberes que definem o masculino e o feminino. Toda religião parece produzir uma “antropologia mítica” responsável por engendrar o masculino e o feminino e seus respectivos lugares na ordem das coisas. Nessas narrativas, em especial naquelas oriundas da religiosidade abraâmica (Judaísmo, Cristianismo e Islamismo), o feminino foi essencializado e submetido ao julgo do masculino cujo grande arquétipo é o deus poderoso, o cosmocrata, o sagrado masculino.

Não resta dúvida de que sua exclusão da situação de protagonista no culto religioso e nas hierarquias sacerdotais (salvo em casos excepcionais) reflete, mais do que explica, a construção social de sua “inferioridade” face ao homem. [...] Silenciada em termos de religião, a mulher deve contentar-se com espaços meramente marginais. Se eventualmente há protagonismo de sua parte, isso só é tido como possível no âmbito do que seriam as formas “negativas” do religioso: curandeirismo, feitiçaria, etc. (MATA, 2010, p.115, grifos do autor).

As observações de Sérgio da Mata estão em afinidade com a leitura construcionista que apresento na sessão seguinte na medida em que ele chama a atenção para o fato de que a “inferioridade” feminina é um engenho social. Reparemos que as “formas negativas” de religião remetem à ideia de uma espiritualidade impura, distorcida, que implicitamente se opõe à forma correta de crer, isto é, a forma masculinamente instituída. A esse entendimento acrescentamos que a religião foi e é uma força cultural que contribuiu grandemente para a cristalização e “sacralização” das diferenças entre os gêneros; o papel e o lugar social do “masculino” e “feminino” segundo essa visão não seriam contingentes, mas providencialmente estabelecidos a partir de um propósito divino. Questioná-los implicaria em enfrentar a ordem divinamente estabelecida¹⁹.

Existem várias leituras sobre a relação entre o feminino e o sagrado. Alguns estudos clássicos sobre o tema (ELIADE, 1958; 2007) acentuam que os conteúdos míticos foram produzidos em sociedades patriarcais, tais como a já mencionada saga de Odisseu. O mesmo pode ser dito das narrativas mítico-religiosas que possuem imensa validade cultural na vida das pessoas do mundo contemporâneo, como as narrativas da Bíblia (Antigo e Novo Testamento) e do Alcorão. Nestas condições, considero o mito como uma construção, “uma realidade cultural” que possibilita o desenvolvimento de padrões e “fornece modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significações e valor à existência” (ELIADE, 2000, p.8). E isto inclui a existência da mulher.

¹⁹ Apesar de não ser propósito aprofundar o debate sobre religião, a entendo enquanto “empreendimento humano” que estabelece um cosmo sagrado (BERGER, 2009, p.39).

Com a leitura clássica de Mircea Eliade, é possível considerar que os modelos produzidos das narrativas mitológicas tenderam a polarizar, de maneira geral, o universo feminino a partir do binômio “sagrado” e “profano”. O primeiro compreendia as mulheres que estavam intimamente relacionadas ao contexto da natureza, agricultura, à ideia de fertilidade e, por conseguinte, de maternidade, a personificação de deusa mãe; já a segunda era incluída no campo luxurioso, da perdição, sobretudo a perdição do homem. Analisando estes aspectos, amparados pelas teorias dos estudos de gênero, é importante considerar como estas duas concepções influenciaram na forma de perceber as mulheres ao longo da sua existência.

Considerando o universo sagrado, é importante citar os estudos desenvolvidos especialmente durante os anos de 1950 e 1970²⁰, cujas interpretações a partir de vestígios arqueológicos apontavam que o surgimento da sociedade, bem como das religiões, aconteceu em torno de cultos a deusas, mais precisamente de deusas mãe. Nessa perspectiva, pensava-se que as primeiras sociedades, predominantemente agrárias, eram do tipo matriarcal e que a compreensão mítica da realidade partira da associação entre o feminino e a fertilidade da terra. No contexto desses estudos parecia haver indícios de que a mulher exercia influências que suplantavam o contexto doméstico e que as supostas sociedades matriarcais eram igualitárias e harmônicas (ENGELS, 1988). Esse idílio, no entanto, erodiu mais tarde com a invasão dos indo-europeus e suas sociedades patriarcais que moldaram a religião e a sociedade a partir da superioridade masculina. O mitólogo Joseph Campbell explica que,

[...] isso [o culto à deusas] estava associado, primordialmente, à agricultura e às sociedades agrárias. Tinha a ver com a terra. A mulher dá à luz, assim como da terra se originam as plantas. A mãe alimenta, como o fazem as plantas. Assim, a magia da mãe e a magia da terra são a mesma coisa. Relacionam-se. A personificação da energia que dá origem às formas e as alimenta é essencialmente feminina. [...] E então vieram as invasões. Pois bem, as invasões começaram, para valer, no quarto milênio antes de Cristo e foram se tornando cada vez mais devastadoras. Vieram do norte e do sul e destruíram cidades, da noite para o dia. Leia no Gênesis a história do papel desempenhado pela tribo de Jacó na queda da cidade de Siquém. Do dia para noite, a cidade foi varrida do mapa por estes povos pastores, que surgiram repentinamente. Os invasores semitas eram pastores de cabras e ovelhas, os indos europeus eram pastores de gado. Uns e outros, primitivamente, eram caçadores de modo que suas culturas eram essencialmente orientadas para animais. Onde há caçadores há assassinos. E onde há pastores também há assassinos, porque estão sempre em movimento, são nômades entrando em conflito com outros povos e conquistando as áreas para onde se movem. E

²⁰ Embora as discussões acerca da existência de um período matriarcal tenham sido encabeçadas ainda no século XIX por Johann Jakob Bachofen (1815-1887) a questão só atingiu maior dimensão a partir de 1950 com as publicações de Marija Gimbutas (1921-1994), Merlin Stone (1931-2011) e Joseph Campbell (1904-1987).

essas invasões traziam deuses guerreiros, lançadores de raios, como o Zeus ou Jeová (CAMPBELL, 1992, p. 182-183).

Foram essas aparentes evidências, reforçadas tanto por mitos quanto por interpretações arqueológicas e disposições políticas, que incitaram os propulsores do *Goddess Moviment* a investigar e publicar sobre o culto a deusas e a existência de uma cultura matriarcal antiga na qual as mulheres da contemporaneidade deveriam se inspirar. Tais produções contemplam releituras e reinterpretações de mitos, pinturas e esculturas que remontam o período paleolítico que, na sua maioria, parecem destacar a importância social-cultural que as mulheres exerciam antes de serem submetidas ao modelo patriarcal que, como é sabido, garante aos homens a legitimidade de exercício do poder nos mais variados contextos sociais, o que perpassou grandemente a construção das narrativas religiosas.

Sobre o *Goddess Moviment*, Goodisson e Morris (1998, p. 6) afirmam que o movimento foi resultado de uma série de publicações oriundas, num primeiro momento, do envolvimento de artistas, psicoterapeutas, feministas e historiadores amadores instigados pelos achados arqueológicos e pelos questionamentos levantados a partir dos estudos feministas e de identidades de gênero da década de 1960. A proposta do movimento foi, em certa medida, revigorar a ideia da existência de culto a deusas. Buscava-se o sagrado feminino “original” com o fito de afirmar o lugar político das mulheres ao longo da história religiosa da humanidade. A atenção ao culto à deusa mãe no passado era, portanto, um meio de demolir a hegemonia mítico-religiosa do patriarcalismo. Ao mesmo tempo, pelo menos como entendo, a atenção ao culto da deusa mãe no passado remoto parecia inspirar o desejo por forjar uma nova espiritualidade feminina capaz de se opor à narrativa religiosa patriarcal.

Paralelamente a esta discussão, há estudiosos (POMEROY, 2013) que sugerem que o *Goddess Moviment* foi uma intenção vã de problematizar a narrativa histórica e pré-histórica com vistas à promoção da emancipação da mulher moderna. Em virtude da inexistência de informações inequívocas que comprovem a existência de uma sociedade matriarcal ou qualquer evidência de empoderamento feminino, o referido movimento pode, em reação contrária ao esperado, reforçar o estigma do sexismo a partir da divulgação dos dados que circunscrevem a mulher à maternidade (fertilidade da deusa), o que corrobora para a essencialização das diferenças. A historiadora Sarah Pomeroy (2013, p. xi) ressalta ainda que recentemente os antropólogos e historiadores sociais afirmaram que a ideia de uma sociedade matriarcal é mais ficção do que realidade histórica. Segundo ela, as interpretações do *Goddess*

Moviment são aproximações da mitologia clássica²¹ com um imaginável papel social das mulheres ou de deusas daquele período.

Independente da controvérsia do *Goddess Moviment*, o sagrado e o feminino se relacionaram na composição de narrativas mitológicas diversas. Desde o mundo antigo personagens do sexo feminino exerceram importante papel na vida religiosa dos povos. Deusas como Ishtar, cultuada na mesopotâmia, Isis, cultuada no Egito Antigo, ou ainda Astarte, deusa cultuada na atual região da Palestina, são algumas das inúmeras entidades do sexo feminino que possuíam importância na vida cotidiana daqueles que as adoravam. Mircea Eliade (1958) reforça que o feminino sagrado geralmente foi engendrado a partir da ideia da fertilidade, daí a relação entre deusas ctônicas, isto é, aquelas que se vinculam à terra ou ao solo, e à agricultura.

A relação entre essa última e o feminino aparece de forma enfática em Eliade, que diz: “ninguém duvida que a agricultura foi descoberta por mulheres” (ELIADE, 1958, p. 257, tradução minha)²². Segundo o autor, essas narrativas sacralizam a reprodução, daí ser frequente a relação entre as deusas e a fecundidade das mulheres. Nos cultos mais antigos o sagrado feminino estava vinculado à terra, à agricultura e à colheita, por isso a existência de várias divindades femininas associadas a esses aspectos da experiência cotidiana. Mesmo assim, esses cultos antigos não implicam na realidade de uma sociedade matriarcal antiga e igualitária, como afirmava o *Goddess Moviment*; antes, a associação entre feminino e fertilidade aconteceu paralelamente à associação entre masculino e potência, o que quase sempre dizia respeito ao poder político.

Ao considerar o universo profano, atendo-me novamente à ideia da *femme fatale* - termo que será útil para tratar dos estereótipos femininos nas histórias em quadrinhos. Embora a expressão tenha aparecido somente no século XIX, suscitada por escritores e pintores como Charles Baudelaire e Gustave Moreau (DOANE, 2008, p. 01), seu rascunho é mais antigo. De origem francesa, a expressão *femme fatale* designa um arquétipo da mulher misteriosa, luxuriosa e perigosa que ameaça a estabilidade do homem. Esse engendro é frequentemente apresentado nas produções artísticas como a prostituta, mulher sexualmente insaciável, gananciosa, ou vampira, no sentido de sedução que suga a vida masculina. Nas palavras de Mary Ann Doane “ela [a mulher fatal] abriga uma ameaça que não é inteiramente legível,

²¹ A historiadora Pomeroy em sua obra *Goddesses, whores, wives and slaves: women in Classical Antiquity*, emprega os termos mitos e mitologia clássica para designar fábula, ficção ou ainda invenção.

²² “No one doubts that agriculture was discovered by women” (ELIADE, 1958, p. 257).

previsível ou controlável” (DOANE, 2008, p.01, tradução minha)²³, o que está em afinidade com outra construção social, a do “mistério feminino”.

A associação entre o feminino e a degeneração remonta Pandora na mitologia grega e as personagens Eva e Lilith, a primeira conhecida na narrativa bíblica da Gênese e a segunda em textos não canônicos do Judaísmo. Nessa associação, o feminino exerce um papel na degeneração da humanidade; o feminino é o responsável pela entrada do mal no mundo e em virtude disso ele representa a ameaça à ordem, o que equivale à ordem do homem. Sobre esse último aspecto da ameaça o feminino está vinculado à sensualidade maligna capaz de seduzir e enlouquecer o masculino detentor da reta razão (DELUMEAU, 1989, p. 323).

Na literatura e nas manifestações artísticas afins, entre elas aquelas da indústria cultural, encontramos narrativas envolvendo mulheres como Pandora (mito grego), *Nana* (Emile Zola, 1880), *Mulher Gato* (Bill Finger e Bob Kane, 1940) e *Ava Lord* (*Sin City*, 2014), que são representadas como causadoras de infortúnios àqueles com quem se envolvem; elas são fêmeas que fazem o sujeito masculino perder a razão – e aqui as mulheres são associadas à falta de controle que podem provocar. Ponderando o exposto, podemos considerar o arquétipo de *femme fatale* como uma construção social que se edificou a partir do medo dos homens em relação às mulheres:

[...] O homem procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. Como não temer um ser que nunca é tão perigoso como quando sorri? A caverna sexual tornou-se a fossa viscosa do inferno (DELUMEAU, 1989, p. 314).

A figura da *femme fatale* parece um desdobramento da relação entre o feminino e a degeneração que está presente nas narrativas míticas. Nas produções artísticas contemporâneas sua existência pode ser percebida como mais uma forma de marginalização da mulher, pois se procura novamente encerrar a figura feminina a partir de dualismos essencialistas referentes à mulher honesta, a *femme honnête*, sempre sob o controle do homem, e a *femme fatale*, que serve ao mal e por isso é incontrolável e ameaçadora da estabilidade da ordem masculina (COUMANS, 2012, p.8).

O debate acerca das imagens das mulheres enquanto deusa (mulher santa, esposa de Cristo, sagrado, angelical-virginal, *femme honnête*) ou demônio (mulher Eva, portão do Diabo, profano, impuro, diabólica-sexualizada, *femme fatale*), se analisado na contemporaneidade, pode ser interpretado como mais uma forma de naturalizar as diferenças

²³ She harbours a threat which is not entirely legibly, predictable or manageable (DOANE, 2008, p. 01).

entre homens e mulheres, visto que tais construções discursivas se repetiram em diferentes períodos históricos cumprindo com a função mantenedora das ideias essencialistas que encerram a mulher num dualismo permanente (bem *versus* mal ou lar *versus* rua), questão que conferiu, por um longo período, o distanciamento de mulheres em atividades intelectuais e de poder. Outro fator que não soma às lutas feministas é a tentativa de ressuscitar ou forçar qualquer existência de exercício de poder das mulheres que viveram na pré-história- como intentam os defensores do *Goddess Moviment*, pois tal artifício não faz as mulheres atuais mais fortes ou mais autônomas. Em contrapartida, a materialidade de algumas conquistas reais e a consciência da necessidade de problematizar a quase ausência de mulheres nos campos das religiões modernas parecem ter maior poder de transformação. Igualmente, o eterno retorno da *femme fatale* também precisa ser problematizado para que as mulheres não permitam ser subjugadas aos ideais patriarcais ou de mercado.

1.3 A marginalização das mulheres e o discurso religioso

O conceito de religião pode variar de acordo com os seus professantes ou manifestações religiosas, mas acredito ser consenso que as religiões em sua totalidade definem sentidos de mundo e prescrevem comportamentos a partir da crença em seres sobrenaturais, pessoais ou não. No que toca a sua relevância social, as religiões ofertam visões de mundo e conteúdos éticos que orientam o comportamento dos sujeitos. Desse modo, as religiões modernas, assim como sua manifestação mais antiga, que genericamente chamamos de mitos, procuram dar sentido ao mundo e à própria existência humana e sua prática e, quando socialmente compartilhadas, colaboram para o fortalecimento de grupos sociais e para o estabelecimento de identidades coletivas, como sugeriu Durkheim (2012) ao ressaltar a função gregária da religião.

Assim, para garantir a manutenção e o equilíbrio do convívio social, bem como oferecer veneração às entidades divinas e garantir exercício de poder e prestígio, as instituições religiosas criaram os dogmas, entendidos aqui como princípios que devem ser respeitados por todos os devotos enquanto verdades reveladas incontestes. Tal como as narrativas mitológicas, os dogmas, dentre outros aspectos, procuraram fortalecer o sistema patriarcal, modelo social autoritário, hierárquico e sexista que estabelece a superioridade dos homens em detrimento das mulheres. Como qualquer construção social, o patriarcalismo busca naturalizar as relações sociais de gênero; ele estabelece a superioridade natural e, quando se trata de religião, vale-se de seus discursos para estabelecer uma explicação de

mundo que defina o lugar dos homens a partir da vontade divina. Na sociedade patriarcalista ocidental o masculino é a autoridade respaldada por um Deus igualmente masculino que fez nascer do homem a mulher (Genesis). Para a religião abrahâmica, o gênero é providencialmente estabelecido.

Embora existam esforços que tentam desgenerificar a figura de Deus - em Cristo não há homem nem mulher (Gálatas 3:26-28) - com o fito de transmitir uma ideia de maior igualdade entre os gêneros, o que certamente é um exercício teológico muito distante da maneira com que a maioria das pessoas vivem sua fé, a divindade principal ainda é representada no imaginário social como entidade masculina. Seguindo esta perspectiva, Denise Carmody assinala que:

[...] as tradições religiosas do ocidente e do oriente, de fato, concordaram que a mulher nunca deve ser independente, deveria ser sempre subordinada. Assim, as sociedades tradicionais tomaram regularmente medidas para assegurar a sujeição ou dependência das mulheres. Por exemplo, o hinduísmo negou às mulheres o cordão sagrado, o símbolo do nascimento religioso. Monjas budistas, quando libertadas da supervisão familiar, eram esperadas para servir até mesmo o monge mais jovem. Esposas cristãs foram ensinadas a permanecer em silêncio na igreja e obedientes a seus maridos, pois os seus maridos eram suas "cabeças", como também Cristo é a cabeça da Igreja. A burca manteve mulheres muçulmanas veladas aos olhos de todos, exceto aos seus próprios homens, em parte porque o Islão media a salvação das mulheres em termos de sua submissão, não a Deus, mas a seus maridos (CARMODY, 1979, p.16-17, tradução minha)²⁴.

As tradições religiosas judaico-cristãs e islâmica, criadas e dominadas majoritariamente por homens, em inúmeros momentos associaram o mal e a impureza à figura feminina. Desse modo, enquanto as mulheres são identificadas como o mal encarnado os homens são considerados, em essência, a imagem de Deus. No que toca à prática religiosa e aos rituais, compete sempre aos homens, como mencionei antes, a tarefa mais essencial já que eles são por excelência os que têm acesso privilegiado a Deus.

O Judaísmo, a matriz da religião abrahâmica originada há mais de dois mil e quinhentos anos e cujas crenças bem como as práticas morais e éticas são baseadas nos livros sagrados da Torá, estabeleceu a vida familiar a partir do modelo patriarcal como um dos pilares da

²⁴ [...] the religious traditions of West and East, in fact, agreed that a woman should never be independent, ought always be subject. Thus, traditional societies regularly took steps to insure women's subjection or nonindependence. For example, Hinduism denied women the sacred thread, the symbol of religious birth. Buddhist nuns, while freed from familial supervision, were expected to serve even the youngest monk. Christian wives were taught to be silent in church and obedient to their husbands, for their husbands were their "heads," as Christ is head of the Church. Purdah kept Muslim women veiled from the eyes of all but their own men, partly because Islam measure women's salvation in terms of their submission, not to Allah, but to their husbands (CARMODY, 1979, p.16-17).

organização social. Tal fato refletiu diretamente na liberdade sexual feminina, pois, dada a necessidade de garantia da paternidade, as mulheres passaram a ser percebidas como propriedade dos homens e deveriam se manter virgens até o casamento, uma obrigação que não se aplicava aos homens. Em caso de adultério, Carmody (1979, p.93) aponta que tanto o homem quanto a mulher poderiam ser penalizados com a morte, pois o adúltero violaria a propriedade de outro homem, o pai, e a adúltera violaria a autoridade do marido.

No Judaísmo, a importância das mulheres se restringe à sua função de mãe, a maternidade nesse sentido representaria o selo de união com Deus, colaboradora na formação dos filhos e incentivadora do envolvimento do marido com a religião. Seu envolvimento direto com as funções religiosas era, no entanto, considerado com muita cautela, pois as mulheres são consideradas impuras durante e sete dias após o ciclo menstrual e por este motivo são impossibilitadas de participar das manifestações religiosas – a impureza associada à menstruação também está presente em outros sistemas religiosos, incluindo religiões “pagãs” (ELIADE, 1992). Há ainda aqueles que acreditam que “é preferível que as palavras da Torá sejam destruídas pelo fogo que transmitidas às mulheres” (Sut. 19a apud CARMODY, 1979, p. 100, tradução minha)²⁵.

Além da impureza feminina há também a preocupação dos judeus em relação à influência negativa que as mulheres poderiam exercer sobre os homens, pois sendo as responsáveis pelo pecado original elas poderiam novamente corrompê-los dada a sua inclinação para o mal. E, para justificar, o Judaísmo antigo declarava que “[...] não poucas histórias foram contadas sobre homens bons que foram corrompidos ao se casarem com mulheres más, e homens maus que foram transformados ao se casarem com boas mulheres” (CARMODY, 1979, p. 99, tradução minha)²⁶.

A situação das mulheres judias passou por um processo de transformação que se iniciou por volta de 1800, mas uma problematização mais profunda conduzida por reformas religiosas que considerassem maior participação feminina nas atividades religiosas e também igualdade de direitos entre homens e mulheres fora do contexto religioso começou a fazer parte da agenda somente a partir de 1960 com as feministas judias. Apesar desses esforços, na

²⁵ “[...] let the words of Torah rather be destroyed by fire than imparted to women” (Sut. 19a apud CARMODY, 1979, p. 100).

²⁶ “[...] not a few stories were told of good men were corrupted by marrying wicked women, and wicked men who were transformed by marrying good women” (CARMODY, 1979, p. 99).

contemporaneidade, não raras vezes, acompanhamos pelas mídias situações embaraçosas envolvendo atitudes segregacionistas dos judeus pertencentes ao judaísmo ortodoxo²⁷.

O Cristianismo, um desdobramento universalizante do Judaísmo, começa com o nascimento do Messias, o filho de Deus. Contudo, todas as informações que habitam o imaginário popular do povo cristão, bem como as escrituras sagradas, foram organizadas e recontadas supostamente pelos apóstolos após a morte de Jesus na terceira década do século I. Assim, o que encontramos na Bíblia cristã, na verdade, são impressões dos seguidores de Jesus que são, por conseguinte, resultado de uma mistura de experiências das crenças do judaísmo, religião daquele período, com os ensinamentos do enviado de Deus.

A forma como as mulheres são abordadas na Bíblia cristã reflete os conhecimentos e as percepções principalmente do Apóstolo Paulo e advém do contexto judaico patriarcalista daquela época (CARMODY, 1979, p. 119). Em geral, os sacerdotes cristãos não eram, e dependendo do cargo religioso ainda não são, inclinados a aceitarem a participação feminina em atos religiosos. Como um dos exemplos de participações femininas no mundo religioso cristão temos as freiras que desde o primeiro século se voluntariam à obra religiosa. Em princípio, elas aderiam ao ministério somente com a autorização do pai ou do marido e seus valores diziam respeito à castidade e à caridade. Certamente muitas dessas mulheres se tornam, ao seu modo, autoras da própria espiritualidade e vida. Contudo, quando ultrapassavam os limites de liberdade concedidos eram severamente punidas.

Sobre essa questão Carmody (1979, p.120) relata que Tertuliano (160- 220 d.C), teólogo cristão renomado, castigava mulheres as considerando hereges, atrevidas e insolentes quando estas se designavam como profetizas, aptas a ensinar os preceitos religiosos ou a batizar; tais atitudes reforçaram os estereótipos das mulheres enquanto seres inferiores e malignos e possibilitaram, além da exclusão social, a inquisição que incitava a caça às bruxas vinculando as mulheres a práticas espirituais concebidas como malignas:

[f]alo-vos, ó encantadoras do clero, carnes apetitosas do diabo, que foram desgarradas do paraíso, corruptoras, causas da morte das almas, companheiras das coisas do pecado, causas de nossas ruínas. Vocês, eu digo, exorto-vos mulheres do inimigo antigo, vocês cadelas, porcas, canto de coruja, aficionadas na noite, sugadores de sangue, lobas, ... venham agora, ouvi-me meretrizes, prostitutas, com seus beijos lascivos, chafurdar lugares

²⁷ O caso mais recente (dezembro de 2014) é o de um grupo de judeus que viajava de Nova York para Israel pela empresa *Delta Airlines*, voo 460. Os judeus se recusaram a se sentar ao lado de mulheres, pois caso o fizessem descumpriam um dos preceitos da religião que diz que um homem não pode tocar em uma mulher a não ser que esta seja sua esposa ou uma parente próxima.

para porcos gordos, sofás para os espíritos imundos ... (DAMAIN, s/d *apud* MALONE, 2001, p. 18 tradução minha)²⁸.

A citação acima, em tom totalmente ofensivo, é parte do pronunciamento de São Pedro Damiano (século XI), em colaboração com o Papa Leão IX, direcionado às esposas dos padres daquele período. O objetivo do pronunciamento, segundo Malone (2001, p.18), era “limpar” a imagem dos clérigos e promover o programa celibatário entre os sacerdotes (por considerarem as mulheres como a porta de entrada para o inferno o celibato passou a ser uma condição *sine qua non* para aqueles que aspiravam exercer cargos religiosos a partir do século XIII²⁹). É fato que agressões deste tipo às mulheres eram comuns, principalmente na Idade Média e início da Idade Moderna, ocasião da grande perseguição às bruxas (DELUMEAU, 1989). Os episódios de violência não se restringiam ao uso de palavras ofensivas ou condenações por bruxarias. Por ser considerada propriedade, era garantido aos homens, pai ou marido, o direito de punir fisicamente a mulher, se julgasse necessário; ele só era advertido a evitar agressões com ferro, hastes de madeira e não golpear olhos, face ou seios (CARMODY, 1979, p.128).

Ainda que a condição feminina seja mais apazível na contemporaneidade, a mulher, independente da condição social, precisa driblar o sexismo arraigado em nossa cultura e reconstruir, reafirmar seu valor e sua capacidade intelectual constantemente.

Ilustra eloquentemente a relação entre certas narrativas religiosas e a religião o episódio envolvendo a teóloga feminista Ivone Gebara, que é também freira e uma proeminente filósofa brasileira. Há pouco mais de uma década³⁰, a escritora foi penalizada pelo Vaticano a um ano de voto de silêncio, ou “silêncio obsequioso”, devido as suas colaborações com a luta pelos direitos das mulheres, especialmente no que concerne aos direitos da mulher com o próprio corpo. Mais recentemente, o atual Papa Francisco, embora se mostre em alguns momentos mais aberto às mudanças, declarou que considera tentativa de

²⁸ I speak to you, o charmers of the clergy, appetizing flesh of the devil, that castaway from paradise, poison of minds, death of souls, companions of the stuff of sin, the cause of our ruin. You, I say, I exhort you women of the ancient enemy, you bitches, sows, screech-owls, night-owls, blood-suckers, she-wolves, ... come now, hear me harlots, prostitutes, with your lascivious kisses, you wallowing places for fat pigs, couches for unclean spirits... (DAMAIN, s/d *apud* MALONE, 2001, p. 18).

²⁹ Houve outras tentativas de implementação da castidade antes deste período, mas os sacerdotes, Papas, bispos e padres, continuaram a contrair matrimônio. Somente a partir do século XIII, até os dias de hoje, a castidade se tornou um pré-requisito para a investidura em cargos religiosos.

³⁰ <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/511796-uma-clara-opcao-pelos-direitos-das-mulheres-entrevista-com-ivone-gebara>

“colonização ideológica” a problematização e divulgação de trabalhos³¹ que abordem as teorias de gênero, teoria que problematiza a tradicional perspectiva dos papéis sociais de homens e mulheres, em escolas. Sobre esse último fato, o Pontífice comparou ainda tais atividades com as propagandas nazifascistas do século XX.

O Islamismo é também uma religião monoteísta cujas bases são as revelações de Alá para o profeta Muhammad. Assim como nas duas religiões anteriores, os islâmicos consideravam as mulheres como propriedade: um homem poderia ter quantas mulheres ele pudesse comprar. A importância das mulheres islâmicas estava relacionada à sua capacidade de procriação, especialmente se gerassem filhos homens (CARMODY, 1979, p. 139). Por serem consideradas maleficamente sedutoras, elas eram obrigadas a usar o *hijab* ou a burca para que os homens não caíssem em tentação. A menstruação para os islâmicos bem como para os judeus e os cristãos também carregava um aspecto negativo, pois estava relacionada à doença ou sujeira. Por esse motivo, o ciclo as afastava das práticas religiosas. Outro exercício comum entre alguns praticantes do Islamismo (mulçumanos sudaneses, por exemplo) é a clitoridectomia, circuncisão feminina, seguindo o raciocínio de que:

o clitóris é a base para a masturbação feminina; tal masturbação é comum em um clima quente; a base espiritual da masturbação é a fantasia; na fantasia uma mulher concentra em imagens sexuais; tal concentração inevitavelmente leva uma mulher a infidelidade espiritual, uma vez que ela comete adultério em seu coração, e este é o primeiro passo para a infidelidade física, que é os disjuntores de casas (BULLOUGH, p. 143 apud CARMODY, 1979, p. 148)³².

Os homens deveriam equilibrar a luxúria feminina e evitar que as mulheres cometessem pecado por meio da extração do clitóris e do uso da burca. Esse terrível ritual expressa quão violento pode ser o patriarcalismo religioso no tocante ao controle do corpo das mulheres. Vigiar, cortar e penalizar o corpo feminino são alguns dos expedientes para manter a ordem sagrada estabelecida pela divindade por uma civilização falocêntrica.

Outro prazer que raras vezes era permitido às mulheres do mundo islâmico é o do acesso à educação institucionalizada. Somente a partir de meados do século XX, em virtude do desenvolvimento dos países mulçumanos e da crescente crítica às posturas em relação à

³¹ Comentário sobre a fala polêmica do Papa Francisco sobre a questão da “ideologia de gênero”: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/543817-papa-defende-a-ecologia-e-ataca-a-ideologia-de-genero-uma-contradicao-ou-uma-escolha>

³² the clitoris is the base for female masturbation; such masturbation is common in a hot climate; the spiritual basis of masturbation is fantasy; in fantasy a woman broods on sexual images; such brooding inevitably leads a woman to spiritual infidelity, since she commits adultery in her heart, and this is the first step to physical infidelity, which is the breakers of homes (BULLOUGH, p. 143 apud CAMODY, 1979, p. 148).

mulher, que a formação feminina começou a ser repensada. Nesse momento, as mulheres de classes sociais mais abastadas começaram a almejar cargos como de professoras, médicas e advogada, por exemplo. Contudo, segundo Carmody (1979, p. 151), as mulheres são sempre incentivadas a atuarem em áreas de menor prestígio como educação de mulheres, pediatria ou direito da família, resguardando aos homens as posições privilegiadas.

Posturas adotadas pelas grandes instituições religiosas como essas evidenciam que a luta por direitos igualitários entre homens e mulheres é uma página na história que não pode ser virada ou ignorada, ao contrário, precisa ser constantemente recontada e reescrita com o objetivo de destacar os equívocos cometidos e contribuir para repensar a tradição religiosa, seja ela judaica, cristã, muçumana ou pertencente a qualquer outra vertente religiosa, de maneira a suplantar a opressão e invisibilidade da figura feminina nos vários contextos sociais. Nesse sentido, é preciso problematizar os dizeres daqueles homens que “[...] apenas aprenderam as regras fechadas de uma doutrina fechada numa racionalidade já ultrapassada e a partir dela julgam a fé alheia e especialmente as mulheres” (GEBARA, 2012, s/p)³³ e as condenam ao silêncio: religioso, social e intelectual.

1.4 O corpo da mulher sob análise

O corpo, de forma genérica, pode ser definido como um sistema de ossos, músculos, órgãos e sangue que trabalha ordenadamente para se manter vivo e para gerar vida. Nesse sentido, o corpo é compreendido como biológico e natural. Porém, o corpo humano é muito mais do que sua constituição física, é também um objeto cultural oriundo da construção histórico-social (SYNNOT, 1993, p. 37).

É a partir da experiência sociocultural que as negociações entre o que é concebido como certo e errado, normal e anormal, aceitável e não aceitável acontecem. Essa normatização incide sobre o corpo e estabelece códigos e papéis que o localizam no interior do tecido social. É fato, no entanto, que o interesse sobre o aspecto biológico do corpo se sobrepôs por um longo período ao social. Entre outras coisas, esse expediente de poder buscava compreendê-lo, tratá-lo, educá-lo e puni-lo.

A partir do século XVIII, sua anatomia foi criteriosamente estudada, catalogada e comparada com o fito de domesticação. Como sabemos, esse empreendimento corroborou

³³ Trecho do texto publicado no dia 06/05/2012 na página de Leonardo Boff. Trata-se de uma fala de Ivone Gebara em defesa de um conjunto de religiosas norte-americanas que também foram punidas por autoridades doutrinárias do Vaticano por agirem em defesa das mulheres.

para a naturalização dos comportamentos e cuidados de homens e mulheres em relação a sua constituição física. Assim, numa perspectiva construcionista, isto é, que considera o corpo enquanto produto de engendramentos culturais e de poder, propomos uma reflexão sobre o corpo e especialmente sobre o corpo feminino. Do mesmo modo como ocorrido na esfera religiosa, conforme exposto na sessão anterior, o discurso científico sobre o corpo aqui apresentado exerceu profundo impacto na concepção das super-heroínas norte-americanas, como será demonstrado nos próximos capítulos.

De acordo com os estudos médicos desenvolvidos da Grécia antiga ao século XVIII, os corpos biológicos, feminino e masculino, foram compreendidos como estruturalmente semelhantes - a estrutura esquelética era a mesma. A diferença, acreditavam, estava na localização dos órgãos genitais. Ao contrário dos órgãos genitais masculinos, a genitália feminina, embora semelhante à do homem, localiza-se na parte interna do corpo (FOUCAULT, 1985; MARTIN, 1997). Esse pensamento foi adotado e amplamente difundido também por Galeno (130 d. C. – 200 d. C.) em seu estudo *Do uso das partes do corpo* (180 d.C.): “Vire para fora as partes da mulher, vire e volte para dentro as do homem, e encontrareis a ambas muito semelhante” (GALENO, 1965 apud FOUCAULT, 1985, p. 112). Essa diferença, segundo o pensamento da época, dava-se em virtude do desnível de calor³⁴ produzido pelo corpo masculino (quente) em relação ao corpo feminino (frio).

O calor era um ponto fundamental da concepção de Galeno e a comparação que ele fazia entre homens e mulheres, baseado nesse elemento, colocava essas últimas como homens mutilados. O calor era o sinal de perfeição que localizava um ser vivo na cadeira hierárquica. Humanos eram mais perfeitos do que animais e homens mais perfeitos do que mulheres. O macho seria o ser humano mais quente e a mulher, mais fria, sua versão imperfeita, localizando-se em um grau inferior na escada hierárquica. Biologicamente, os homens eram considerados os fetos que haviam realizado seu potencial pleno, já que haviam reunido um excedente decisivo de calor, nas etapas iniciais de coagulação no ventre. As mulheres, em contraste, seriam homens inacabados, o precioso calor vital não lhes chegara em quantidade suficiente no ventre. Isso as tornava mais flácidas, mais líquidas, mais frias, mais úmidas e, de um modo geral, mais desprovidas de formas do que os homens (NUNES, 2000, p.31-32).

Essa característica do corpo feminino não tinha implicações apenas biológicas. Na verdade, segundo acreditavam, a condição da genitália feminina fazia das mulheres seres

³⁴ Nunes (2000, p.30) aponta que, segundo o pensamento do mundo antigo, os seres terrestres são formados a partir da combinação de quatro elementos: fogo, ar, água e terra; mas estes elementos foram percebidos hierarquicamente: coisas quentes e secas (masculinas) eram consideradas superiores às frias e úmidas (femininas).

menos perfeitos e, de certa forma, dependentes dos homens. Mesmo na procriação eram os homens os maiores responsáveis, cabendo às mulheres apenas a função de armazenadora do feto até o momento do parto. Em linhas gerais, o ser dotado de falo equivalia à condição de agente, de ser ativo em relação às mulheres, uma espécie de homem inacabado. Para Aristóteles, as mulheres são a própria imperfeição. Assim, em *Generation of animals*, ao tratar dos graus de perfeições na ocasião do nascimento de humanos ele pontua: “Nos seres humanos, mais machos nascem deformados que fêmeas. A fêmea em si é uma deformidade, apesar de ser uma deformidade natural” (ARISTÓTELES, 1942, p. lxxv).

Fonseca (2013, p. 17) aponta que os postulados de Aristóteles que fixam a inferioridade feminina, e podemos incluir os de Galeno também acerca da procriação dos seres humanos, foram de fundamental importância para a formação do tradicional antifeminismo, à sua época e, posteriormente, no pensamento medieval e moderno.

Segundo Nunes (2000, p. 34), a situação descrita acima começou a ser contestada a partir do final do século XVII, em que estudiosos da filosofia natural e seguidores do pensamento cartesiano passaram a defender, mas sem um rompimento definitivo com as teses antigas, a ideia de que a mulher não era um homem inacabado e que ambos partilhavam da mesma Razão. Nunes ainda aponta que essa mudança de pensamento não resultou em significativas mudanças quanto à forma de perceber as mulheres, seja nos aspectos biológicos, seja no campo social, pois a diferença sexual ainda era pensada como marcadora das diferentes formas de subjetividade de homens e mulheres. Essa nova elaboração sobre o corpo enfatizava a participação das mulheres no processo de reprodução. Compreendia-se que a função materna definia a essência feminina e por esse motivo exercê-la era a forma mais completa de ser mulher NUNES, 2000, p. 35). Vê-se aí o início da valorização do aspecto maternal da mulher na modernidade que mencionamos no primeiro capítulo.

No século XVIII, Pierre Roussel³⁵ (1742-1802), conectado aos essencialismos de Rousseau (1712-1778), defendeu que homens e mulheres possuíam características corporais naturalmente determinadas e que as diferenças não se encerrariam apenas nos órgãos sexuais, mas se encontravam também nos ossos, nos órgãos vitais e até mesmo na alma (NUNES, 2000, p. 40). Esses elementos diferenciadores eram evidências da função maternal das mulheres. É nesse contexto que surge o conceito de diversidade biológica e os corpos passam por um estudo detalhado para catalogar as **diferenças** entre homens e mulheres. Surgem então, os primeiros desenhos do esqueleto feminino (entre 1733 a 1796), embora os

³⁵ Autor do tratado *Du Système Physique et Moral de la femme* (1775).

exemplares variassem bastante entre si. O exemplar que mais chamou atenção e talvez o mais polêmico foi o desenho da anatomista francesa Marie Geneviève-Charlotte Thiroux d'Arconville que retratou o esqueleto feminino com o crânio menor e a pélvis maior. Essa peculiaridade seria a “evidência” de que a função primordial das mulheres era a maternidade e não o campo intelectual que competia exclusivamente aos homens. Segundo Schiebinger (2000, p.26),

Este não foi, no entanto apenas o produto do crescimento de realismo na anatomia. A representação de um crânio feminino menor foi usada para provar que as capacidades intelectuais das mulheres eram inferiores as dos homens. Essa medida científica de mulheres menores como "razão natural" foi utilizado para reforçar o argumento contra a participação das mulheres nas esferas públicas de governo e comércio, ciência e cultura. A pelve feminina maior foi utilizado em paralelo para provar que as mulheres eram naturalmente destinadas para a maternidade, a esfera limitada do lar e da família (SCHIEBINGER, 2000, p. 26, tradução minha)³⁶.

Schiebinger (2000, p.27) ressalta ainda que se tornou comum nos séculos XVIII e XIX a produção de estudos a fim de (re)definir biologicamente e socialmente os corpos femininos com o objetivo de comprovar cientificamente a sua inferioridade em relação ao homem e a partir disso circunscrevê-los no contexto que seria “naturalmente” destinado às mulheres, a esfera social doméstica, o lar da família burguesa. Nesse sentido, as assinaladas desigualdades “naturais” entre os corpos feminino e masculino serviram para primeiramente promover e em seguida justificar as desigualdades sociais entre os mesmos, questão que ganhou respaldo em virtude da quase inexistência de mulheres envolvidas em trabalhos intelectuais e científicos visto que a participação feminina era duramente criticada, contida ou até mesmo vetada (SCHIEBINGER, 2000, p. 51).

Pensar o corpo da forma como o pensamos e teorizamos atualmente nos campos das Ciências Humanas é, segundo Courtine (2013, p. 03), uma prática recente. As problematizações mais significativas, aquelas que deram abertura para se perceber e analisar o corpo como um construto social, surgiram na virada para o século XX no âmbito da Psicanálise a partir das discussões de Freud³⁷ em *Estudos sobre a histeria* (1895), uma

³⁶ This was not however simply the product of the growth of realism in anatomy. The depiction of a smaller female skull was used to prove that women's intellectual capabilities were inferior to men's. This scientific measure of women lesser 'natural reason' was used to buttress argument against women's participation in the public spheres of government and commerce, science and scholarship. The larger female pelvis was used in parallel fashion to prove that women were naturally destined for motherhood, the confined sphere of hearth and home (SCHIEBINGER, 2000, p. 43).

³⁷ Contudo, como mencionamos no primeiro capítulo, a percepção de Freud, em especial sobre o corpo feminino, não se revelou nem um pouco libertadora, pois seu discurso colaborou para o encerramento da figura feminina no contexto doméstico.

publicação que mostrou “que o inconsciente fala através do corpo” (COURTINE, 2013, p. 4) e que, portanto, colocava em suspeição o determinismo biológico praticado anteriormente.

No entanto, a re(invenção) do estudo do corpo nas ciências humanas é decorrente das transformações políticas e sociais iniciadas nos anos de 1960 e 1970 (COURTINE, 2013, p. 4). Com o lema “nosso corpo nos pertence!” iniciou-se nesse período uma série de discussões, manifestações e publicações acerca da relação entre o corpo e as amarras normativas fomentadas pelas esferas de poder, entre elas a religião, a política e a ciência, que eram hegemonicamente conduzidas por homens. As manifestações e estudos que emergiram a partir de então procuravam desconstruir as verdades naturalizantes acerca do corpo. Assim, uma plêiade de estudos postulou que a forma como percebemos os corpos, assim como toda prática social-cultural que os envolvem, só podem ser compreendidos socialmente visto que são (re)construções sociais que foram (re)engendradas ao longo da existência da humanidade afim de atender às dinâmicas sociais e, no interior delas, as relações de poder.

Dentro desse quadro, trabalhos como os de Simone de Beauvoir, *Segundo Sexo* (1960), tiveram vital importância para o movimento de liberação feminina, pois foi a partir da ideia contida em “Não se nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1967, p. 09) que a noção de construção social das identidades de gênero, bem como dos papéis sociais concebidos como femininos e masculinos, ganhou força uma vez que passaram, a partir de então, à condição de objeto da reflexão crítica. Em linhas gerais, esses estudos enfatizam a condição masculina e feminina a partir da dimensão sócio-cultural e, portanto, enquanto produto de particularidades e itinerários históricos e sociais. Seguindo essa linha surgiram outros autores como, por exemplo, as norte-americanas Joan Scott (1980) e Judith Butler (1980; 1990) que, à luz da proposta pós-estruturalista, trataram de problematizar a relação dual entre homem/mulher assim como os conceitos de sexo-gênero-corpo enquanto construções sociais.

Desde então, os debates acerca dos corpos como construção social se ampliaram largamente, mas as formas de tratá-los, controlá-los, puni-los e de embelezá-los (especialmente os corpos das mulheres) ainda são desempenhadas com o fito de naturalizar, normatizar, estabelecer padrões que estejam em sintonia com os valores da ordem dominante e, dessa forma marcar a diferença.

No que toca ao corpo feminino, o tema mais emblemático é a relação das mulheres com a beleza, moda e consumo. A valorização da beleza, que é inseparável do corpo, moda e consumo, por exemplo, é uma invenção recente; segundo Lipovetsky (2000 *apud* Tiburi, 2002), a atribuição do feminino como o “belo sexo” foi instaurada com a ascensão da

modernidade, mas é provavelmente na contemporaneidade que ela se materializa com grande intensidade e revela-se como uma forma de “[...] continuação da dominação masculina e da negação da mulher por outros meios” (LIPOVETSKY, 2000 apud TIBURI, 2002). De maneira cruel, ela limita as experiências das mulheres com os próprios corpos e ainda lhes impõe um modelo de beleza que, em certa medida, é uma beleza que está quase sempre a serviço dos outros. Retomarei a essas discussões no próximo capítulo.

2 O CORPO FEMININO: A NOVA MÍDIA

The proper study of mankind is man...but the proper study of markets is woman

Ad in Printer's Ink, 1929

2.1 Indústria cultural de massa e a generificação do consumo

O propulsor do desenvolvimento da indústria cultural de massa foi a invenção da imprensa por Gutenberg no século XV. No entanto, tal engenho serviu largamente à elite antes que fosse de fato empregado, a partir do século XIX, à reprodução de “mercadorias culturais” em escala industrial-comercial (em série): de jornais, e neles os famosos romances folhetinescos e aquilo que viríamos a chamar de histórias em quadrinhos, livros, teatros de revistas, operetas e outros. A reprodução em série tinha como finalidade promover o consumo dos produtos culturais e, de certa forma, democratizar a cultura. Aproximá-la das massas. Mas foi somente no começo do século XX que, segundo Morin (1969), a indústria cultural de massa se estendeu por todo o planeta, “penetrando no domínio interior do homem [leia-se humanidade] e aí derramando mercadorias culturais” (MORIN, 1969, p. 13). Desse modo, a cultura de massa, produto da indústria cultural, transformou a relação do ser humano com outras formas culturais, porquanto

A cultura de massa integra e se integra ao mesmo tempo numa realidade policultural; faz-se conter, controlar, censurar (pelo Estado, pela Igreja) e, simultaneamente, tende a corroer, a desagregar as outras culturas. A esse título, ela não é absolutamente autônoma: ela pode embeber-se de cultura nacional, religiosa ou humanista e, por sua vez, ela embebe as culturas nacional, religiosa ou humanista. Embora não sendo a única cultura do século XX, é a corrente verdadeiramente maciça e nova deste século. Nascida nos Estados Unidos, já se aclimatou à Europa Ocidental. Alguns de seus elementos se espalharam por todo o globo. Ela é cosmopolita por vocação e planetária por extensão. Ela nos coloca os problemas da primeira cultura universal da história da humanidade. (MORIN, 1969, p.16)

Assim como as mercadorias culturais impressas, o cinema, o rádio (invenções do século XIX), a televisão e a internet (invenções do século XX) também estão em afinidade com a dinâmica da indústria cultural de massa³⁸ cuja existência permanece em sintonia com a lógica de consumo. E, para alcançar o máximo de consumo, as indústrias culturais operam considerando a diversificação temática dos produtos como norte. Nesse sentido, num mesmo

³⁸ No presente trabalho, as considerações se destinam ao contexto norte-americano.

produto cultural é possível encontrar temas variados para que possa agradar o maior número possível de pessoas cujos interesses são diversos.

No entanto, Morin (1969, p. 37) aponta que mesmo diante dessa tentativa de sincretizar os conteúdos da cultura de massa as barreiras não foram abolidas e, ao contrário, surgiram novas estratificações, o que resultou na criação de uma imprensa considerada feminina e de uma imprensa infantil. Sobre essa questão Morin acrescenta ainda que a indústria cultural não focou na criação de uma imprensa específica para o público masculino, no entanto, isso não significa que ela não existisse já desde os primeiros anos do século XX³⁹. Assim, segundo ele, “a grande imprensa não é masculina, ela é feminino-masculina” (MORIN, 1969, p. 38) e para se vender como tal promove uma *mixage* de conteúdos de interesses considerados femininos e masculinos, como aconteceu com os jornais, por exemplo. Nos jornais havia, e dependendo dos jornais ainda há, as seções direcionadas aos homens (política e esporte), às mulheres (folhetim/resumo de novela e moda) e às crianças (humor).

Instalava-se aí mais uma forma de normalização dos estereótipos femininos e masculinos uma vez que, sujeita aos modelos e tabus preexistentes, a indústria cultural de massa reforçava o que já era concebido como “normal” na esfera social e, assim, o gosto feminino continuava sendo relacionado/direcionado a conteúdos leves, lacrimosos, sentimentais, domésticos enquanto que o gosto masculino se voltava aos conteúdos viris, violentos até. Sobre as mulheres na perspectiva da indústria cultural, Morin afirma que sendo ela

Herdeira da cultura burguesa que concerne, mais que ao homem, à mulher que se alimenta de romances, condicionada por uma civilização em que se atenuam os aspectos mais brutais da condição humana (luta pela vida, competição, violência física), a cultura de massa se dirige naturalmente para a promoção dos valores femininos. Em meio século nos Estados Unidos, o rosto da cover-girl substituiu o rosto do pioneiro puritano e do enérgico homem de negócios (MORIN, 1969, p. 139).

³⁹ Mark Swiencicki (1998, p. 21) esclarece que a feminização do consumo é uma realidade forjada. Uma estratégia de comerciantes que à época do desenvolvimento e solidificação do consumo de massa “elegeram” as mulheres como compradoras em potencial e, para dar credibilidade a essa invenção, passaram a publicar artigos defendendo a ideia de que a melhor forma de obter sucesso em vendas de produtos era direcionar as propagandas às mulheres. Assim, segundo o pesquisador, entre os anos 1900-1910 vários artigos foram publicados na revista *Saturday Evening Post* ora quantificando o consumo realizado por mulheres, ora oferecendo conselhos de como aumentar as vendas ao manipular mulheres a comprar. Outro suporte à feminização do consumo mencionado por ele foi o livro de Christine Fredick Selling *Mrs. Consumer* (1929), que advogava sobre a importância das propagandas para manter as mulheres bem informadas sobre as novidades do mercado, novidades estas que, segundo a autora, poderiam proporcionar melhor qualidade de vida às mulheres.

A partir da leitura de Morin podemos afirmar que a indústria cultural intensificou seus esforços na promoção dos “valores femininos”. Nesse sentido, além de (re) produzir modelos de mulheres, a indústria cultural de massa também despertou nelas novas necessidades cujas respostas poderiam ser encontradas nos produtos culturais tais como livros, revistas, cinemas, histórias em quadrinhos e até mesmo em bens materiais sugeridos pelas inúmeras sugestivas propagandas no cinema e nas novelas, por exemplo. Esse empreendimento da indústria cultural promoveu, e promove, uma constante necessidade de consumo por parte especialmente das mulheres que foram atraídas a cultivarem o ideal de moda, de beleza, de conforto e de prosperidade semelhante ao ostentado pelas estrelas de cinema, novelas e garotas propagandas que são também amplamente desejadas pelo público masculino.

Essa aproximação incisiva da cultura de massa especialmente ao público feminino e infantil pode ser racionalizada ao considerarmos que tanto mulheres quanto crianças eram associadas ao ambiente doméstico e os homens à esfera pública, pois eles eram considerados os provedores do lar; assim, os produtos culturais: televisão, rádio, jornais e revistas foram alguns dos mecanismos utilizados pela indústria cultural com a proposta de trazer o mundo externo àquelas que em virtude das novas dinâmicas domésticas estabelecidas pelas alterações sociais, que foram promovidas especialmente pela revolução industrial, dispunham de tempo e estímulo para tal (MORIN, 1969).

Por esse motivo, Stuart Ewen (2001, p.151) concorda que o lar se tornou uma arena de consumo e isso fez com que as empresas de publicidade direcionassem as atenções para as donas de casa. Ewen (2001, p. 159) ainda acrescenta que assim como as donas de casa as feministas também serviram de inspiração para os publicitários que dispensaram criatividade para atraí-las ao consumo. Ele cita como exemplo a campanha da *American Tobacco Company* que, sob o suporte do psicanalista A. A. Brill, lançou mão do discurso de igualdade entre os gêneros para difundir uma campanha no intuito de incentivar as mulheres a fumarem em público, ou melhor, a “acenderem as tochas da liberdade”. Para o psicanalista Brill,

[...] fumar é uma sublimação do erotismo por via oral; segurar um cigarro na boca excita a zona oral. É perfeitamente normal que as mulheres queiram fumar cigarros. Além disso, as primeiras mulheres que fumaram provavelmente tinham um excesso de componentes masculinos e adotaram o hábito como um ato masculino. Mas hoje, a emancipação das mulheres tem contido muitos dos desejos femininos. Mais mulheres agora fazem o mesmo trabalho que os homens. ... Os cigarros, que são relacionados aos homens,

tornam-se tochas da liberdade (BRILL, apud EWEN, 2001, p. 160, tradução minha)⁴⁰.

Assim, amparado pelas análises de Brill, Edward Bernays, publicitário da *American Tobacco Company*, deu uma cartada certa ao realizar um “desfile-protesto-propaganda” com dez mulheres manifestando contra as desigualdades entre os gêneros, nesse caso, manifestavam pelo direito das mulheres poderem fumar em público. Assim, às ruas da Quinta Avenida de Nova Iorque, no desfile de páscoa de 31 de março de 1929, elas acenderam suas tochas de liberdade (*Torches of Freedom* em inglês) e elevaram o número de vendas de cigarros da marca *Lucky Strike*.

A ideia de liberdade produzida pelo *Torches of Freedom Campaign* conduzia, na verdade, as mulheres a outras formas de prisões: a necessidade de se encaixarem em determinado padrão de beleza era uma delas. O recurso para levar as mulheres a consumirem tal produto era, normalmente, ora enaltecer as mulheres, colocando-as como seres superiores por consumirem ou por terem a liberdade de escolher alguns tipos de produtos, ora apelando para a insegurança delas em relação aos próprios corpos, (re) afirmando sempre a necessidade de se manterem em forma, como sugere a campanha “Reach for a Lucky instead of a sweet” (em português, “Apanhe um Lucky [cigarro] em vez de um doce”), encabeçada pela marca de cigarros *Lucky Strike* (Fig. 1 e 2)⁴¹.



Figura: 01 e 02. Cigarros Lucky Strike- Campanha “Reach a Lucky instead of a sweet”.
Disponíveis em: http://tobacco.stanford.edu/tobacco_main/main.php

⁴⁰ [...] Smoking is a sublimation of oral eroticism; holding a cigarette in the mouth excites the oral zone. It is perfectly normal for women to want to smoke cigarettes. Further the first women who smoked probably had an excess of masculine components and adopt the habit as a masculine act. But today the emancipation of women has suppressed many of feminine desires. More women now do the same work as men do. ... Cigarettes, which are equated with men, become torches of freedom. (BRILL, apud EWEN, 2001, p. 160)

⁴¹ Nos anexos do presente trabalho apresento outras imagens de propagandas de cigarros direcionadas e/ou desenvolvidas especialmente para o público feminino.

O uso da estrela de cinema, produto do que Morin (1980) chamou de *star system*, foi outra estratégia de promoção do consumo bastante sedutora às mulheres, inclusive para vender cigarros. Transitando entre sujeito e objeto da publicidade “[a] estrela é uma mercadoria total: não há um centímetro do seu corpo, uma fibra da sua alma ou uma recordação da sua vida que não possa ser lançada no mercado” (MORIN, 1980, p. 80). Ela é amplamente divulgada e consumida nos meios culturais e publicitários: cinema, rádio e novela, revistas, jornais, etc., é fabricada para influenciar. Nesse sentido, ela passa a ser um verdadeiro “alimento de sonhos” das massas, uma criadora de estilos comportamentais e de moda.

A moda é talvez uma dos elementos utilizados pelo cinema, e por outros meios culturais e de comunicação de massa, que mais impactaram o comportamento consumista, novamente, da mulher. Para conseguir tal feito a moda foi submetida a grandes transformações e desceu dos cumes da alta-costura para se aproximar das massas (MORIN, 1969; BOURDIEU, 2001). Essa aproximação foi facilitada grandemente, reforçada pelas *stars*, através do cinema, da televisão, da publicidade e das revistas femininas, espaços onde elas foram amplamente empregadas, e que ajudaram a forjar imagens dominantes de mulheres. Assim sendo, a

[...] qualquer filme novo “apresentado numa capital provocava imediatamente numerosas encomendas da parte das mulheres elegantes” [FAIM, 1946, p. 449-450]. Desde então, é sobre a massa do público que as estrelas de Hollywood exercem a sua influência vestimentária. (MORIN, 1980, p. 98, grifos do autor).

As histórias em quadrinhos foi outro produto da indústria cultural de massa que lançou mãos da moda como estratégia para despertar o interesse e, por conseguinte, aumentar o consumo de HQs entre as mulheres. Assim, com a inserção das chamadas *paper dolls* (Fig.3), manequins/bonecas de papel, o número de mulheres consumidoras interessadas em acompanhar os modelos de roupas que suas personagens favoritas trajavam aumentou significativamente nas décadas de 1930, 1940 e 1950, principalmente. Além da inclusão das *paper dolls* nos fascículos das HQs, os enredos e as ilustrações no interior das histórias em quadrinhos também seguiam em sintonia com a ideia de moda, glamour e beleza.

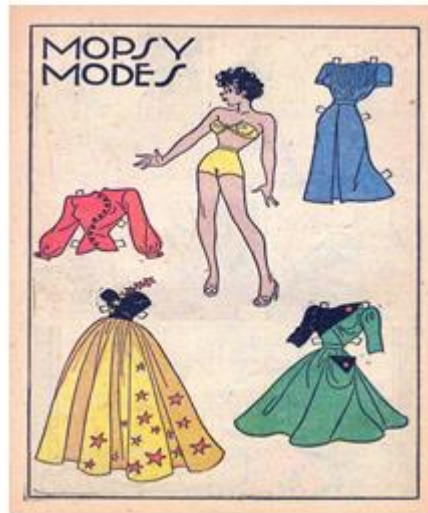


Figura 03: Mopsy (1953), criação de Gladys Parker.
Disponível em: Mopsy #19 (1953).

Idealizados e desenvolvidos majoritariamente por homens, os produtos da indústria cultural de massa, como foi apontado por Morin (1969) e Ewen (2001), mesmo quando envolviam assuntos de “interesse masculino”, eram tomados como femininos, pois as mulheres eram vistas como essenciais para o sustento do sistema de produção, em outras palavras, elas eram consumistas em potencial, pois compravam para elas mesmas, para o lar e para eles. Criava-se aí outro estereótipo ligado à mulher: o gosto por compras. Seguindo essa lógica inventada, uma grande maioria de mulheres ainda “compra”: o modelo de um corpo perfeito, o ideal de beleza, a segurança/felicidade em um relacionamento ou no trabalho, a simpatia dos amigos, o prazer no sexo e até mesmo um marido através de determinados produtos oferecidos pela indústria cultural de massa (EWEN, 2001, p. 46).

No entanto, os homens, é importante reforçar, não permaneceram imunes aos encantos dos produtos da indústria cultural de massa. Ao contrário, eles foram consumidores vorazes, mas de produtos que não necessariamente estavam relacionados ao contexto doméstico. Na verdade, homens, mais que as mulheres, consumiam produtos ligados ao lazer e à vida social: a prática de esporte, jogos de azar, casas de shows e de prostituição, cigarros, revistas de histórias de aventura, revistas masculinas etc. Essa foi a conclusão que o sociólogo Mark Swiencicki (1998) chegou com seu estudo sobre atividades de lazer do homem branco norte-americano de 1890 a 1930. O autor evidencia ainda que havia numerosas propagandas de produtos direcionadas aos homens, em revistas do público geral ou em revistas especialmente desenvolvidas para os homens, e eles eram grandes consumidores destes produtos. No entanto, segundo o pesquisador Swiencicki (1998), grande parte desse “consumo masculino”

foi ocultado das vistas uma vez que os termos “consumidora” e “bens de consumo” foram construídos de forma genereficada:

Seria impreciso, porém, pensar em homens ou mulheres como consumidores “primários”. Em vez disso, faz mais sentido pensar em homens como os principais consumidores de certos bens e serviços (ou seja, lazer, entretenimento e recreação) e mulheres como as consumidoras “primárias” de bens domésticos e familiares. Infelizmente, a última categoria tem recebido a maior parte da atenção dos estudiosos. (SWIENCICKI, 1998, p.22, tradução minha, grifos do autor)⁴²

Assim, os produtos culturais e de consumo ofertados às mulheres e aos homens sempre estiveram em afinidade com o ideal de feminilidade, beleza, delicadeza e maternidade, e de masculinidade, que se resume basicamente em virilidade e liberdade. Tal questão pode ser facilmente observada a partir das capas das revistas consideradas masculinas e femininas.

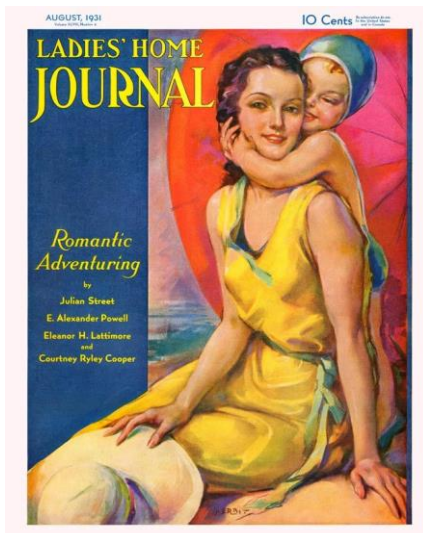


Figura 04: *Ladies' Home Journal*- 1931⁴³.
Disponível em: <http://www.magazineart.org>



Figura 05: *Esquire* - 1933⁴⁴.
Disponível em: <http://www.esquire.com>

Como pode ser notado, na revista direcionada ao público feminino há a referência clara à maternidade, uma “vocação feminina”, já na revista direcionada ao público masculino, a aventura.

⁴² It would be inaccurate, though, to think of either men or women as the "primary" consumers. Rather, it makes more sense to think of men as the primary consumers of certain goods and services (i.e., commercialized leisure, entertainment, and recreation) and women as the "primary" consumers of domestic and family goods. Unfortunately, the latter category has received the bulk of scholarly attention (SWIENCICKI, 1998, p. 22).

⁴³ *Ladies' Home Journal*, revistas norte-americana lançada em 1883, desde o título, a revista já diz a que veio. Ela fala às mulheres que são donas de casa, mães e cujo lar é o seu espaço principal.

⁴⁴ *Esquire* (escudo em português), revista norte americana lançada em 1933, tem os homens como público alvo. Portanto, ela aborda temas considerados viris, tais como: esportes, caricaturas, humor, arte, mulheres sensuais e histórias de aventura.

A partir do exposto é possível perceber que a indústria cultural de massa, ao produzir conteúdos que se apropriam dos saberes e valores essencialistas que foram socialmente naturalizados, corrobora com a produção e manutenção dos padrões binários de gênero, reforçando assim as desigualdades - não tento aqui vilanizar a indústria cultural e seus produtos, ao contrário, intento, a partir dessa afirmação, evidenciar seu poder de influência que pode ser usado tanto na formação e manutenção quanto na subversão dos valores socialmente construídos.

2.2 Corpo feminino como objeto de consumo e entretenimento

Perceber e tratar o ser humano como objeto ou mercadoria são práticas comuns e recorrentes em nossa realidade histórica; isso se deve, segundo Beauvoir (1967, p.12), ao fato de que “[...] o sujeito só se põe em se opondo: êle [sic.] pretende afirmar-se como essencial e fazer do outro o inessencial, o objeto”. Assim, podemos concluir que desde as primeiras organizações sociais aquele que detém maior poder (seja ele de força, intelectual, político e/ou econômico) se sente livre para objetificar, coisificar os “outros”, aqueles que se encontram à margem nos mais variados setores como, por exemplo, os escravos, os trabalhadores, as crianças e as mulheres.

Portanto, objetificar é o mesmo que desumanizar (NUSSBAUM, 1995, p. 257)⁴⁵ e são várias as formas de desumanização do ser humano. Nessa seção me aterei às formas de objetificação das mulheres, assunto que despertou o interesse de pesquisadoras/res de vários campos do conhecimento - dos estudos das mulheres, Andrea Dworkin (1989), da Psicologia, Barbara Fredrikson e Tomi-Ann Roberts (1997), e, entre outros, da Filosofia, Marta Nussbaum (1995) e Rae Langton (2001) - e que, de certa forma, dialoga com o primeiro capítulo desse trabalho.

O primeiro capítulo deste trabalho possibilita compreender que o patriarcalismo percebe e trata as mulheres como objeto, uma vez que garante aos homens o poder de diminuir e de privar as mulheres de vivenciarem a condição de “ser humano” da mesma maneira e com a mesma liberdade com que os homens vivenciam. Ou seja, o patriarcalismo nega às mulheres o direito de exercerem suas subjetividades e a autonomia sobre seus itinerários, sobre seus próprios corpos. Em decorrência dessa evidente desigualdade as

⁴⁵ Leituras esclarecedoras sobre objetificação podem ser encontradas em: FREDRICKSON, Barbara; ROBERTS, Tomi-Ann. Objectification theory: toward understanding women’s lived experiences and mental health risks. *Psychology of women Quarterly*, 1997, p. 173-206. E em NUSSBAUM, Marta C. Objectification. In: *Philosophy e Public Affairs*. Vo. 24, nº4, 1995, p. 249-291.

mulheres são sempre percebidas como inferiores àqueles que são, na verdade, seus semelhantes: os homens.

É importante acrescentar que as formas de objetificação feminina estão estreitamente relacionadas à maneira com que os corpos das mulheres são debatidos e consumidos. Segundo a filósofa Rae Lanton (2005, p. 246-247): (i) a redução ao corpo se configura quando as mulheres são tratadas como objetos sexuais; (ii) a redução à aparência, quando as mulheres são, de certa forma, induzidas a se encaixarem nos modelos estéticos vigentes; e (iii) o silenciamento, que nega às mulheres o direito de exercerem suas intelectualidades e suas capacidades de autonomia, são, assim, como os atos de violência física ou psicológica e o abuso sexual, algumas das formas de objetificação.

Como procurei delinear na seção anterior, a indústria cultural de massa colaborou grandemente para a criação e manutenção daquilo que comumente chamamos de universo feminino e universo masculino. Esse separatismo de ordem hierarquizante se reflete nos produtos culturais que consumimos. Portanto, quando adquirimos alguns tipos de produtos culturais não compramos apenas o produto em si, mas a ideia, o modelo do que é ser mulher (cisgênero) ou homem (cisgênero) e os inúmeros estereótipos a eles atrelados, como se tais modelos, comportamentos e corpos fossem “naturais”, inerentes à condição de mulher e de homem, e não cultural. Ao considerar esses aspectos, é possível concluir que a indústria cultural corrobora grandemente com o processo de objetificação dos corpos das mulheres.

Assim, a indústria da moda e posso acrescentar ainda a indústria da beleza, da publicidade, a dos quadrinhos e entre outras que mencionei na seção anterior são alguns dos exemplos de possíveis agentes objetificadores que atuam, em separado ou em sintonia, sobre o corpo, especialmente das mulheres.

A feminista Australiana Sheila Jeffreys (1948) aponta o desenvolvimento de uma moda e de práticas de beleza feminina que são amplamente difundidas pela indústria publicitária, que podem ser danosas às mulheres, uma vez que sugerem ou impõem mudanças muitas vezes drásticas que são direcionadas ao corpo feminino, mas para satisfazer a desejos e necessidades sexuais dos homens. Entre as práticas difundidas pela indústria da beleza e publicidade que Jeffreys considera danosas às mulheres estão as intervenções cirúrgicas que variam desde inserção de silicone, intervenções no nariz e/ou nos lábios e a recente popularização da ninfoplastia ou labioplastia para fins estéticos⁴⁶.

⁴⁶ A ninfoplastia consiste em adequar esteticamente a genitália feminina para parecer mais jovem e mais agradável aos olhos dos homens ou ainda lhes proporcionar mais prazer, pois há opção de restaurar o hímen, o símbolo da virgindade feminina, e estreitar o canal vaginal. Embora a cirurgia de estreitamento vaginal seja

Sobre a moda, Jeffreys afirma que

O observador casual vagando pelas áreas dedicadas a moda masculina e feminina em uma loja de departamentos vai notar que a moda é esmagadoramente, e antes de tudo, generificada. Esta generificação é tão dramática que parece surpreendente que nenhum livro sobre moda seja capaz de não considerar ou ridicularizar este fato. Não é preciso dizer que o departamento masculino geralmente oferece roupas que não são cheias de buracos para mostrar o corpo, não há saias ou vestidos, as roupas não são colantes à pele, elas tendem a ser funcionais e parecer como se eles estivessem bem adaptados para várias atividades. Elas não são dedicadas a revelar o corpo masculino como um objeto sexual para a espectadora do sexo feminino. (JEFFREYS, 2005, p. 88, tradução minha).

Madrid (2009, p. 289) também assinala que diferentemente do que acontece com os homens cuja moda tem como lema o conforto, naturalizou-se a ideia de que as mulheres deveriam se esforçar para se manterem sempre atrativas aos homens. Essa regra inventada se aplica perfeitamente às histórias em quadrinhos. Nelas, as super-heroínas, por exemplo, podem se envolver em aventuras tão excitantes quanto as experimentadas pelos homens, mas ainda assim devem se apresentar de maneira super-sensualizada (Fig. 06 e 07).



Figura 06: Vampirella e Red Sonja.
Disponível em: Stan Lee (2013, p.56).



Figura 07: Batman.
Disponível em: Stan Lee (2013, p.38).

Os corpos das personagens das HQs também são retratados seguindo os estereótipos de gênero, ou seja, as personagens masculinas ou femininas são desenhadas de acordo com o papel social que ocupam. Desse modo, os tipos são facilmente identificados de maneira que o

recomendada apenas às mulheres que tiveram o canal danificado por complicações no parto, por exemplo, frequentemente surgem reportagens em revistas femininas com depoimentos de mulheres que se submetem à cirurgia para proporcionar mais prazer ao seu parceiro.

tipo maternal jamais será confundido com uma *femme fatale* ou o seu equivalente, por exemplo.

Assim, a preocupação dos artistas quanto ao corpo da mulher comum nas HQs reside principalmente na tentativa de retratar aquilo que é socialmente concebido como essência feminina através dos traços. Dessa maneira, encontramos mulheres de papel cujos quadris são mais largos, ou na mesma proporção que seus ombros, a cabeça sempre menor que a dos homens e ainda há a quase ausência de evidência explícita de força física, já que os músculos sobressaltados não são enfatizados nelas, pois seria, na opinião dos desenhistas (BUSCEMA; LEE, 1977; CAPULLO, s/d), uma característica masculina. Seguindo este raciocínio, os desenhistas Buscema e Lee (1977, p. 43) apontam que a mulher é desenhada para parecer suave e macia em oposição à forma musculosa e abrupta do homem.

Greg Capullo⁴⁷ (s/d) foi outro desenhista que também tratou de traçar fórmulas para a composição do desenho do corpo feminino ideal nos quadrinhos. Para ele, “as mulheres não são *drag queens*” (CAPULLO, s/d, s/p, grifos do autor) e, portanto, não podem ser retratadas tendo como parâmetro o corpo masculino. Afinal, segundo ele, a beleza não é superficial como dizem por aí, ela começa nos ossos. E para reforçar seu discurso essencialista ele complementa “[...] a mulher começa a se diferenciar do homem a partir de lá [dos ossos]. O crânio feminino apresenta mandíbula muito menos desenvolvida que de um homem, e isso, naturalmente, afeta sua aparência” (CAPULLO, s/d, p.s/p, tradução minha)⁴⁸. O artista segue seu texto elencando uma série de dicas para o desenho da mulher de papel perfeita e, assim como Lee e Buscema (1977), ele trata do tamanho ideal do quadril, do seio, das nádegas, da largura dos ombros, das curvas e do apelo sexual:

Agora, vou ensina-los a dar graça e apelo sexual às suas garotas. É a fórmula mais fácil do mundo e em breve você a terá. A regra número um é arqueie as costas! Mesmo nos momentos que não pareça fazer sentido, como no exemplo da figura desenhada se inclinando para frente. Os homens podem ficar legal pendendo para frente, mas as mulheres parecem deprimidas quando desenhadas desta maneira. Um grande arco dará graça e fluidez e ecoará em outras áreas da figura. A regra número dois é opor os ângulos dos ombros com o dos quadris. Em outras palavras, se o ombro esquerdo dela está para baixo, desenhe seu quadril esquerdo para cima e vice-versa. A regra número três é se você não a desenhar usando salto, mantenha os dedos do pé como uma ponta. Além disso, faça os pés pequenos. Suas mulheres parecem desajeitadas quando desenhadas com pés de pato. Pronto! Isso deve

⁴⁷ O quadrinista norte-americano é famoso por desenhar personagens femininas para histórias em quadrinhos. Ele desenvolveu, nos anos de 1990, uma série de cursos, *Krash Course*, para a revista *Wizard*, especializada em história em quadrinhos.

⁴⁸ [...] “And women begin to differ from men starting there. A female skull has much less developed jaws than a male, and this, of course, affects her appearance.”

ser suficiente para você começar a desenhar as garotas mais atrativas, mais água na boca e extraordinárias até agora! (CAPULLO, s/d, s/p, tradução minha)⁴⁹.



Figura 08: Como desenhar o corpo feminino por Greg Capullo. Disponível em: 'Krash Course'.

A partir do trecho e da imagem acima fica evidente que o intuito do artista é usar o corpo da mulher como mero objeto de contemplação masculina, mas de maneira desrespeitosa e negativamente objetificadora, como foi sugerido a partir da escolha da expressão “de dar água na boca” para se referir à mulher.

Em se tratando das personagens super-heroínas a realidade apresentada não é diferente, pois elas, mesmo sendo portadoras de superpoderes ou superforça, exibem sempre formas graciosas e/ou sensuais e raramente são proporcionalmente musculosas como os personagens masculinos. Segundo Heineken (2003, p.1), isso se deve ao fato de que o foco da narrativa recairá quase sempre nas formas do corpo feminino e não na desenvoltura das ações heroicas da personagem. Christopher Hart (2004), ilustrador e escritor, por exemplo, ao tratar dos músculos nos super-heróis é categórico “você não pode combater caras grandes, a

⁴⁹ Now, I'll teach you how to give your babes grace and sex appeal. It's the easiest formula in the world, and soon you will have it! Ready? Number one rule is arch the back! even at times when it doesn't seem to make sense, as in the example of the figure drawn bending forward. Men can look kinda cool sometimes slumping forward, but women end up looking dumpy when they are drawn that way. A sweeping arch will add grace and fluidity, and will echo the other sweeping lines used on other areas of the figure. Number two rule is oppose the angles of the shoulders with the hips. In other words, if her left shoulder is down, draw her left hip up, and vice versa. Number three rule is if you don't draw heels on your figure, keep her toes pointed whenever possible. This will add length and grace to the legs. (Also, make the feet small. Your women look clumsy if drawn with big flappers.) There it is! This should get you started drawing the sexiest, most mouth-watering, bodacious superbabes yet! (CAPULLO, s/d, s/p)

menos que você tenha grandes bíceps – e alguns grupos musculares de grandes dimensões⁵⁰” (HART, 2004, p. 10, tradução minha). No entanto, essa lógica parece não ser válida para as super-heroínas, pois, segundo ele, as mulheres têm maior porcentagem de gordura que o homem e para indicar essa particularidade nas personagens das histórias em quadrinhos, o ilustrador deve criá-las com curvas mais “cheias”, sem superdefinir os músculos. Essa diferença entre o corpo dos super-heróis e das super-heroínas dos quadrinhos não significaria uma indicação de fraqueza da mulher, mas uma característica de seus músculos, que são longos e delgados. Hart finaliza a primeira parte da sua argumentação ressaltando ainda que o ilustrador certamente não quer que sua criação se assemelhe a uma fisiculturista, ao contrário, ele deve se mirar na forma de uma atleta, com os músculos tonificados, e com a “aparência que pode matar” (HART, 2004, p. 11).

Em *How to draw great-looking comic book women* (2000), produção dedicada exclusivamente ao ensino de técnicas para se desenhar a silhueta feminina nas histórias em quadrinhos, Hart além de se valer de várias fórmulas e recomendações para se desenhar o corpo perfeito das mulheres de papel também chama atenção do/a pretendo/a ilustrador/a às “poses fatais”. Segundo ele, seria um desperdício desenhar uma mulher com uma ótima aparência, mas deixá-la de maneira rígida. Assim, ao estilo das revistas de moda que ditam às mulheres o certo e o errado sobre a maneira de se vestirem e combinarem roupas, ele coloca lado a lado imagens que ilustram o certo e o errado das poses das super-heroínas nos quadrinhos, como pode ser observado na figura 09⁵¹. Acrescento que tais preocupações não se estendem aos personagens masculinos⁵².

⁵⁰ “you can’t fight big guys unless you have big biceps- and a few oversized muscle groups” (HART, 2004, p. 10).

⁵¹ Nos anexos apresento outras poses fatais sugeridas por Hart.

⁵² Mais informações sobre a ilustração dos corpos feminino e masculino nas histórias em quadrinhos podem ser encontradas em: HART, Christopher. *Drawing cutting edge anatomy: the ultimate reference guide for comic book artists*. New York: Watson-Guption Publications, 2004.



Figura 09 – Poses fatais.
Disponível em: Hart (2000, p. 37).

Stan Lee (2013), quadrinista norte-americano e um dos fundadores do universo Marvel nos quadrinhos, em um de seus livros mais recentes, esboçou uma abordagem menos machista ao tratar sobre a criação de personagens femininas nos quadrinhos. Ele abre a seção “Heroínas” falando de uma das super-heroínas mais populares do universo da Marvel: a Mulher Invisível, que originalmente se chamava Garota invisível. Ele fala especialmente dos superpoderes que fazia dela a personagem mais invulnerável do Quarteto Fantástico, mas que, mesmo assim, ocasionalmente a narrativa conduzia seus parceiros a seguirem em seu salvamento. Desnecessário, como todos nós já sabíamos, mas indispensável para manter o *status quo* dos homens que se firmam enquanto protetores das mulheres, mesmo quando elas não precisam de proteção. Mas hoje, segundo ele, as coisas estão diferentes:

Os tempos mudam – e eles certamente mudaram desde que eu comecei nos negócios – e as personagens femininas de hoje estão aos trancos e barrancos à frente de onde estavam no início da indústria. Hoje, eu não acho que o Coisa [um dos membros do Quarteto Fantástico] tem qualquer dúvida de que a Mulher Invisível pode cuidar de si mesma – e dele também! (LEE, 2013, p. 55, tradução minha)⁵³

No entanto, ao discorrer sobre como desenhar a super-heroína, o estilo não foge aos que já foram apresentados anteriormente e Lee (2013) parece manter o mesmo posicionamento de 1977 quanto à forma do corpo feminino. Assim, ele considera que para retratar a “poderosa donzela” o ilustrador precisa lançar mãos de um estilo mais suave e mais

⁵³ Times change – and they’ve certainly changed since I began in the biz – and the female characters of today are leaps and bounds ahead of where they were in the beginning of the industry. Today, I don’t think the Thing has any doubt that the Invisible Woman can take care of herself – and him, too! (LEE, 2013, p. 55).

arredondado, apelando ao mesmo tempo para uma forma mais atrativa e reveladora de sua força.

É importante transmitir o poder surpreendente de seu físico, suas características faciais, seu traje, e seus próprios poderes, mantendo-a claramente feminina e atraente. Agora, eu vou leva-lo através dos processos criativos e técnicas que você precisa saber para ilustrar uma heroína atraente. (LEE, 2013, p. 56, tradução minha)⁵⁴

Em detalhes, Lee (2013, p.57) indica que há basicamente dois tipos de corpos para as super-heroínas: a “toda poderosa”, capaz de parar um trem, mas que é tão graciosa quanto uma bailarina, e a “atleta olímpica”, que é forte, mas que precisa treinar todos os dias para se manter em forma. Ambos os tipos possuem beleza e poderes inquestionáveis (fig. 10). Lee (2013, p.64) complementa sua fala afirmando que, na verdade, os tipos de corpos não precisam necessariamente se resumir aos “toda poderosa” e “atleta olímpica”; eles podem ser vários, uma vez que não é só de super-força e beleza que se constrói uma super-heroína. Para ilustrar sua fala ele usa a super-heroína Big Bertha, alter-ego da modelo Ashley Crawford, membro do *Great Lakes Avengers* como exemplo. Ela é uma belíssima modelo, mas pode se transformar em uma mulher obesa, com super-força e com o corpo à prova de balas (fig.11). O problema da representação de Big Bertha é que, em sua forma obesa, a jovem é quase sempre ridicularizada por não atender aos padrões de beleza.



Figura 10: Miss Mechanix e Lady Locke.
Disponível em: Lee (2013, p. 57).



Figura 11: Big Bertha.
Disponível em: Lee (2013, p. 57).

⁵⁴ It is important to convey astounding power of her physique, her facial features her costume, and her powers themselves, while keeping her clearly feminine attractive. Now I'll walk you through the creative processes and techniques you'll need to know in order to illustrate a compelling heroine. (LEE, 2013, p. 56).

Lee também não dedica atenção a esses outros possíveis tipos de corpos, ele continua a tratar do modelo ideal como se eles fossem a norma.

Nos quadrinhos mais modernos super-heroínas como Power Girl e She-Hulk são ilustradas com a musculatura sobressaltada, semelhante a das fisiculturistas. No entanto, esta aparência física super-musculosa ainda é restrita àquelas personagens que são possuidoras de personalidades mais fortes, fator que por si só já as afasta da categoria de mulheres atrativas para os homens (MADRID, 2009, p. 291).

A ilustradora brasileira Adriana Melo⁵⁵, primeira mulher a ilustrar Homem Aranha, o anti-herói Justiceiro e a primeira a desenhar uma história central na empresa Top Cow com a personagem Witchblade, em entrevista concedida a mim via e-mail afirma que na década de 1990 havia muita cobrança das editoras que exigiam que as mulheres tinham que ser curvilíneas ao extremo: “[...] me lembro de receber mensagem pedindo que os seios fossem maiores! Infelizmente era esse apelo que fazia a revista vender” (MELO, 2016). No entanto, Adriana Melo pontua que

[...] as editoras já mudaram esse “mindset” há tempos. Minha impressão, olhando o material de outras ilustradoras (inclusive que estão trabalhando para editoras grandes), é que esse cenário está melhorando e mudando. Existe até campanhas impulsionadas nas redes sociais por um corpo mais real e variedade de tipos corporais. Altas, magras, acima do peso, várias etnias (ao contrário do caucasiano da era dourada dos quadrinhos). Sinto que a diversidade e variedade dos corpos nos quadrinhos estão se consolidando e o consenso geral é que é possível conseguir a tal sensualidade (tanto masculina quanto feminina) num olhar, num detalhe do cabelo em pequenas coisas, não só na forma física, sabe? (MELO, 2016, grifos da autora)

Essa mudança apontada por Adriana Melo pode ser percebida principalmente por editoras menores ou ainda em produções independentes. Infelizmente a tônica das indústrias *mainstream* ainda é as mulheres com seus corpos irreais, mas que proporcionam o prazer visual. O exemplo mais recente desta minha afirmação é a ilustração da Mulher Maravilha (2016), de Grant Morrison e Yanick Paquette.

⁵⁵ Adriana Melo também foi ilustradora de personagens femininas tais como Mulher Maravilha, em alguns títulos específicos, Mulher Gato, Emma Frost, Jackpot, Wonder Girl, entre outras.

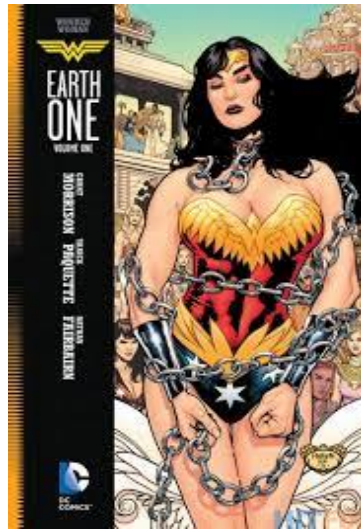


Figura 12: *Wonder Woman: Earth one* (2016).
Disponível em: <http://www.dccomics.com/>

3. MULHERES DE PAPEL: GÊNERO NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NORTE-AMERICANAS

The lack of positive female role models in superhero comics is enough to permanently alienate would-be comics readers who happen to be female.

Andrew Deman

3.1 A história da mulher nas histórias em quadrinhos

Para compreendermos a história das mulheres nas histórias em quadrinhos é importante primeiramente analisarmos, mesmo que de maneira sucinta, a própria história das HQs, geralmente compreendida como um dos produtos da chamada cultura de massa⁵⁶ que, por sua vez, é resultado do desenvolvimento da imprensa e das produções gráficas que começaram a se modernizar já no século XVIII.

As HQs norte-americanas nasceram das páginas dos jornais como um desdobramento de criações como as caricaturas, charges e tirinhas que gradativamente foram ganhando espaço e histórias até surgir, em 1937, num formato próprio, a revista em quadrinho ou o gibi⁵⁷, como é popularmente conhecido no Brasil. Apesar disso, o marco para designar o surgimento das HQs ficou convencionalmente estabelecido a partir do surgimento do *Yellow Kid* (1895), como era chamado o painel *Hogan's Alley*, criação de Richard Felton Outcault que estrelou o garotinho careca, Mickey Dugan.

Estudiosos das histórias em quadrinhos, com o objetivo de estabelecerem certa organicidade acerca da história das HQs norte-americanas, passaram a dividir cronologicamente a história das HQs em fases (denominadas eras, *ages* em inglês)⁵⁸ que demarcam as evoluções, bem como os altos e baixos das produções quadrinísticas. Assim, temos as seguintes eras, segundo a leitura da pesquisadora Oliveira (2007, p. 17): (i) a era dos *funnies* ou pioneiros (1895-1929); (ii) a era de ouro (1930-1945); (iii) a era de prata (1946-1960); (iv) era de bronze (1961-1980); e (v) as novas tendências que compreenderiam dos anos de 1980 aos dias atuais.

⁵⁶ As histórias em quadrinhos, assim como outras manifestações artísticas, foram compreendidas como produto destinado às classes subalternas, ou seja, uma forma de arte que rompeu com o elitismo cultural e intelectual e que mantinha, segundo o pensamento da época, o caráter efêmero, descartável, feita para o consumo.

⁵⁷ *Gibi* foi um dos títulos de revista de histórias em quadrinhos mais populares no Brasil. Em virtude dessa popularidade o termo passou a ser empregado como sinônimo de história em quadrinhos (MOYA, 1993).

⁵⁸ É possível encontrar pesquisas mais recentes que traçam um percurso mais preciso da história das HQs, como em *The power of comics: history, form and culture* (2009) de Randy Duncan e Mathew J. Smith.

[...] não devemos perder de vista que a história em quadrinhos, principalmente a norte-americana, é, essencialmente, por ser produto cultural, pautada pelas normas que regulam o consumo de massa – menor custo versus maior benefício, e, principalmente, pelos valores burgueses que custeiam a indústria cultural, ou seja, a história em quadrinhos é um produto, porem um produto cultural, do qual emergem discursos e deles os sentidos, as representações, enfim, os valores (OLIVEIRA, 2007, p. 13-14).

Nesse sentido, podemos afirmar que a HQ foi, assim como foi pensado o livro depois do advento da imprensa, uma mídia educadora produzida em massa para as massas (MCLUHAN, 1964, p.199). Ela deveria cumprir a dupla função de entretenimento e de reprodução dos valores que constituíam a imagem de mundo plasmada a partir dos valores burgueses.

As histórias em quadrinhos, assim como as várias outras mídias, desempenham grande influência nas formas de perpetuação e manutenção das desigualdades de gênero colaborando para a sedimentação dos estereótipos, valores que são socialmente definidos e incutidos como naturais e aceitáveis ainda que, como sabemos, a resistência a esses valores tenha sido e ainda é parte constituinte da reflexividade crítica exercida por militantes mulheres. Ainda assim, o entretenimento eficaz, isto é, aquele que reproduzia as representações do gênero pretensamente dominante, naturalizava as diferenças de gênero no que toca ao lugar dos homens e das mulheres.

As representações de gênero predominantes traziam desvantagens tanto para homens quanto para mulheres, a despeito desta ter um lugar menor em relação àquele. Essa desvantagem se deve à existência de modelos pré-estabelecidos. De um lado, estavam os homens que eram representados como sujeitos ativos dotados de uma identidade centrada, intelectualizada e capazes de exercer o controle emocional; do outro, estavam as mulheres, sujeitos emotivos, frágeis, indefesos, instáveis e normalmente atadas às concepções dualistas que sedimentavam os tipos angelical-*virginal versus* diabólica-sexualizada (OLIVEIRA, 2007)⁵⁹. Essa abordagem dual da figura feminina e masculina nos quadrinhos se materializava, normalmente, a partir da representação da protagonista enquanto ser angelical-*virginal* conectada à esfera doméstica, modelo a ser seguido, e a antagonista como diabólica-sexualizada e sempre traiçoeira, modelo a ser evitado por homens e mulheres. Assim, ambos os modelos de representação do masculino e do feminino implicam na normatização e essencialização de valores que proscriviam aqueles que não estavam alinhados a eles,

⁵⁹ Podemos perceber que os binômios utilizados para polarizar a mulher, apresentados no primeiro capítulo deste trabalho, reaparecem ao longo da história. Mudam-se os adjetivos, mas a mensagem reducionista continua a mesma.

incluindo os sujeitos do sexo masculino que não se encaixavam na narrativa da masculinidade heroica e racional. Contudo, as principais vítimas ainda eram as mulheres, sempre retratadas como personagens desprovidas de qualidades capazes de torná-las autoras de seu próprio itinerário.

Em um trabalho acerca da representação de gênero nos meios midiáticos David Gauntlett (2003) faz uma análise das representações femininas nas mídias de 1940 a 1990. Segundo ele,

as mulheres eram mais do que duas vezes mais propensas que os homens a serem vistas dentro de casa, e quando eram vistas em ambiente de trabalho remunerado, elas eram frequentemente subservientes aos homens. Homens eram mais propensos a serem vistos em papéis de autoridade, e eram dez vezes mais propensos que as mulheres a prover uma narração mais confiável. (GUNTER, 1995, p. 35 apud GAUNTLETT, 2003, p. 55, tradução minha)⁶⁰

Embora a realidade apresentada acima tenha se modificado ao ponto de podermos acompanhar hoje maior representatividade feminina nos vários formatos midiáticos – onde mulheres são retratadas desempenhando funções outrora inconciliáveis com a condição de mulher –, estudos apontam que a forma de opressão nas mídias atuais parece apenas ter mudado de foco, e, salvo louváveis exceções, as mulheres não são outra coisa senão o objeto de prazer dos homens. No entanto, ainda no que toca à representação feminina, Gauntlett (2003, p. 75) parece pensar diferente, pois, segundo ele, a partir dos anos 2000 as mulheres começaram a gozar de maior liberdade quando representadas nas mídias, como nos filmes e séries. Tomei esse dado como um fato, mas discordo do autor quando ele generaliza os dados e afirma que o sexismo na indústria fílmica e de propaganda atual, por exemplo, é, na verdade, exceção e não regra. Essa informação não se aplica a todas as realidades culturais, ao contrário, há contextos em que a luta contra os exageros das abordagens sexistas das mídias são constantes. O que podemos notar é uma forma mais articulada de perceber o sexismo nas mídias e manifestar contra os mesmos.

Por esse motivo, as histórias em quadrinhos, e seus subgêneros, colaboram para essa imagem de minoridade da mulher, pois, segundo Moeller (2011, p.476), as HQs ainda são concebidas como um campo predominantemente masculino desde a produção até o consumo. No entanto, alguns dados históricos (ROBBINS, 1996, 2013; HORN, 1977) contrariam o

⁶⁰ [w]omen were more than twice as likely as men to be seen inside the home, and when seen in a paid work environment, they were more often than not subservient to men. Men were most likely to be seen in authority roles, and were ten times more likely than women to provide the dependable voiceover.

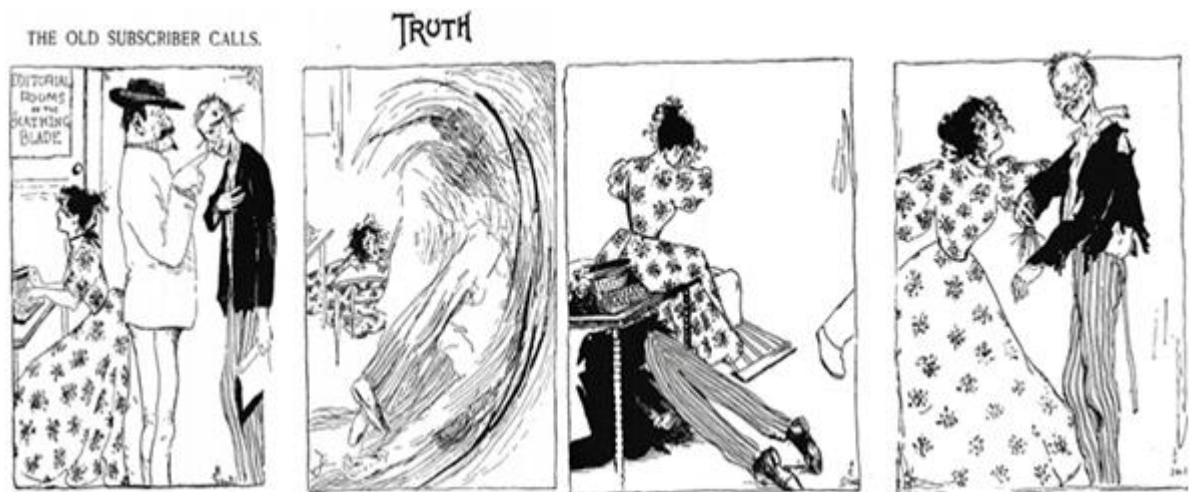


Figura 14: The old subscriber calls⁶².
Disponível em: Robbins (2013, p. 8-9).

As primeiras produções de tirinhas produzidas por mulheres seguiam os padrões de leituras consideradas “femininas”. Assim, sem se libertar dos estereótipos normatizadores, já que as publicações estavam atreladas às demandas do editor, um sujeito masculino, as produções das quadrinistas pareciam trabalhos de mulher para agradar outras mulheres segundo o imaginário da época. O conteúdo dessas publicações continha romances, moda, belas mulheres e crianças dóceis. Esse tipo de produção recebia normalmente o nome de *family strip*, quando a temática envolvia questões pertinentes à realidade familiar, *girl strips*, quando abordavam o “universo” das moças: moda, beleza e dilemas amorosos, e *kid strips*, produções voltadas para crianças.

Apesar da coação produtiva e editorial masculina, algumas poucas artistas desenvolveram trabalhos que subverteram os arquétipos existentes e fizeram de seu talento o combustível para uma arte-protesto. Em *Pretty in ink* (2013), Robbins menciona os trabalhos de Kate Carew (1869-1961), que ilustrava e escrevia uma página política para o *New York American* e que debatia com o grupo anti-sufrágio. Outras artistas, como Rose O’Neil (1874-1944), Edwina Dumm (1893-1990) e Nell Brinkley (1886-1944) lançavam mãos de seus talentos com o fito de produzirem pôsteres e cartões (Fig. 15) em favor do sufrágio.

⁶² Na parte inferior de cada quadrinho de *The old Subscriber calls* lê-se “1. ‘Are you the editor of the Scathing Blade?’”; “2. ‘Well, I’m the gent you writ about and –’”; “3. ‘I jest thought I’d drop in and learn ye’”; “4. ‘Gee, but I wuz scared there for a minute! I thought that fellow was going to stop his subscription.’”



Figura 15: pôster sobre sufrágio Rose O'Neil (1915).

Fonte: <http://collections.mohistory.org/resource/146709>

Mais tarde (a partir de 1920), a participação feminina enquanto quadrinista, personagem e consumidora foi se tornando mais popular. Como veremos, essa inserção não significou, de imediato, maior empoderamento feminino uma vez que, enquanto produto de massa, as HQs eram produzidas primeiramente para atender aos interesses de grupos específicos, entre eles os editores e até mesmo o governo. No âmbito do consumo, as HQs, pelo menos grande parte delas, tinham como público alvo os homens, apontados como os maiores consumidores desta arte. A coação do mundo dos consumidores, aqui entendido também enquanto dispositivo de poder masculino que minava a superação dos estereótipos de gênero, restringia o ímpeto criativo das quadrinistas ao induzi-las à produção de formas e de conteúdos que iam ao encontro das concepções do público consumidor. Por outro lado, quando as HQs eram produzidas para o público feminino o objetivo das produções era educar, moralizar ou mesmo convencer as mulheres leitoras a tomarem decisões acertadas, ou seja, que cumprissem com o que fosse socialmente esperado delas de acordo com o momento histórico.

3.2 Sobre donas de casa, princesas e *working girls*: os tipos femininos nos quadrinhos de 1896 a 1940

Para melhor compreender os tipos de representações das personagens femininas, suas (re)construções e readaptações nas diferentes fases da história das HQs ao longo dos últimos 120 anos, apresento uma nova configuração que dista da temporalidade que aludi anteriormente. Minha leitura ajudará a melhor compreender a participação feminina na produção das HQs bem como a representação dos tipos femininos nessa mídia - tive como

inspiração para a realização desta nova configuração/categoria os trabalhos de Maurice Horn, *Women in comics* (1977), e de Trina Robbins, *Pretty in Ink* (2013). Ambos fazem uma retomada nas produções quadrinísticas considerando, respectivamente, a representação e a produção feminina na/de HQs. Nesse sentido, é possível reorganizar a história das HQs em pelo menos quatro fases, a saber: i) a fase de solidificação, ii) a fase das garotas que trabalham (doravante *working girls*), iii) a fase das garotas vitoriosas; iv) a fase das problematizações dos estudos de gênero. Esta última não será desenvolvida neste trabalho já que nosso propósito é compreender a dinâmica de produção dos primeiros trabalhos até o fim das publicações de Mulher Pantera e Mulher Maravilha ainda sob a influência de seus criadores.

A fase inicial ou de solidificação dessa manifestação artística, como já foi informado, ficou convencionalmente estabelecida como 1895, com a publicação de *Yellow Kid*, de *Outcault* e, arbitrariamente, delimito sua existência até o ano de 1920. Neste período, as mulheres já desenvolviam trabalhos na área, principalmente como ilustradoras. No entanto, nesse momento, os trabalhos femininos eram aceitos com muita parcimônia. Em virtude desta exclusão, houve mulheres que optaram por usar pseudônimos masculinos na tentativa de competirem em igualdade com homens ilustradores. Nessa época, segundo Trina Robbins (2013), destacaram-se os trabalhos de Rose O’Neill (1874-1944) em *The Old subscriber Calls* (1896), e Grace Weiderseim (1877-1936) em *Naughty Toodles* (1903).

O segundo momento, cujo recorte vai de 1920 até 1940, chamou minha atenção pela presença de maior número de mulheres, sob o escudo da “nova mulher”, sendo representadas nas HQs. Uma maior presença de mulheres quadrinistas assinando seus próprios trabalhos também se tornou notável nessa época (ROBBINS, 2013). A nova condição foi consequência da aparição das *working girls*, mulheres que passaram a desempenhar nos quadrinhos funções que não estavam relacionadas ao contexto doméstico. É importante acrescentar, no entanto, que as funções das mulheres no mercado de trabalho não as empoderavam, pois eram em sua maioria no ofício de secretária e modelo.

O terceiro momento se desdobra entre as décadas de 1940 a 1960. Nele acompanhamos a ampliação do espaço da mulher no mercado de trabalho, aumenta-se o número de mulheres quadrinistas. Nos quadrinhos, além da função de secretária, as mulheres ocupam as funções de enfermeiras e repórteres. É nesse período também que surgem as super-heroínas nas HQs. No entanto, essa fase durou pouco; com o fim da Guerra, em 1945, ganhou força, nos Estados Unidos, a política de fortalecimento do país e, para tal, passou-se a valorizar o espírito empreendedor e a família. Assim, os homens foram convocados a reocuparem seus postos profissionais e as mulheres a regressarem ao “paraíso feminino”: o

lar. Esse evento ficou conhecido como *Back to the Kitchen* (“Volta para a cozinha” em português), e marcou o momento em que a participação das mulheres na produção de histórias em quadrinhos passou a ser refreada (MCCLLOUD, 2006, p.101; ROBBINS, 2013, p. 92).

A partir da década de 1960 tem início o quarto momento da história das HQs. Sua particularidade se deve às discussões acerca das questões de gênero, especialmente as do estilo *underground*⁶³. Esse material buscou problematizar a questão do empoderamento feminino e também temas sobre raça, homossexualidade e classe social. Seus conteúdos estavam em sintonia com os movimentos de juventude e com o feminismo que ascendeu na segunda metade do século passado.

Ao descrever sucintamente o desenvolvimento histórico do lugar das mulheres nas HQs, tenho em mente a necessidade de delinear os tipos de representações do feminino⁶⁴. Isso significa que a história das mulheres no mundo das histórias em quadrinhos é um dos capítulos fundamentais para a compreensão dos enfrentamentos que as mulheres experimentaram durante todo o século XX. Acrescentamos que muitas das representações, fossem elas produzidas por mulheres ou por homens, tendiam a seguir a dinâmica delineada pela sociedade patriarcal-machista, pois como mencionei anteriormente as produções deviam seguir os intentos dos editores, que eram exclusivamente homens. No entanto, é inegável o fato de que a presença feminina no processo de produção de histórias em quadrinhos foi um dos fatores que, além de possibilitar maior envolvimento de mulheres em atividades que não estavam relacionadas aos afazeres domésticos, ajudou a preparar o terreno para a inserção de outras mulheres quadrinistas que vieram a subverter a representação feminina nos quadrinhos. Antes disso, as mulheres eram quase que invariavelmente abordadas de duas formas. De um lado, elas eram subservientes à figura masculina; eram fracas, incapazes de se defenderem e, portanto, indefesas. Do outro, eram super-sexualizadas, capazes de destruir a sanidade masculina.

Como argumentei no primeiro capítulo, as representações dualistas do feminino estavam presentes em diversas outras manifestações artísticas. As mulheres frágeis das HQs encarnam a imagem de mulheres respeitáveis/santas, enquanto as fêmeas fatais expressam a imagem de mulheres desvirtuadas/desvirtuadoras.

⁶³ Expressão utilizada para se referir a formas culturais que são independentes dos circuitos considerados tradicionais ou *mainstream*.

⁶⁴ Inspirei-me nas produções de Maurice Horn em *Women in the comics* (1977) e Trina Robbins em *Pretty in ink* (2013), que também fizeram uma redefinição das fases das histórias em quadrinhos considerando a análise das personagens femininas como centro das discussões.

Assim, ao longo das fases da história das mulheres nas HQs podemos classificar a figura feminina seguindo esse modelo dicotômico por, pelo menos, três tipos: as princesas, as donas de casa, o que corresponderia à imagem ideal de mulher, e as *working girls*, que ao estilo *pinup* representariam o modelo de mulher que poderia ser imitado somente quando necessário.

Classificamos como princesas aquelas personagens que são representadas como jovens belas, glamorosas e solteiras, mas casadouras, cuja trama narrativa as envolve em questões consideradas femininas: moda/beleza e romance. Nesse tipo de HQ as mulheres retratadas estão normalmente engajadas em algum empreendimento amoroso, com vistas a um possível casamento. Os enredos dessas histórias dão ênfase à preocupação com a vestimenta e a beleza, uma vez que a forma de conquistar o homem amado seria em primeira instância consequência do investimento no capital estético. A beleza e o cuidado de si eram o meio de conquistar a felicidade amorosa através do casamento.

Predominava também o tom moralizante em que a moça ou mesmo o casal sofriam alguma penalidade por ultrapassarem os pequenos limites do namoro como acontece, por exemplo, em *Flora Flirt* (1913), de Katherine P. Rice (Fig.16).

Uma personagem que foge parcialmente ao modelo descrito, pois não se trata de uma jovem casadoura, mas que pode ser inserida neste contexto é a Annie de *Little Orphan Annie* (1924), de Harold Gray. Annie é uma bela jovem órfã, justa e de bom coração que vivia num orfanato até ser adotada por uma família rica, os Warbucks. A partir dessa convivência familiar, a jovem conquista o coração do capitalista Oliver Warbucks, que passa a dedicar à pequena garota o amor de pai (HORN, 1974).

As donas de casa em contrapartida representam o estereótipo das mulheres casadas, ou que já foram casadas, que estavam sempre ocupadas: lavando, passando, cozinhando e cuidando dos filhos. Diferentemente das princesas, as donas de casa eram retratadas normalmente sem apelo sexual como acontece, por exemplo, com Mamma Katzenjammer de *The Katzenjammer Kids* (1897), desenhado por Rudolph Dirks e *Olive Oyl* (1919)⁶⁵, Olívia Palito em português, de E. Segar. Embora esta última não fosse casada, a trama seguia os estereótipos aplicados às mesmas: mulher dependente da proteção masculina, fora do padrão de beleza, ranzinza e arrogante (HORN, 1977, p. 34-35). É possível ainda encontrar exemplares cuja intenção é claramente representar a ideia de instinto e dever maternal em que

⁶⁵ A personagem Olívia Palito debutou no ano de 1919, publicada pela *Thimble Theater* a produção circulou até 1929 tratando das aventuras da família Oyl e do romance de Olive Oyl e Harold Ham Gravy. A partir de 1930, a produção quadrinística teve seu título alterado para Popeye, em virtude do sucesso alcançado pelo marinheiro em uma aparição no ano anterior.

as mães estão sempre cercadas de filhos, cuidando, elogiando e reproduzindo os valores socialmente aceitáveis como em *Naughty Toodles* (1903), de Grace Drayton.

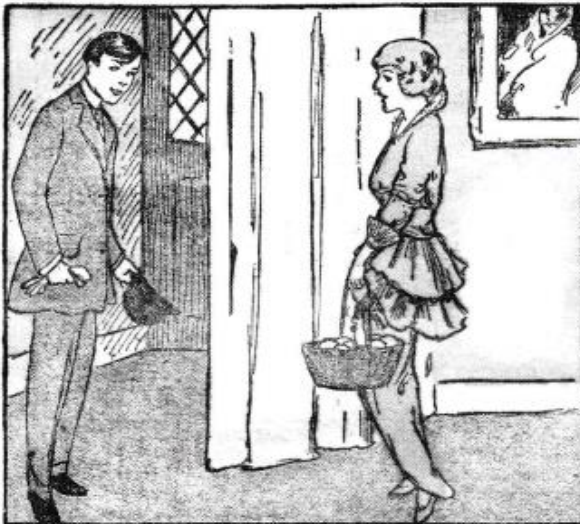
FLORA FLIRT GETS AN EASTER-EGG LESSON



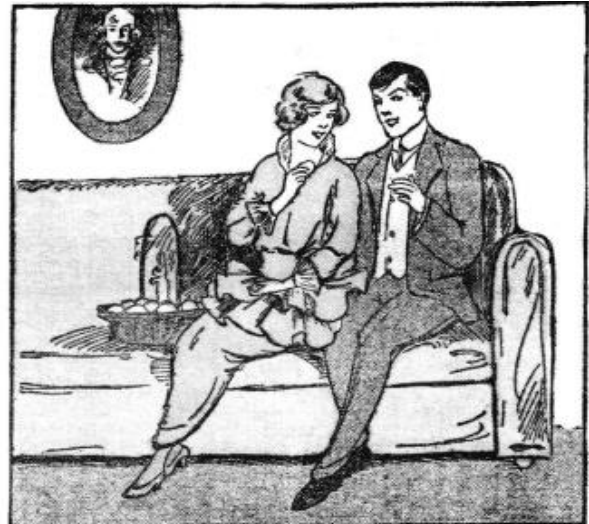
Flora Flirt, spring's gown adorning
Her slim form, greets Easter morning



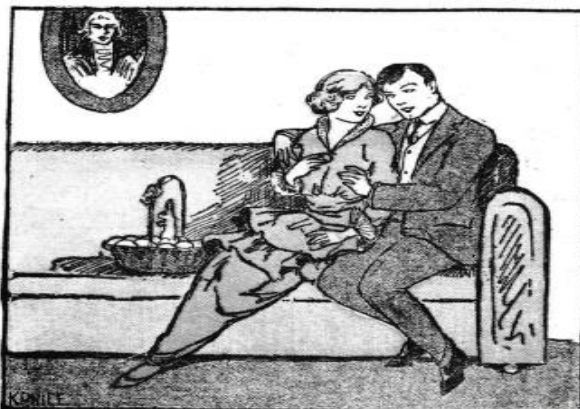
With an eager, joyous zest,
Hunting for her rabbit nest.



No sooner has she found it than
A caller comes—her new young man.



"I'm just in time!" he cries. He's slick—
"I'll kiss you every time we pick!"



He takes Flo first, of course. Who wouldn't?
When, Bang!—an egg acts as it shouldn't



As they collapse and tilt the nest,
That egg proves no worse than the rest.
The Moral—No girl should egg love on its road. Her
Eagerness will bring bad odor.

Figura 16: Flora Flirt gets an easter-egg lesson
Disponível em: *Pretty in ink*, 2013, p. 25.



Figura 17: *Litte Orphan Annie* (1924).
Disponível em: *Women in the comics* (HORN, 1974, p. 59).



Figura 18: *The Katzenjammer kids* (1897).
Disponível em: *Women in the comics* (HORN, 1974, p. 18).

Um ponto interessante apontado por Oliveira (2007) e Horn (1977) é o fato de os homens das *family strips* serem vitimados quando ligado à relação matrimonial. Segundo estes autores, os homens são normalmente representados em situação de desvantagem em relação às mulheres/esposas, como acontece, por exemplo, em *Bringing up Father* (1913), de George McManus, que trata de uma família irlandesa que enriqueceu nos Estados Unidos e cujas personagens femininas são Maggie, a esposa escaladora social, e Nora, filha indolente e fútil, que está sempre preocupada com moda e admiradores pertencentes à classe social elevada. Já o marido, Jiggs, é o tipo de homem que mesmo rico trabalha para garantir o *status* da família rica. Tal abordagem está em consonância com os valores sociais que procuram elevar o casamento como “[...] uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras:

só êle permite à mulher atingir sua dignidade social integral e realizar-se sexualmente como amante e como mãe” (BEAUVOIR, 1967, p. 67).

Com a inclusão da 19ª emenda constitucional em 1920, as mulheres norte-americanas conquistaram o direito ao voto. O efeito, como afirma Horn (1977), foi eletrizante para os quadrinistas, pois “[...] em questão de poucos anos as mulheres começaram a povoar as tiras em números cada vez maiores, bem como em papéis cada vez mais visíveis (embora, em geral, os homens ainda excediam em número as mulheres nas páginas de quadrinhos por uma larga margem). (HORN, 1977, p. 46)⁶⁶”. Nesse contexto, surge nas HQs criadas para mulheres as *working girls*, jovens mulheres que passaram a ser representadas desempenhando outras funções que não somente de esposas e mães, tendo ainda seus nomes como título das HQs, tirinhas ou *banners*. No entanto, é importante acrescentar que embora a mulher fosse representada desempenhando funções nada tradicionais para o contexto da época, como trabalhar para sustentar a família, muitas histórias ainda colocavam as jovens trabalhadoras como candidatas a casamento e constituição familiar, escolha que muitas vezes resultaria no afastamento de suas funções – postulando que carreira e casamento não combinavam, ou ainda as representavam como mulheres consumistas que trabalhavam para alimentar o desejo de consumo: vestidos e sapatos.

As produções que mais se destacaram foram: (i) *Winnie Winkle, the breadwinner* (1920), a primeira do gênero *working girl* (HORN, 1977, 50), produzida por Martin M. Branner; a tirinha contava a história da bela Winnie Winkle que em virtude da situação econômica precisava trabalhar como secretária para colaborar com o sustento da família e seus gastos *fashion*. (ii) *Tillie the Toiler* (1921), de Russ Westover, era outra *working girl* que trabalhava como secretária e como modelo. As tirinhas de *Tillie the Toiler* abordavam questões referentes a intrigas, romance e moda, ademais, Tillie estava sempre bem vestida e preocupada com a aparência. (iii) Outra *working girl*⁶⁷ que chamava atenção pela forma glamorosa de se vestir foi a personagem Brenda Starr, de *Brenda Starr: repórter* (1940), criação de Dale Messick. Brenda era uma repórter aventureira e, assim como Winnie e Tillie,

⁶⁶ [...] in a matter of a few years women started populating the strips in ever-increasing numbers, as well as in ever more visible roles (although, by and large, men still outnumbered women in the comic pages by a wide margin) (HORN, 1977, p.46).

⁶⁷ *Betty Boop* (1931 e 1934), de Max Fleischer, também foi uma *working girl* bastante conhecida no Brasil. Criada primeiramente como desenho animado em 1931 a personagem de rosto inocente e corpo sexy foi apresentada como uma mulher independente, capaz de tomar suas próprias decisões e concebida como modelo da nova mulher. Betty Boop foi transportada para os quadrinhos em 1934. No entanto, neste último veículo a arte foi submetida a adequações em virtude de sua aparência provocante.

pode ser considerada também uma *It girl*⁶⁸. Nesse sentido, o inculcamento do desejo feminino pela moda e pelo supérfluo é outro efeito da cultura de massa que,

[...] revela sua função própria: dá acesso aos grandes arquétipos “olímpianos”, procura os prestígios da alta individualidade e da sedução. Ela permite a identificação mimética. Ao mesmo tempo, mantém uma obsessão consumidora (das roupas, do enfeite, dos objetos de padrão social cuja importância como estimulante econômico se torna cada vez maior nas sociedades ocidentais) (MORIN 1969, p. 142-143).

Em afinidade com a ideia de glamour e de sedução abordada nas publicações que tratavam das *working girls*, o estilo *pin-up* de representar a mulher veio a calhar agradando desde a produção à recepção. O estilo *pin-up*⁶⁹ se popularizou a partir 1930 como uma variante da mulher *vamp*. Ela se posiciona “na movediça fronteira entre o permitido e o interdito” (SAGGESE, 2008, p. 01) e foi, sem dúvida, parte do combustível que alimentou a indústria cultural da década 1940. Elas serviram de inspiração, entre outras coisas, para produzir personagens femininas de HQs, de propagandas (Coca-Cola), de filmes (*Gilda*, 1946) e também, motivação, enquanto apelo sexual e erótico, para aqueles que lutavam na Segunda Guerra Mundial, pois muitas imagens de *pin-ups* foram produzidas considerando atender às necessidades morais dos soldados, e motivação ainda para o envolvimento tanto masculino quanto feminino em questões pertinentes ao contexto de guerra (Fig. 19). Assim, durante a guerra, principalmente, houve um processo de *pin-upização* (SAGGESE, 2008, p. 4) que fez com que o referido estilo se expandisse e se tornasse popular, o que é fato até os dias de hoje.

A popularização das *pin-ups* foi impulsionada especialmente devido ao desenvolvimento da arte da fotografia, que começou a facilitar a reprodução de imagens, e da ilustração. Assim, as produções artísticas, fotos ou ilustrações, passaram a ser comercializadas avulsas, em forma de cartões postais, calendários, capas de revista – *Esquire* (1933) e *Yank*⁷⁰ (1942-1945) e como garotas-propagandas como, por exemplo, as *Coca-cola girls*. Outro fator propulsor do processo de popularização da figura *pin-ups* foi a apropriação das mesmas enquanto agente (re)significador do *American way of life*. A partir do exposto, fica evidente o caráter versátil da imagem *pin-up* que apresentava, segundo André Bazin (1971),

⁶⁸ O termo *it girl* é utilizado para se referir a mulheres que são tomadas como referências de estilo e moda.

⁶⁹ *Pin-up* foi um termo bastante difundido no período da Segunda Guerra Mundial, mas há evidências (SAGGESE, 2008, p.13) de que o estilo *pin-up* de arte já era empregado anos antes. Em português, *pin-up* pode ser traduzido como pendurar, no entanto, o termo foi empregado para se referir às imagens de mulheres sensuais e atrativas que eram retratadas em calendários ou pôsteres para serem pendurados nas paredes.

⁷⁰ A revista *Yank* foi idealizada e produzida para atender às necessidades dos soldados norte-americanos durante o período da Segunda Guerra Mundial.

O equilíbrio preciso entre as exigências da censura e os máximos benefícios que se pode obter delas, sem cair em uma indecência muito provocativa para a opinião pública, define a existência da garota pin-up, e claramente distingue-a do cartão postal provocante erótico ou pornográfico. (BAZIN, 1971, p. 159, tradução minha)⁷¹.

As criações exibiam uma imagem beirando à perfeição estética, mas com característica dual: erótico-angelical. As artes *pin-ups* que mais se destacaram foram as produções de, entre outros artistas: Alberto Vargas (1896-1982); Gil Elvgren (1914-1980), famoso pelo realismo de suas ilustrações; George Petty (1894 - 1975) e Charles Dana Gibson (1867-1944), o criador da *Gibson girl* e do *Gibson man*, cujas produções estampavam as páginas das revistas *Playboy*, *Esquire* e calendários. Saggese (2008, p.14) acrescenta que seguindo à linha do estilo *pin-up art*, conhecida também como *good girl art*, surgiram variações mais sexualizadas tais como as *gang girls art*, *good bad girls art* e as *bad girls art*, fomentando as produções da cultura de massa da época. Característica que certamente influenciou a composição das personagens femininas das HQs norte-americanas, especialmente no que se refere às ilustrações das super-heroínas.



Figura 19: Pin-up (1917) de Howard Chandler Christy (1873-1952). Disponível em: <http://www.loc.gov/pictures/item/2002712088/>

⁷¹ The precise balance between the requirements of censorship and the maximum benefits one can derive from them without lapsing into an indecency too provocative for public opinion defines the existence of the pin-up girl, and clearly distinguishes her from the salaciously erotic or pornographic postcard (BAZIN, 1971, p. 159).

3.3 Para o alto e avante?: As primeiras super-heroínas

A concepção que temos de herói, [...] “o redentor, o portador da espada flamejante, cujos golpes, cujo toque e cuja existência libertarão a terra” (CAMPBELL, 1992, p. 21), antecede a história mais popular e consumida de todos os tempos, a de Jesus, o salvador. Para traçar a origem e também as características de herói poderíamos suscitar, por exemplo, a também popular epopeia de Gilgamesh (2700 a. C.). Mas, em síntese, o herói, seja ele homem ou mulher, é aquele que “conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas válidas, humanas” (CAMPBELL, 1992, p. 23), é aquela figura que ganhou o respeito e *status* por lutar em nome de um bem maior e foi presença cativa em romances, poemas e histórias em quadrinhos.

O debate dos super-heróis nas histórias em quadrinhos ficou marcado pela publicação de *Superman*⁷² (Super-homem), dos quadrinistas Jerry Siegel e Joe Shuster em *Action Comics* #1 da *Detective Comics* (doravante DC) em junho de 1938⁷³. No entanto, em agosto de 1937 a revista *Spicy Mystery Stories*, da editora *Culture Publication*, havia lançado, com quase um ano de antecedência, *The Astounding Adventures of Olga Mesmer, the Girl with the X-Ray Eyes* (1937-1938), cuja personagem principal, Olga Mesmer, filha de um cientista louco e de uma extraterrestre de Vênus, nasceu com superpoderes, superforça e visão raio-x, em virtude de experimentos realizados pelo pai na mãe da jovem enquanto a mesma estava gestante.

O assentimento de Olga Mesmer como uma super-heroína, e primeira personagem do gênero super-herói, foi levantado por Will Murray (1998), mas contundentemente contestado, principalmente por Peter Coogan (2006; 2009). Segundo o autor (COOGAN, 2006), para Mesmer se configurar uma super-heroína ela precisaria ter mais que superpoderes. Para justificar seu posicionamento, Coogan elenca uma série de características que serviriam como

⁷² O sucesso alcançado pelas produções de Super-homem fez das HQs de super-herói um verdadeiro fenômeno. Impulsionou vendas, inclusive de outros gêneros, e serviu como inspiração para a produção de muitos outros super-heróis e super-heroínas – fato que colaborou para que esse novo gênero viesse, a partir do final da década de 1930, alimentar a indústria cinematográfica, a produção de vídeo games e ser considerado garantia de sucesso de mercado até os dias de hoje. Outro fenômeno, produto da popularização das HQs, foi o interesse da academia pelo período denominado *Silver age* (1956); desde então, estudos proliferaram e, como resultado, teóricos e acadêmicos procuraram sistematizar o conhecimento em torno desta arte. O fato é que, assim como em outras áreas do conhecimento, há opiniões que se divergem sobre um mesmo ponto como, por exemplo, em relação às características e delimitação do gênero super-herói, bem como do seu personagem principal.

⁷³ Após o sucesso de Superman, a DC lançou, em 1939, Batman, criado por Bob Kane e Bill Finger; Flash em 1939, por Gardner Fox e Harry Lompert; Lanterna Verde em 1940, criado por Martin Nodell e Bill Finger; Gavião Negro em janeiro de 1940, por Gardner Fox e Dennis Neville; Arqueiro Verde em 1941 por Mort Weisinger e George Papp, entre outros.

norte para a composição e classificação dos super-heróis e que afastam, portanto, Olga Mesmer do posto de primeira super-heroína.

De forma geral, os heróis assim como os super-heróis são reconhecidos como seres altruístas, que promovem o bem estar geral mesmo que para tanto comprometam o próprio bem estar. A diferença entre os mesmos, segundo Peter Coogan (2009, p. 84), reside no fato de que os super-heróis têm como características principais uma missão, poderes ou superforça e identidade secreta (MPI)⁷⁴. Estes elementos são, segundo ele, o cerne do gênero supracitado, mas podem, ocasionalmente, não estar interligados; sobre essa questão Coogan (2009 p. 82) reforça que Hulk (1962), por exemplo, é um herói sem missão e Batman (1939), um super-herói sem superpoderes. Contudo, Coogan salienta que os super-heróis sempre terão uma identidade secreta que é garantida por um codinome, assim como uma indumentária, que pode remeter ao poder que exerce e esconder sua real identidade, como acontece com Superman, Spiderman, Batman e até mesmo com Hulk. Essa questão da identidade secreta faz com que Olga Mesmer (1937), Popeye (1929) e tantos/as outros/as não se encaixem, na opinião do autor, enquanto super-heróis/super-heroínas, mas heróis pertencentes a gêneros fronteira ao de super-heróis. Já Jennifer Stuller (2013) acredita que

[...] um super-herói é de temperamento forte, comprometido, resiliente, e habilidoso. Um super-herói se torna super ultrapassando os limites do corpo e da mente humana, por um treinamento rigoroso, um acidente industrial, mutação genética, evolução avançada, ou ser um alienígena. Às vezes uma pessoa está destinada a ser super. Ele ou ela pode ser profetizado e chamado ao dever ou criado em um laboratório. Um super-herói pode enfeitar as páginas de quadrinhos ou ser um guerreiro na tela digital ou no cinema. Ela (ou ele) pode ser super-heroico em inúmeras maneiras, incluindo como um espião, um agente secreto, um assassino, um super-herói fantasiado, um detetive, uma bruxa, um jornalista, um mentor, ou até mesmo um auxiliar (STULLER, 2013, p.19, tradução minha)⁷⁵.

Assim, seguindo a concepção de Stuller (2013), os super-heróis não são definidos somente pelos superpoderes ou pelas fantasias que usam no intuito de preservarem sua real identidade, mas principalmente pelo compromisso com a luta em defesa dos inocentes. Em outras palavras, são super-heróis por irem além das suas condições humanas para fazerem o

⁷⁴ Em Inglês: Mission, Power, Identity (MPI).

⁷⁵ [...] a superhero is strong-willed, committed, resilient, and skilled. A superhero becomes super by surpassing the limits of the human body and mind, through rigorous training, an industrial accident, genetic mutation, advanced evolution, or being an alien. Sometimes a person is destined to be super. He or she can be prophesized and called to duty or created in a lab. A superhero can grace the pages of comics or be a warrior of the digital or silver screen. She (or he) can be superheroic in any number of ways, including as a spy, a secret agent, an assassin, a costumed superhero, a detective, a witch, a reporter, a mentor, or even a sidekick (MADRID, 2009, p.5).

bem aos outros. Desta feita, o que diferiria um super-herói de um herói é sua capacidade de usar superforça ou até mesmo superpoderes, o que o coloca, na maioria dos casos, na posição de super-humano agindo em defesa dos necessitados.

Como pode ser percebido, a definição, bem como a delimitação, do gênero super-herói e do próprio personagem super-herói é escorregadia e frequentemente esbarra em outros gêneros. Para o desenvolvimento da referida pesquisa, amparei-me nos argumentos, amplamente aceitos entre estudiosos dos quadrinhos, de Coogan (2009) que estabelecem a identidade secreta como elemento *sine qua non* para a composição de um super-herói.

No tocante ao surgimento das primeiras super-heroínas, a história de origem das mesmas é bastante semelhante a dos super-heróis. Madrid (2010) afirma que assim como alguns super-heróis abastados, *Batman, Sandman e Hawkman*,

Elas [super-Heroínas] foram forçadas a desempenhar papéis de filhas ou namoradas bem-educadas, e uma vida secreta deu a essas mulheres a chance de serem elas mesmas. Colocar uma capa e máscara liberava essas mulheres a viver o tipo de vida que eles sonharam- onde elas poderiam ajudar a tornar o mundo um lugar melhor (MADRID, 2010, p. 5, tradução minha)⁷⁶.

Desse modo, ao vestir suas indumentárias e suas máscaras as/os super-heroínas/super-heróis lutavam não somente pela segurança e liberdade de suas/seus compatriotas, mas para a liberdade delas/es mesmas/os, de ser o que queriam ser, fazer o que queriam sem responder às normas ou convenções sociais, pois agiam, a maioria pelo menos, além das leis e das convenções.

Como um primeiro passo para a subversão das convenções sociais, a década de 1940 representou um verdadeiro *boom* para inserção de mulheres nos mais variados contextos da América do Norte, especialmente aqueles concebidos como exclusivamente masculinos. Isso se deve ao fato de que a Segunda Guerra Mundial fez com que os homens soldados deixassem seus lares para lutarem em nome do país. Com isso as mulheres foram solicitadas a saírem de casa, espaço socialmente definido como feminino, e assumirem posições demarcadas como masculinas. Tratava-se, na verdade, de vagas remanescentes em vários setores que empregavam usualmente somente homens, ou seja, as mulheres passaram a desempenhar a função de mão de obra reserva. Não foi por acaso que nesse período floresceu nas HQs um número considerável de mulheres desempenhando funções diferentes das socialmente determinadas até aquele período, bem como de super-heroínas.

⁷⁶ They had been forced into the roles of well-mannered daughters or girlfriends, and a secret life gave these women a chance to be themselves. Putting on a cape and mask liberated these women to live the kind of life that they dreamed of – one where they could help make their world a better place (MADRID, 2010, p. 5).

Entre as primeiras super-heroínas, as que mais se destacaram, em virtude da qualidade do trabalho artístico, da superexposição do corpo feminino ou ambos, foram:

(i) *The Woman in Red*, cujo debate foi em março de 1940 em *Thrilling Comics* #2, e é compreendida como a primeira⁷⁷ super-heroína (ROBBINS, 1996, p. 2). Trata-se da história de uma policial, Peggy Allen, que fazia uso da sua identidade secreta para ir além dos limites de sua profissão e ajudar outros policiais a lutarem contra os crimes. A personagem não teve uma vida longa nas HQs; aparecia esporadicamente, entre os anos de 1940 e 1945, na mesma revista de debate sob o roteiro de Richard Hughes e desenho de George Mandel.



Figura 20: *Woman in Red* (1940).
Disponível em: *Thrilling Comics* nº10, novembro de 1940.

Mais tarde (2003), *The Woman in Red* retornou em um *spin off* (narrativa/história derivada de outra) de Alan Moore, *Terra Obscura*, mas com algumas alterações no conteúdo e vestimenta da super-heroína.

(ii) *Phantom Lady* (1940-), codinome da socialite Sandra Knight. Para se libertar das amarras sociais que limitavam suas performances deixando-a entediada, Sandra deu asas à imaginação e libertou seu alterego, a Senhora Fantasma. Produzida por Arthur Peddy e publicada pela *Quality Comics* em Agosto de 1940, a super-heroína passava as tardes lutando contra criminosos e malfeitores. E por fim, (iii) *Red Tornado*, criação de Sheldon Mayer publicada em novembro de 1940 pela *All American Comics* #20, trata da história de uma mulher, Abigail Mathilda ou Ma Hunkel, mãe viúva e proprietária de um minimercado que, motivada pelas histórias de super-heróis narradas pelos filhos, decide se fantasiar, usando como máscara uma panela na cabeça para lutar contra os crimes. Segundo Mike Madrid (2009, p.4), *Red Tornado* é a primeira “*drag king*” super-heroína, pois quando fantasiada a

⁷⁷ Aos adeptos das teorias de Coogan, que atribui aos super-heróis, entre outros elementos, o uso de uma identidade secreta, *The Woman in Red* é a primeira super-heroína, mas para aqueles que concordam com o posicionamento de Stuller, que a característica de um super-herói residiria na sua capacidade de realizar ações que transcendem sua capacidade humana, acreditam que Olga Mesmer seja a primeira.

personagem era comumente confundida com homem, o que, segundo ele, reforçava seu anonimato.

Outro fator que chama atenção quanto à existência de *Red Tornado* é o fato de que, normalmente, as super-heroínas são representadas como belas jovens solteiras e sem filhos. A existência de um marido ou de filhos implicaria no distanciamento de suas funções sociais uma vez que a responsabilidade social da mulher é culturalmente definida como doméstica. Assim, mesmo usando uma panela na cabeça, elemento relacionado à esfera doméstica, como parte de sua indumentária, pode-se dizer que Ma Hunkel subverte o papel social que define o lar como espaço social destinado às mulheres mães ao se transformar em Red Tornado e seguir sua luta por justiça.

As super-heroínas também ganharam popularidade enquanto parceiras, irmãs, primas ou namoradas, dos super-heróis. Neste caso, sempre à sombra de seus respectivos parceiros, elas adotavam a versão feminina do nome e da vestimenta dos mesmos, e não tinham o interesse original de fazer o bem, mas lutavam como uma forma de provar o amor que sentiam pelos namorados, no caso das envolvidas em relações amorosas (MADRID, 2009, p. 12). Nessa posição, elas assumiam quase sempre o papel de coadjuvante, limitando-se vez ou outra a ajudar seus companheiros e ainda se tornando ocasionalmente presas dos malfeitores para atrair os super-heróis que sempre iam aos seus resgates. Entre outras super-heroínas parceiras⁷⁸ (em inglês *sidekick*) destacamos: (i) Mary Marvel (1942) que, assim como seu irmão gêmeo, Capitão Marvel, adquire seus poderes ao pronunciar a palavra “SHAZAM”, mas ao contrário do que acontece com o mesmo, Mary continua uma adolescente ao pronunciar a palavra mágica; (ii) Hawkgirl (1941), namorada de Hawkman, tinha os mesmos poderes que seu parceiro, mas não conseguia realizá-los com a mesma desenvoltura; e (iii) Rocketgirl (1941), noiva de Rocketman, que foi mais uma super-heroína que, gravemente ferida numa de suas aventuras, só foi salva graças à incansável busca de Rocketman por seu raro tipo sanguíneo (MADRID, 2010).

Considerando estes aspectos percebemos que as mulheres, mesmo quando possuidoras de superpoderes ou super força, são retratadas de forma diferente dos homens, pois, mesmo em posição privilegiada, a de super-heroínas, são percebidas a partir da ideia de fragilidade ou mesmo dependência do sexo oposto. Cria-se assim um universo que, ao invés de subverter, acaba se assemelhando à realidade socialmente construída de mulher frágil, dependente e infantilizada. Sobre essa questão, Beauvoir (1970, p.144, grifos da autora) explica que

⁷⁸ Neste trabalho, concentrei as criações publicadas na década de 1940, daí a ausência de várias outras super-heroínas como, por exemplo, Supergirl (1972) e Batgirl (1961).

[...] A feminilidade é uma espécie de "infância contínua" que afasta a mulher do "tipo ideal da raça". Essa infantilidade biológica traduz-se por uma fraqueza intelectual [e física]; o papel desse ser puramente afetivo é o de esposa e dona de casa; ela não poderia entrar em concorrência com o homem: "nem a direção nem a educação lhe convém".

A despeito de todas as contradições apresentadas no tocante à participação feminina nas HQs, a década de 1940, especialmente o ano de 1941, foi profícua em duas dimensões: criação de personagens femininas, incluindo a de super-heroínas, e publicação de trabalhos produzidos por mulheres, desenho, roteiro ou os dois. A maioria das super-heroínas lançadas nesse período ficou conhecida, dado o contexto de guerra, como *victory girls*. Em virtude disto, suas missões estavam, quase sempre, relacionadas à guerra e em defesa dos Estados Unidos da América, ajudando soldados ou lutando contra os nazistas. Trajando roupas sensuais, no estilo *pin-up*, as super-heroínas pareciam estar mais preparadas para o entretenimento dos soldados do que para a batalha. O fato é que esta parecia ser a intenção, já que neste período houve, com o aparato do Estado, a manipulação da sexualidade feminina transformando mulheres em “patriotutes”, termo cunhado em inglês para designar patriotas prostitutas (HEGARTY, 2008, p.01). Assim, mulheres, física ou em papel, eram “fornecidas” para o entretenimento e saúde moral da tropa.

[...] Vestindo um traje vermelho, branco e azul que poderia ter sido desenhada por Betsy Ross, as super-heroínas patriotas lutaram contra alemães e japoneses na terra, no mar, no ar e nas páginas dos quadrinhos Americanos. Na vida civil, a maioria delas eram secretárias ou jovens repórteres bem-educadas. Muitas delas foram desenhadas por mulheres artistas como Nina Albright, Jill Elgin e Pauline Loth, que entraram em cena para preencher os cargos vagos que surgiram quando os artistas homens foram a Guerra (ROBBINS, 1996, p. 37, tradução minha)⁷⁹.

Acrescento que por serem produções de cunho comercial, ou seja, produto cultural de massa, as produções de quadrinhos desse período procuram atingir o maior número possível de leitores/consumidores para venderem suas ideias. Essa estratégia pode ser percebida tanto na narrativa quanto na forma de representar as personagens femininas, pois vemos aí um duplo objetivo: cativar a atenção dos homens a partir da representação de belas formas do corpo feminino e atenção das mulheres ao abordar questões compreendidas como do interesse

⁷⁹ Wearing red, White, and blue costume that might have been designed by Betsy Ross, patriotic superheroines fought Germans and Japanese on land, on sea, in the air, and on the pages of America's comics. In their civilian life, most of them were mild-mannered secretaries or girl reporters. Many of them were drawn by women artists like Nina Albright, Jill Elgin, and Pauline Loth, who had stepped in to fill the positions left vacant when male artists went off to war.

feminino, tais como romances, beleza e moda. Uma evidência deste último objetivo, por exemplo, é o acréscimo de pôsteres denominados em inglês de *paper doll* (boneca de papel), em que a personagem principal aparecia de roupa íntima e as jovens leitoras poderiam recortar as roupas que vinham no encarte e vesti-la de acordo com sua preferência.

Das super-heroínas produzidas neste contexto foram populares: (i) *Miss Victory*, publicada pela *Helnit Publishing* em *Captain Fearless #1* no ano de 1941, usava um uniforme sensual capaz de sobreviver a explosões e conceder super força. Cabe destacar que, segundo Trina Robbins (1996, p. 41), Nina Albright foi uma das artistas a desenhar as belas formas de *Miss Victory*; (ii) *Miss America*, codinome de Madeleine Joyce, foi uma das super-heroínas criadas por Otto Binder, um dos escritores mais prolíficos da época, e desenhada por Pauline Loth. A super-heroína foi publicada primeiramente em 1943 pela *Marvel Mytery Comics*, mas, com o passar do tempo, ganhou outras formas nas mãos de outros artistas; e (iii) *Yankee Girl*, codinome de Lauren Mason, também usuária de uniforme sexy, tornava-se indestrutível e adquiria poderes de voo ao pronunciar “Yankee Doodle Dandy”.

Mulher Pantera⁸⁰ e Mulher Maravilha foram super-heroínas também produzidas neste contexto de guerra que se tornaram bastante populares. Mulher Pantera, uma socialite jovem e bela trajando uma vestimenta de leopardo/pantera, acidentalmente, viu-se inserida numa série de conflitos que dependiam de seu posicionamento para serem solucionados, e Mulher Maravilha, uma princesa amazona que abandonou seu lar, a utópica Ilha Paraíso, cujas residentes eram todas mulheres, para salvar a América dos nazistas e da “soberania masculina”. Ambas são objeto do nosso trabalho e serão abordadas com maior profundidade no capítulo quatro.

Mas a década de 1940 não foi palco apenas para super-heroínas *sexy* e de bom coração. Este também foi o período de florescimento das impiedosas vilãs, as típicas *femme fatales*. Na verdade, segundo Madrid (2014), elas chegaram às páginas das histórias em quadrinhos antes das super-heroínas. *Neptina: the queen of the deep*, de Harry Parkhurst (ao que parece, a história não teve apenas um roteirista e ilustrador ao longo de sua existência), foi lançada no final de 1939 com título próprio na *Champion Comics*; *Sorceress of Zoom* (1940), de Sandra Swift, publicado pela *Weird Comics* e, entre muitas outras, *Madam Satan* (1941), de Abner Sundell, publicado pela *Pep Comics*.

⁸⁰ No Brasil, o título *Miss Fury* foi traduzido por Mulher Pantera quando veiculado no *Suplemento Juvenil* no ano de 1944.



Figura 21: Black Beauty (1952).

Disponível em: *Captain Marvel Adventure* #142.

Assim como as super-heroínas as vilãs eram mulheres fortes, corajosas e decididas, mas diferente delas, não tinham que esconder sua identidade, não sentiam obrigação de atender às normas sociais. Elas eram vilãs em tempo integral e almejavam a mesma liberdade que os homens (MADRID, 2014, p. 13), como pode ser percebido a partir do fragmento da tirinha publicada originalmente em 1952, em que a fala da vilã Black Beauty, oponente do Captain Marvel, expressa seu desejo de se manter no controle e provar ser capaz de fazer qualquer coisa melhor que os homens, até mesmo crimes. Segundo Madrid (2014, p. 14), caso a vilã não conseguisse vencer seu oponente por meio de venenos ou armas, ela sempre poderia usar seu poder de fascinação sexual.

4. A SUBVERSÃO FEMININA EM MULHER PANTERA E MULHER MARAVILHA

As you can see, there are women artists as well as men in the comic magazine field!

Violet Barclay

4.1. Sobre os autores: June Tarpey Mills e Willian Moulton Marston

Embora o presente trabalho não se debruce sobre a relação entre autor e obra, considero importante, principalmente pelo fato da quase ausência de trabalhos publicados no Brasil acerca das produções de June Tarpey Mills, registrar aqui informações biográficas e legados dos autores cujas obras principais são objeto de nossa pesquisa. Ao contrário do que acontece com William Moulton Marston, que sempre procurou ocupar um lugar de destaque nos meios midiáticos (LEPORE, 2014), encontrei poucas informações sobre a vida e obras de Mills. Para compor uma biografia da forma mais acurada possível lancei mãos de informações das produções e comentários de, por exemplo, Robbins (1996; 2011; 2013), Tom Fagan (1979) e Horn (2001).

June Tarpey Mills nasceu no Brooklin, Nova Iorque, em 1912. Filha de uma cabeleireira e órfã de pai, teve que trabalhar logo cedo como modelo para dar suporte financeiro a sua família e também para custear seus estudos em artes na *Pratt Institute*. Ao concluir seus estudos, Mills trabalhou primeiramente como ilustradora de moda e, em 1938, aos 26 anos, enquanto se recuperava de uma fratura na perna, esboçou e vendeu suas primeiras tirinhas de conto/série, *Daredevil Barry Finn*, para a editora *Centaur Publish*. A referida tirinha foi veiculada na revista *Amazing Mystery Funnies* no ano de 1939. Ainda para a mesma editora, Mills vendeu *The Vampire*, publicado também na *Amazing Mystery Funnies* em fevereiro de 1939; em setembro de 1940 foram publicados *The return of the Catman*, na *Amazing Man Comics #5* e *Diana Deane in Hollywood* na *Fanny Pages*. O ano de 1940 também foi bastante profícuo para Mills. Em agosto de 1940 ela publicou *The purple Zumbie* e *Mann of India* na *Reg'lar Fellers Heroic Comics #1-12* da editora *Easter Color*. Em novembro do mesmo ano, pela editora *Novelty Press*, foi publicado *Fantastic feature films* na *Target Comics*.

Robbins (2013, p. 7) afirma que o processo de produção das histórias em quadrinhos acima serviu como uma espécie de laboratório para a artista, pois foi a partir delas que Tarpey Mills testou perfis de personagens, histórias e até mesmo nomes para, posteriormente (1941), reaproveitá-los em Mulher Pantera. Outro fato digno de nota é a escolha da quadrinista por

um nome sexualmente ambíguo para assinar seus trabalhos: Tarpé Mills. O Tarpé é um afrancesamento do sobrenome irlandês da mãe, Tarpey, pois, segundo ela: “Teria sido um grande desapontamento para as crianças se descobrissem que o autor dessa personagem incrível [Mulher Pantera] era uma garota” (apud ROBBINS, 2013, p.66, tradução minha)⁸¹.

Como é sabido, dada a rentabilidade e popularidade do meio jornalístico, a maioria dos/as artistas destes primeiros anos das histórias em quadrinhos ambicionavam produzir seus trabalhos para os jornais, porquanto somente os quadrinistas que publicavam suas tirinhas nesse tipo de mídia eram verdadeiramente reconhecidos. Tarpé Mills, de acordo com Robbins (2011, p. 7), foi uma das poucas mulheres que obtiveram sucesso nessa empreitada. Antes dela apenas Dale Messick, criadora de *Brenda Starr, reporter* (1940-2011), havia conseguido o mesmo feito. Em 1941, Mills assinou contrato com a *Bell Syndicate* e em abril do mesmo ano lançou *Miss Fury* (Mulher Pantera), a primeira produção a tratar de uma super-heroína criada, roteirizada e desenhada por uma mulher a estampar as páginas de jornal.

A Mulher Pantera foi, sem dúvida, a produção de Mills que mais fez sucesso no mercado quadrinístico da época, perfazendo um total de dez anos (1941-1951) de publicações, em jornais e revistas, e com traduções para o francês (*La Panthère Noire*), o espanhol (*Pantera Negra*) e o português (Mulher Pantera)⁸².

As histórias da Mulher Pantera foram publicadas originalmente pelas editoras filiadas ao *Bell Syndicate* como *Sunday Comics*, por exemplo, e também no formato de gibi (1942 – 1943), pela *Timely Comics* (atualmente *Marvel*). Mesmo depois de encerradas as produções, houve trabalhos de reimpressão como as do ano de 1979 pela *Archival Press*, no ano 2000 pela *ACG* e, mais recentemente, em 2013, uma glamorosa reimpressão pela *IDW Publishing* contendo texto introdutório de Trina Robbins e um *reboot*⁸³ (reinicialização em português) pela *Dynamite Entertainment*, que apresenta uma versão da Mulher Pantera bem mais sexualizada, com inserção de poderes e novas intrigas. A referida produção é assinada por Rob Willians e ilustrado por Jack Herbert.

Nestes dez anos de publicação de Mulher Pantera houve um hiato de alguns meses de publicações inéditas nos jornais. A justificativa mais plausível apontada por Robbins (2011, p.14) é a de que Mills enfrentava sérios problemas de saúde, questão que ela escondia das

⁸¹ It would have been a major letdown to the kids if they found out that the author of such virile and awesome characters was a gal.

⁸² Veiculada no Brasil durante o ano de 1944, o título *Miss Fury* foi traduzido originalmente como Pantera Negra, mas em virtude da existência de outros personagens com o mesmo nome, houve a alteração para Mulher Pantera.

⁸³ *Reboot* trata-se da reinicialização de uma história de ficção. Num *reboot*, os envolvidos têm liberdade criativa para reestruturar a história da forma como quiserem. Assim, eles podem apresentar uma nova história de origem, nova missão, novos personagens etc. para a trama.

mídias, e, em virtude disso, não conseguia cumprir com o cronograma da *Bell Syndicate*, como pode ser deduzido a partir do inserto de uma entrevista que segue:

Q: Quando e onde você trabalha?

A: Em casa - em todas as horas ... mas o sindicato não acredita nisso.

Q: Quais são os seus sonhos?

A: de algum dia ficar à frente do prazo do cronograma

Q: Qual é o próximo?

A: Cumprir o prazo atual! (apud ROBBINS, 2011, p. 14, tradução minha)⁸⁴.

Com o fim de *Mulher Pantera* em 1951, Mills passou a se dedicar a trabalhos de ilustrações ocasionais para propagandas. Seu último trabalho nos quadrinhos foi uma publicação em *Our love story* da *Marvel* sob o título *Model with a broken heart* (1971). Na verdade, os esforços de Mills pareciam estar em outro empreendimento, na produção de uma *Graphic Novel* que nunca chegaria a ser publicada. A mencionada *Graphic Novel* se tratava de um *spin off* de *Mulher Pantera: Albino Jo, the man with tigre (sic) eyes*. Jo foi um dos personagens masculinos preferidos de Mills e, para aproveitá-lo melhor, ela procurou desenvolver sua história considerando os eventos que antecederiam ao encontro de Jo e a *Mulher Pantera*, e que explicaria como um índio albino e brasileiro se tornou o Albino Jo apresentado em *Mulher Pantera*. São no total trinta e cinco páginas de um trabalho não concluído, pois a quadrinista morreu em 1988 de enfisema antes de terminá-lo. Outra questão digna de nota em relação ao legado de Mills é que ela morreu sozinha em seu apartamento no Brooklyn e, segundo Robbins (2013, p. 215), seu corpo foi encontrado vários dias depois do ocorrido. Durante esse tempo, sua casa foi invadida e levaram todas as artes originais deixando apenas alguns fragmentos. Parte desses fragmentos é apresentada por Trina Robbins no final de uma produção que organizou, lançada em 2013.

Willian Moulton Marston, em contrapartida, teve uma vida pública bastante exposta, seja pelo grande sucesso de sua maior criação, *Mulher Maravilha*, seja pelas experiências pessoais e profissionais polêmicas que fizeram com que seu nome se tornasse popular ou, ainda, pela necessidade de vender sua imagem e seus feitos, sempre com a ajuda de Holloway e Olive – respectivamente esposa e amante, para alcançar reconhecimento público (LEPORE,

⁸⁴ Q: When and where do you work?

A: At home – at all hours... but the syndicate doesn't believe it.

Q: What are your dreams?

A: Of someday getting ahead of deadline schedule.

Q: What next?

A: Meeting present deadline! (apud ROBBINS, 2011, p. 14).

2014)⁸⁵. Willian nasceu na Massachusetts de 1893, sua mãe, Annie, era uma professora de escola primária que pertencia à tradicional família dos Moulton e seu pai, Frederic William Marston, um comerciante de origem modesta. Considerado um gênio pela família e por muitos de seus professores Willian manifestou desde muito jovem, desde os oito anos de idade, interesse por literatura e escrevia poemas e peças teatrais. Inquestionado pela família, Willian se tornou uma pessoa geniosa que sempre tentava fazer valer suas vontades; característica emocional que o conduziu à tentativa de suicídio aos dezoito anos de idade.

Em 1911, Marston iniciou seus estudos na universidade de Harvard, e em 1912 teve como mentor o professor em Psicologia Hugo Münsterbeg, que pesquisava sobre percepção, emoção, reação e sensação. Münsterbeg foi o precursor da ideia de detectar mentira e verdade, estudo que ele já havia iniciado na Europa (LEPORE, 2014, p. 30). No mesmo ano em que aluno e professor começaram a trabalhar juntos, Münsterbeg foi acusado de espionagem e desligado da universidade. A partir de então, Marston resolveu dar continuidade ao desenvolvimento da pesquisa do que passaria a ser chamado de “detector de mentiras” - tal instrumento se fez presente em *Mulher Maravilha* através do “laço da verdade”, que faz com que qualquer pessoa quando submetida aos efeitos do laço fale somente a verdade. Marston se graduou em 1915, mas seus estudos acerca das emoções continuaram por longa data.

Aos vinte e três anos ele se casou com a feminista Sadie Elizabeth Holloway (1893-1993), um amor da oitava série. Ela era uma mulher inteligente e se revelou, no avançar do casamento, o esteio da família e a provedora do lar. Ambos continuaram seus estudos, as vezes fazendo os mesmos cursos, como o de Direito, por exemplo, mas ela em Boston University⁸⁶ e ele em Harvard (1916). Nesse período, Harvard ainda não aceitava mulheres. Embora Marston tenha estudado Filosofia, Psicologia e Direito, ele decidiu focar seus estudos na área da Psicologia com o objetivo de aprimorar o detector de mentiras e o estudo acerca das emoções. Ele acreditava saber decifrar quem falava a verdade ou a mentira. Na verdade, “ele se tornou um excelente mentiroso”, pondera Lepore (2014, p.61). Aos trinta e dois anos Marston foi preso por fraude, e somando este evento a outros episódios de irregularidades no contexto acadêmico sua carreira, enquanto professor-pesquisador universitário, começou a desmoronar.

⁸⁵ Lepore (2014) aponta que repetidas vezes Marston se aproveitou da função profissional ocupada pela amante, Olive Byrne, na revista semanal *Family Circle*, para publicar entrevistas divulgando suas ideias e lapidando sua imagem pública.

⁸⁶ Holloway estudou direito em Boston University. A referida universidade foi a primeira em Massachusetts a receber alunas desde a sua origem.

No expediente de salvar sua carreira, Marston se aventura num novo campo: estudos sobre a diferença dos sexos (LEPORE, 2014, p. 110). Ele queria descobrir as diferenças entre as formas de comportamento dos cérebros da mulher e do homem. Com o suporte da esposa, ele conduziu o teste de pressão sanguínea com vinte pessoas, dez homens e dez mulheres. Lepore (2014, p. 111) acrescenta que Marston gostava de realizar os testes especialmente quando tinha que deixar as mulheres excitadas. Em 1925, Marston consegue um emprego como professor assistente de Filosofia na American University, em Massachusetts; Holloway consegue um emprego como editora-chefe de um periódico sobre estudos da criança: *Child study: a journal of parent education em Nova Iorque*. Em *American University*, Marston passa a ter como aluna Olive Byrne (1904- 1990), filha da feminista Ethel Byrne, sobrinha de Margareth Sanger e adepta da filosofia do amor livre. Juntos, eles trabalharam numa pesquisa que procurava estudar as emoções de mulheres que eram amarradas e submetidas a experiências semelhantes às do sadomasoquismo. Esse tipo de experiência⁸⁷ também foi bastante difundido nas produções de Mulher Maravilha.



Figura 22: amarrações em Mulher Maravilha. Disponível em WW2, 1943, p.164.



Figura 23: referências sadomasoquistas. Disponível em WW3, 1942, p. 45.

Persuasivo, Marston conseguia quase tudo que queria, inclusive que sua esposa aceitasse a vinda de uma nova mulher para o seio da família. A referida mulher era Olive Byrne (1904- 1985) que havia sido aluna e amante de Marston e, assim como Howlloway, foi uma mulher batalhadora que colaborou para a educação dos filhos de Marston com Howlloway, Moulton Marston (1928) e Olive Ann (1933), e dos dela própria com Marston,

⁸⁷ A pesquisa de teor sadista de Marston apontou que havia quatro tipos de emoções primárias: domínio, conformidade, incitamento e submissão. Ele estava eufórico com o seu trabalho, mas a universidade nem tanto. O desenvolvimento das pesquisas de Marston envolvendo alunas no interior da universidade contribuiu para o desmoronamento da sua vida profissional (LEPORE, 2014).

Byrne Holloway Richard (1931) e Donn Richard (1932),⁸⁸ além de ajudar Marston em sua carreira. Ela também prestava serviços para a seção *Family Circle*, uma revista feminina semanal, onde ela ajudava Marston a divulgar seus trabalhos. Sobre essa relação a três, Lepore (2014) afirma que o acordo se deu da seguinte forma,

Elizabeth Holloway Marston, uma Nova Mulher vivendo em uma Nova Era, fez um acordo com o marido. Marston poderia ter sua amante. Holloway poderia ter sua carreira. E a jovem Olive Byrne, formada em ciência da psicologia, cuidaria das crianças. Eles encontrariam uma maneira de explicar a situação, de escondê-la. O arranjo seria segredo deles. Ninguém mais precisaria saber (LEPORE, 2014, p. 123, tradução minha).⁸⁹

Lepore (2014) também afirma que Marston sempre manteve certo interesse pelo feminismo e empoderamento feminino. No ensino médio apoiava grupos ligados ao movimento sufragista e na graduação foi um dos primeiros a problematizar a ausência de políticas que permitissem o ingresso de mulheres na Universidade de Harvard. Ele sempre divulgava também a ideia de que as mulheres deveriam governar o mundo, mas, ao que parece, não a sua casa. Pelo menos é o que suas ações nos levam a acreditar, pois ele sempre fez com que as mulheres de sua vida agissem em conformidade com o que ele queira. Assim, Holloway aceitou relacionamento a três, e às vezes a quatro, e nunca levou crédito pelas contribuições nas pesquisas desenvolvidas com Marston. O mesmo aconteceu com Byrne, que embora estivesse sempre envolvida nos experimentos e produção dos livros de Marston, nunca foi devidamente creditada (LEPORE, 2014, p. 126).

O sucesso que Marston almejava alcançar com a Psicologia, Direito, Cinema, entre outras funções que ele exerceu só se concretizou com o lançamento de *Mulher Maravilha*, em 1941. Perspicaz, ele soube aproveitar a efervescência dos debates da época acerca do empoderamento feminino e os vários desgastes por elas enfrentados, inclusive as experiências de suas companheiras, para criar uma personagem que seria em seu ponto de vista superior aos homens. Porém, ele fazia uso de um discurso por vezes essencialista, como pode ser percebido na citação que segue:

⁸⁸ O sobrenome Richard é de um marido fictício, Willian K. Richard que Olive Byrne inventou como uma forma dar uma satisfação social para a existência dos filhos. Segundo ela, o marido havia morrido logo após o nascimento das crianças. Porém, em 1935 Holloway and Marston adotaram os filhos de Olive com Marston; e por esse motivo os nomes das crianças passaram a ser Byrne Holloway Marston, junção dos nomes dos três membros, e Donn Marston (LEPORE, 2014)

⁸⁹ Elizabeth Holloway Marston, a New Woman living in a New Age, made a deal with her husband. Marston could have his mistress. Holloway could have her career. And young Olive Byrne, trained in the science of psychology, would raise the children. They'd find a way to explain it, to hide it. The arrangement would be their secret. No one else need ever know.

Um homem aqui, na melhor das hipóteses, não tem as qualidades de amor e ternura maternal que são tão essenciais para uma criança normal quanto o sopro de vida. Suponha que o ideal seja um Super-Homem que usa seu poder extraordinário para ajudar os fracos. O ingrediente mais importante na receita da felicidade humana ainda está faltando - o amor. É inteligente ser forte. É grande ser generoso. Mas é feminino, segundo as masculinas, ser terno, amoroso, carinhoso e sedutor. "Ah, isso é coisa da menina!" Bufa nosso jovem leitor de quadrinhos. "Quem quer ser uma menina?" E essa é só a ponta; nem mesmo as meninas querem ser meninas porquanto o nosso arquétipo feminino carece de energia, força e poder. Não querendo ser meninas, elas não querem ser ternas, submissas, pacifistas como boas mulheres são. As fortes qualidades femininas se tornaram desprezadas por causa das fracas. A solução óbvia é criar uma personagem feminina, com toda a força do Super-Homem mais todo o fascínio de uma mulher boa e bela. (MARSTON, 1943, p. 42, tradução minha)⁹⁰

Permeado por apelo sexual, mulheres ao estilo pin-up, amarrações e referências sadomasoquistas, o sucesso de Mulher Maravilha se revelou a recompensa que Marston sempre desejou. Em decorrência de tamanho sucesso, ele passou a ter muito trabalho - escreveu para *Sensation Comics*, *All-Star Comics*, *Comic Cavalcade*, *Wonder Woman* e para tirinhas diárias de jornal (LEPORE, 2014, p. 246) até mesmo em seu leito de morte. Marston morreu em 1947 de câncer, doença que ele nunca soube ter. Essa foi uma decisão da família, pois dada a instabilidade emocional do psicólogo-artista ele poderia não suportar. Elizabeth Holloway e Olive Byrne continuaram a viver juntas após a morte de Marston.

4.2. A Mulher Pantera: a glamurosa super-heroína de Tarpé Mills

A Mulher Pantera - *Miss Fury* - embora não tenha sido historicamente a primeira super-heroína norte-americana, foi a primeira a ser criada, roteirizada e desenhada por uma mulher: June Tarpey Mills (1912-1988). Os traços artísticos de Mills eram, e as imagens oportunamente comprovarão, de qualidade e beleza notáveis. Ao que parece, a artista aproximou suas profissões anteriores, a de modelo e ilustradora de moda, na execução das personagens tanto femininas quanto masculinas, porquanto o requinte e o glamour estavam

⁹⁰ A male here, at best, lacks the qualities of maternal love and tenderness which are as essential to a normal child as the breath of life. Suppose your child's ideal becomes a Superman who uses his extraordinary power to help the weak. The most important ingredient in the human happiness recipe still is missing – love. It's smart to be strong. It's big to be generous. But it's sissified, according to exclusively masculine rules, to be tender, loving, affectionate, and alluring. "Aw, that's girl's stuff!" snorts our young comics reader. "Who wants to be a girl?" And that's the point; not even girls want to be girls so long as our feminine archetype lacks force, strength, power. Not wanting to be girls they don't want to be tender, submissive, peaceloving as good women are. Women's strong qualities have become despised because of their weak ones. The obvious remedy is to create a feminine character with all the strength of superman plus all the allure of a good and beautiful woman.

sempre presentes, seja em se tratando de mocinhas/os ou de vilãs/vilões (ROBBINS, 2013, p. 67).

Assim, em seis de abril de 1941, os leitores dos jornais que mantinham parceria com a *Bell Syndicate* passaram a mergulhar no mundo de aventuras e glamour da jovem Marla Drake, que ao vestir sua indumentária de leopardo preto dava vida à super-heroína nominada Mulher Pantera. Esta originalmente apareceu nos jornais sob o título *Black Fury*, mas, a partir da 37ª tirinha, no domingo 14 de dezembro de 1941, o título da produção foi alterado definitivamente para *Miss Fury*. A história de origem de Mulher Pantera se difere da de muitos outros/as super-heróis ou super-heroínas. Ao contrário daqueles/as que lançavam mão de uma indumentária e uma identidade secreta numa atitude altruísta para ajudar o próximo ou até mesmo a nação, Marla se vê exposta a uma série de aventuras das quais não escolheu espontaneamente participar: elas apareceram “à sua porta” e por se tratar de uma mulher forte e destemida decidiu não fugir à luta.

A super-heroína em questão não é uma divindade, não sofreu com os efeitos de nenhum experimento químico, e também não passou por nenhuma mutação genética e tampouco possui superpoderes. Trata-se, na verdade, de uma jovem socialite cujas únicas preocupações eram participar de festas e romances. Certa vez, ao se preparar para uma festa à fantasia, Marla recebeu ligação de uma amiga, Alice, informando que outra pessoa, Carol, usaria fantasia idêntica à dela. Descontente, Marla rasgou toda sua fantasia e decidiu não mais ir à festa. Francine, a prestativa empregada, sugeriu que Marla vestisse a pele negra de leopardo que o tio havia deixado à jovem. A referida pele de leopardo havia pertencido a uma médica-bruxa que usava a pele em cerimônias religiosas em alguma região da África. Tal história causava receios na jovem socialite, mas mesmo assim decidiu usá-la (Fig. 20). “Pelo menos não haverá mais ninguém usando a mesma coisa!” (M.F1, 2013⁹¹, p. 24, tradução minha)⁹², concluiu ela.

⁹¹ As produções quadrinísticas da super-heroína *Mulher Pantera* utilizadas nas análises do presente trabalho são resultado de um relançamento da editora IDW *Publishing*, com o suporte da quadrinista norte-americana Trina Robbins. Publicadas nos anos 2011 e 2013, o trabalho foi organizado cronologicamente, mas nem todas as tirinhas apresentam as datas originais. Trina Robbins usou como justificativa o fato de que na época das produções não havia ainda preocupações no sentido de preservar as informações de maneira acurada. Por esse motivo, optei por datar utilizando o referido relançamento.

⁹² “At least no one else will be wearing the same thing!”



Figura 24: Marla Drake se veste com a pele de leopardo.
Disponível em: MF1, 2013, p. 25, tirinha 1.

No caminho para a festa, Marla ouve pelo rádio um alerta sobre um assassino fugitivo. No mesmo instante, seu carro é abordado por uma pessoa armada. A jovem pensa se tratar do criminoso e, no ímpeto de se defender, entra numa disputa corporal e o imobiliza. Somente quando tenta reanimá-lo percebe o equívoco, pois se tratava, na realidade, de um detetive, Dan Carey⁹³. Antes de se recuperar do choque, o verdadeiro criminoso aparece e Marla, mais uma vez, vê-se obrigada a usar as “armas”⁹⁴ que tem para se defender. Desacordados, detetive e assassino são algemados juntos e Marla parte à procura de um médico para prestar socorro aos homens.

Temerosa com a possibilidade de um escândalo, Marla desiste definitivamente de ir à festa e volta para casa torcendo para que o caso não atinja proporções maiores e que ninguém faça qualquer conexão entre o ocorrido e sua pessoa. Na manhã seguinte, o nome de Marla não aparece nos jornais, mas a menção ao seu feito e à sua indumentária foram inevitáveis. Nascia aí a *Black Fury*.

Na manhã posterior ao incidente Marla recebe a visita desesperada da amiga Grace James Dana. A jovem senhora, esposa de Jim Dana que fora nomeado promotor recentemente, estava sendo chantageada por Miguel Rico que, por sua vez, tinha em seu poder cartas forjadas que evidenciariam a existência de um romance entre Grace e o ameaçador. A exposição de uma provável traição abalaria tanto o casamento da senhora James Dana quanto a carreira de Jim – dada as naturalizações sociais no que se refere às relações conjugais, a traição masculina pode até ser vista como aceitável, um exercício de sua virilidade; já a

⁹³ Essa “cena” pode ser lida nos anexos.

⁹⁴ Mulher Pantera não é uma super-heroína armada, ela sempre procurará fazer uso de sua força, habilidades acrobáticas e inteligência em primeira instância.

traição feminina, além de colocar em cheque a virilidade do marido traído, passa a ser compreendida como uma evidência da amoralidade da mulher que deve se manter fiel, e, por esse motivo, a jovem solicitava à Marla dinheiro emprestado para tentar silenciar o mau caráter.

Destemida e determinada a ajudar a amiga, Marla decide acompanhar a jovem senhora no encontro combinado com Miguel Rico para pagar o chantageador. A socialite finge interesse por Miguel Rico e marca um encontro para a mesma noite na mansão dela. A jovem está decidida a roubar as cartas de Rico e, para tanto, faz planos com sua empregada para fazer com que o cafajeste a aguarde na mansão enquanto ela vasculha o apartamento na tentativa de encontrar as cartas forjadas.

O plano de Marla teria sido bem sucedido se a baronesa Erica Vam Kampf também não estivesse à procura de documentos na casa de Miguel Rico e as duas não fossem surpreendidas pelo pulha, que regressava para pegar a carteira que havia esquecido. Ele percebe a presença de Mulher Pantera, que ainda é nominada na tirinha por Black Fury, e, por associá-la erroneamente à baronesa Erica Vam Kampf, ele a ataca impiedosamente. Nesse incidente, Rico acaba sendo ferido por um tiro da baronesa, que sai do ambiente sorrateiramente, sem ser notada por nenhum dos dois. Já Mulher Pantera sai desnorteada, sem entender de onde veio o tiro que acertou Miguel Rico. No ímpeto de abandonar o carro e se livrar da fantasia, uma vez que toda cidade estava em alerta à procura de Mulher Pantera, Marla entra sorrateiramente numa cobertura na tentativa de roubar uma roupa. Ela retira a pele e a esconde em um vaso no terraço da cobertura que, coincidentemente, estava sendo ocupada pela baronesa Erica. A partir deste ponto, as vidas de Marla, baronesa Erica, general Bruno e detetive Daniel Carey passam a se cruzar com maior frequência rendendo os 10 anos de *Mulher Pantera*.

Todas as coincidências, ou aventuras e desventuras descritas nesta produção quadrinística são interpretadas por Marla e posteriormente por um amigo brasileiro, o índio Albino Jo, como sendo desencadeadas em virtude do uso da pele de leopardo, que acreditavam que fosse amaldiçoada e capaz de exercer influências negativas na vida de quem a usasse. Porém, neste trabalho não me aterei a analisar as possíveis interferências da pele no desempenho da super-heroína; primeiro porque foge ao meu foco e, segundo, porque as aparentes evidências de influência da pele nos feitos da Mulher Pantera são ignoradas pela própria estratégia narrativa da quadrinista, que a partir da tirinha 286 abandona completamente a vestimenta de pele de leopardo (Fig. 25) e passa a tratar das aventuras de Marla Drake, mas sem fantasia.



Figura 25: Embate entre Marla Drake e a usurpadora. Última aparição da pele de leopardo. Disponível em: MF2, 2011, p. 149.

4.2.1 Mulher Pantera: espelho das contradições da década de 1940

O movimento sufragista, a Grande Depressão e a iminência da Segunda Grande Guerra (re) configuraram as relações sociais e, no interior delas, os papéis da mulher nos contextos privados e públicos. Desse momento em diante, em virtude das circunstâncias sociais e da luta feminina, as mulheres se tornaram indivíduos que ocupam os espaços públicos seja através do voto, seja através do trabalho remunerado. Contudo, essa nova realidade não diluiu as assimetrias de gêneros, já que no mundo do trabalho as mulheres eram desvalorizadas em relação aos homens e na política institucional ainda eram sub-representadas.

Considerando esses aspectos, acrescento que, embora as mulheres estivessem desempenhando funções que transcendiam o contexto doméstico, é notório que suas performances continuavam a ser, em certa medida, desvalorizadas, reguladas e vigiadas por instituições mantenedoras dos valores sociais. Nesse sentido, os produtos da indústria cultural de massa foram grandes influenciadores na criação de arquétipos femininos que transitavam entre os modelos tradicionais de mulher e os de “nova mulher”. De tal modo, as mulheres que desempenhavam funções de trabalho fabril, por exemplo, eram incentivadas a cumprirem certos protocolos e a continuarem valorizando a vaidade/feminilidade, mesmo quando estivessem realizando trabalho duro (MACEUEN, 2010, p. 6). Contudo, é igualmente notório que essa experiência de liberdade profissional e pessoal, mesmo que aparentemente controlada e manipulada, contribuiu para maior afrouxamento das tradições e possibilitou ainda o significativo engajamento nas lutas feministas que ganharam força, principalmente, a partir da década de 1960.

Vale acrescentar que no período da produção das histórias em quadrinhos *Mulher Pantera* e *Mulher Maravilha* a corrente de pensamento predominante era baseada na ideia de um sujeito sociológico (HALL, 2006p. 10). Embora essa concepção de sujeito sociológico

não descartasse a ideia da interferência cultural na formação do sujeito/identidade, acreditava-se que havia um núcleo, uma essência interior que determinaria a identidade do mesmo. Em decorrência desse pensamento as/os feministas e as/os simpatizantes do feminismo da época acreditavam que a igualdade pela qual a mulher lutava seria um benefício para toda a humanidade, uma vez que a mulher é em essência amor, enquanto o homem é guerra (LEPORE, 2014). Sobre essa questão, Tarpé Mills disse numa entrevista em 1945 que “se todas as mulheres do mundo se juntassem, não haveria mais guerras” (apud ROBBINS, 2013, p. 8, tradução minha)⁹⁵; Marston, como veremos na próxima seção, também era um defensor da ideia de uma essência feminina que estava em afinidade com a ideia de amor, paz e sensibilidade.

Os desdobramentos das alterações sociais, primeiras conquistas da luta originada pela “primeira onda feminista” somada às necessidades de mão de obra feminina do país, possibilitaram que mulheres quadrinistas tivessem maiores oportunidades para divulgarem e venderem seus trabalhos cujas histórias mais complexas de personagens femininas eram, pela primeira vez, produzidas por mulheres. Assim, vinte e um anos depois da 19ª emenda constitucional que garantia à mulher norte-americana o direito ao voto, nasceu a super-heroína *Mulher Pantera* que, como várias outras produções quadrinísticas do mesmo período (década de 1940), contribuía para encorajar a “nova mulher” a assumir posturas e responsabilidades consideradas até então como tipicamente masculinas.

Como vimos no capítulo três, essa tomada de atitude em relação à promoção da autonomia das mulheres estava em afinidade com os desdobramentos da Segunda Guerra Mundial que requisitava a força masculina para os campos de batalha, enquanto as mulheres eram solicitadas a desempenharem as funções daqueles que foram para a guerra. Assim,

[e]nquanto as forças armadas encheram suas posições com mão de obra masculina, a indústria encheu seus cargos com mão de obra feminina. Durante a guerra, o governo dos EUA e a indústria cortejaram mulheres americanas a trabalhar no esforço de guerra em âmbito interno. (COLMAN, 1995, p. 15, tradução minha)⁹⁶

Como apontado anteriormente, a *Mulher Pantera* foi a primeira super-heroína criada, roteirizada e desenhada por uma mulher num momento de efervescência das transformações políticas e socioculturais que envolviam as mulheres. Trata-se de uma obra que reflete grande

⁹⁵ “If all the women of the world got together, there wouldn’t be any more wars.”

⁹⁶ “[a]s the armed forces filled its ranks with manpower, industry filled its jobs with womanpower. For the duration of war, the U. S. government and industry wooed American women to work in the war effort on the home front”.

parte das contradições vivenciadas pelas mulheres da década de 1940, em outras palavras, é uma obra marcada pela ideia de ruptura e continuidade com os valores da época no que toca às questões de gênero. As rupturas possibilitaram às personagens como a da Mulher Pantera novas experiências, a chance de (re) construir a si mesmas, de avançarem e expandirem as possibilidades enquanto mulheres. As continuidades, por sua vez, mantêm o diálogo com o mundo patriarcal e machista que realinha as mulheres em uma prisão repaginada: a moda, a beleza e, é claro, a família.

Assim, em afinidade com o discurso da época, a Mulher Pantera pode ser interpretada como uma produção que versa sobre a “nova mulher” - que já não é mais representada exclusivamente no ambiente doméstico -, que ocupa posições sociais que distam dos cuidados para com o lar e a família. Como já foi informado no capítulo três, a “nova mulher” começou a se constituir a partir da década de 1920 e se tornou temática recorrente também em produções da década de 1940, período de crescentes debates acerca dos direitos das mulheres sobre o próprio corpo, o que inclui o controle de natalidade e o direito ao aborto, encabeçados especialmente pela feminista Margaret Sanger⁹⁷ que vinha batalhando desde 1912 para garantir à mulher tais direitos.

A Mulher Pantera foge dos modelos femininos desenvolvidos nas histórias em quadrinhos até então. Mills tece personagens femininas relativamente mais fortes, determinadas, conscientes do “poder feminino” e que não estão vinculadas ao ambiente doméstico; elas são normalmente enfermeiras, espãs, guerrilheiras, estilistas ou modelos.

Há em toda obra de Mills pelo menos oito mulheres com participações significativas e com características bastante peculiares. São elas: Marla Drake /Mulher Pantera, Francine, senhora Grace James Dana, baronesa Erica Von Kampf, Miss Lind, Era, Doreen e Belle. Todas essas mulheres desenvolveram funções importantes e seguem em afinidade comportamental e de estilo com as personagens principais, Marla Drake e Eric Van Kampf. Com exceção de Francine, todas as personagens femininas, em algum momento da trama, foram vítimas de violência masculina ou sofreram algum tipo de intimidação por um ou vários homens. Essa questão reforça o argumento de Beauvoir que diz que “a violência cometida contra outrem é a afirmação mais evidente da alteridade desse outrem” (BEAUVOIR, p. 94), uma vez que quando o homem exerce algum tipo de violência, física ou simbólica, sobre a mulher ele reafirma sua imaginada superioridade em relação à mesma.

⁹⁷ Margaret Sanger era tia de Olive Byrne, uma das amantes de Marston, o criador de Mulher Maravilha.

Para cumprir com o propósito de responder minha pergunta de trabalho: “em que medida a referida produção subverte o modelo tradicional de produção de quadrinhos e, por conseguinte, a representação da figura feminina?” tomarei como análise somente aquelas personagens que tiveram maior destaque na obra, Erica, Era e Marla Drake/Mulher Pantera.

A vilã, baronesa Erica Von Kampf, provavelmente a personagem feminina favorita de Tarpé Mills, é uma espiã alemã, ambiciosa que corresponde aos estereótipos da típica *femme fatale* que faz uso da beleza e esperteza para conseguir o que quer do homem que quer. Ela só não é páreo para o vilão, general Bruno, que é ao mesmo tempo seu maior algoz e sua maior paixão. A baronesa é talvez a mulher mais sensualizada em *Mulher Pantera* - dos vestidos às lingerie, Erica esbanja sofisticação – e, seguramente, é também a mais violenta e a mais violentada. De 1941 a 1944, há pelo menos cinco cenas fortes de Erica sofrendo algum tipo de violência, mas, sem dúvida, a mais aterradora é quando ela é coisificada - marcada a ferro em brasa com o símbolo da suástica na testa como uma punição por desavenças com os irmãos Manero.



Figura 26: coisificação de Erica Vam Kampf.
Disponível em: MF1, 2013, p. 71.

Ao contrário das outras mulheres apresentadas na produção quadrinística, Erica está sempre dependente financeiramente de um homem. Ela quer o mais rico, aquele que lhe oferece melhores possibilidades de ascensão e é capaz dos atos mais torpes para conseguir. Ela se tornou mãe de um menino, fruto de um relacionamento interesseiro com o ex-noivo de Marla Drake, Gary Hale. Como o filho não convinha aos seus propósitos naquele período, Erica, que já estava separada de Gary, deixou a criança ainda com três meses de idade nas mãos de um médico cientista louco, Diman Saraf, que realizava experimentos em pessoas, inclusive no bebê, e com quem ela prometera se casar em breve. Erica só reencontra o filho quando o mesmo já estava com dois anos, momento em que ela passa a enxergar nele a

possibilidade de conseguir a fortuna do ex-marido Gary, que sequer sabia da existência do filho.

Erica era uma pessoa verdadeiramente ambígua que não conseguia manifestar nenhum sentimento de afeto pelo filho, nem por qualquer outra pessoa. Mas sentia arrependimento por ter deixado o bebê aos cuidados de Diman. A criança não existia legalmente, uma vez que não foi registrada, e também sequer recebeu um nome daqueles que o criaram. Fora apenas chamado vez ou outra por Erica, mas longe da criança, como Gary Hale Jr. por conta da semelhança física entre pai e filho.

Baronesa Erica Van Kampf, por toda a trama, muda o estilo de acordo com a moda, muda os interesses, muda os parceiros sexuais, mas sempre permanece como a super *femme fatale*.



Figura 27: Erica Vom Kampf encontra o filho depois de dois anos.
Disponível em: MF2, 2011, p. 49.

A brasileira e guerrilheira Era (Fig. 28) - uma figura exótica que se assemelhava à Carmem Miranda, segundo Robins (2011, p. 10) - é outra mulher marcante na trama. Ela é livre de amarras sociais, é bela, forte, decidida, destemida e é também a chefe dos guerrilheiros brasileiros e argentinos que se mobilizam no intuito de proteger o Brasil dos nazistas, representados em *Mulher Pantera* pelo exército comandado por general Bruno, que já estão no país com a intenção de dominá-lo. Consciente da sua beleza e da sua força, ela é sempre cortante com aqueles com quem não quer estabelecer contatos íntimos. O escolhido para ser seu parceiro foi o argentino Chico e todos aqueles, principalmente aquelas, que ousassem interferir em seu relacionamento com Chico sentiriam a força da sua ira. Era, que poderia perfeitamente ser a Mulher Pantera, é pouco retratada na obra e quando o é não ostenta o glamour excessivo característico de Marla ou da baronesa Erica, mas é tão sensualizada quanto qualquer personagem feminina retratada na obra.

Na tirinha de número 293 (2011, p. 156), Era aparece em Nova Iorque trabalhando como dançarina, ao estilo Eva, como uma forma de ganhar dinheiro ao mesmo tempo em que

tenta reencontrar seu grande amor, Chico, que havia desaparecido no Brasil durante a guerra (Fig. 29). A referida tirinha foi censurada à época por ser considerada depravada.



Figura 28: Era a la Carmem Miranda
Disponível em: MF1, 2013, p. 114



Figura 29: Era, Eva para os nova-iorquinos.
Disponível em: MF2, 2011 p. 156.

Depois de muitas tentativas, Era reencontra seu grande amor no dia do seu casamento com o milionário Thebold - que usufruía dos efeitos de uma poção da juventude. Mesmo com tudo pronto para o casamento, ela não ignora a oportunidade de ser feliz ao lado de Chico, desiste de se casar e retorna ao Brasil. Esta é a última vez que Era aparece nos quadrinhos.

Marla Drake, a personagem principal da obra, é jovem, solteira, rica e independente. Ela vive só, sem a interferência de pai, marido ou irmão, tendo como companhia a criada, um gato e, por vezes, o porteiro. A desenvoltura de Marla Drake falava às mulheres de seu tempo – seja enquanto senhorita Drake, seja enquanto Mulher Pantera -, pois se tratava de uma mulher, assim como Era, forte e decidida. Nesse sentido, a produção de Mills pode ser interpretada como uma analogia à mudança social perpetrada pelas mulheres norte-americanas (NOGUEIRA, 2015). Marla Drake não precisa de superpoderes nem de um homem para resolver seus problemas. Ela se garante em suas *catfights*, salva a vida de vários amigos: Era de um incêndio, Daniel Carey de ser morto pelo exército do general Bruno e Gary Hale dos comparsas do médico cientista Diman. Sabe pilotar avião, manejar armas, é inteligente e sabe sair de muitos problemas sem lançar mãos de atos violentos.

Contudo, é fato também que seu comportamento estava em sintonia com os discursos que conferia à mulher a disponibilidade à formação familiar e à feminilidade. Ela desejava constituir uma família com o fraco e inseguro Gary Hale. Na tirinha de número 54 de 12 de abril de 1942, por exemplo, decidida a solucionar um mal entendido com seu noivo, embarca

para o Brasil com todo o enxoval e pronta para se casar (Fig. 30). Evento que nunca se concretizaria.



Figura 30: Enxoval de Marla Drake.
Disponível em: MF1, 2013, p. 90.

Marla também é apegada à moda e à beleza e onde quer que vá há sempre o guarda-roupa recheado com as peças de roupa mais refinadas, sapatos e produtos de maquiagem. Essa característica em especial nos remete às discussões acerca da feminização do consumo. Como delineei, os produtos da indústria cultural de massa, o cinema, a novela, a publicidade e até mesmo as histórias em quadrinhos criaram e difundiram o conceito visual da mulher ideal e se esforçaram no fito de atraírem as mulheres a perseguirem este ideal. Assim, as mulheres, ao internalizarem a ideia de que seriam valorizadas pela aparência/feminilidade, passaram a cultivar os atributos corporais, as vestimentas e outros adereços tais como a maquiagem, a manicura, o corte de cabelo etc. para se aproximarem dos modelos considerados ideais e, assim, serem aceitas socialmente. Ao evidenciar tais preocupações em *Mulher Pantera*, Mills faz com que a “feminilidade” ganhe, às vezes, mais destaque que o lado corajoso e destemido de Marla/Mulher Pantera.

Desta feita, desde a primeira tirinha Marla Drake/Mulher Pantera é apresentada de maneira bastante “feminina” e sensualizada. Atenta ao mundo da moda e às regras de etiqueta, a jovem decide não mais ir a uma festa à fantasia porque fora informada de que havia outra pessoa, Carol, usando um traje idêntico ao dela. A preocupação com a aparência é uma constante em *Mulher Pantera*, assim como a sensualidade e o erotismo também são. Esse diálogo com a sensualidade/erotismo traz dois efeitos; ora para empoderar a mulher, ora para o simples deleite do público masculino como acontece, entre outros eventos, na *catfight*, a briga entre Marla Drake e Erica Von Kampf, cuja personagem principal se encontra trajando roupas íntimas e Erica, com um vertiginoso decote em seu robe; ou quando Era e Marla são retratadas descendo de paraquedas como se tratassem de presentes dos céus para os soldados que se encontravam de mãos postas e ávidas para as receber; ou ainda quando a autora

propositalmente fecha a imagem em closes em partes do corpo feminino cuja intenção é realmente erotizar (Fig.31). Ao representar as personagens femininas ressaltando a sensualidade, o glamour e a beleza, a quadrinista parece trabalhar em duas frentes: agradar aos leitores com as belas formas femininas e fornecer às leitoras modelos de mulheres que esbanjam boa aparência e feminilidade.



Figura 31: Marla e Era descendo de paraquedas.
Disponível em: MF1, 2013, p. 122.

Somados a esses eventos há vários outros em que Marla Drake, e outras personagens mulheres, são tratadas como objeto – evidência de que o corpo da mulher de papel, e do homem de papel, nas histórias em quadrinhos é um construto social permeado pelas experiências que atravessam as vivências das mulheres reais. No entanto, é importante acrescentar que embora não existam cenas de sexo ou estupros em *Mulher Pantera*, há alusão de apropriação do corpo feminino pelos homens que as cercam. Nesse sentido, homens aparecem, beijam e objetificam mulheres sem que haja qualquer tipo de negociação ou consentimento. Tudo acontece como se elas existissem para atender aos desejos deles. Atitudes como essas não estão restritas aos vilões. Há momentos em que os “mocinhos” agem de forma semelhante - sinal de que comportamentos machistas é uma questão estrutural.



Figura 32: Marla é tomada nos braços de Chico, sem que haja consentimento.
Disponível em: MF1, 2013, p. 92

Na tirinha 93, publicada em 10 de janeiro de 1943, há outro evento interessante em que há alusão à responsabilização feminina acerca dos comportamentos não consentidos do homem para com a mulher. Havia uma festa em comemoração ao sucesso dos guerrilheiros contra o exército do general Bruno. Chico, o argentino namorado de Era, convida Marla para uma dança; Era fica furiosa e decide interrompê-los. Após esse episódio, Fingers decide alertar Marla sobre os ciúmes de Era e que ela deveria manter distância de Chico. Marla inicia seu argumento dizendo que não era culpa dela, mas é interrompida por Fingers que diz: “Ah, pare! Vocês mulheres têm muitas maneiras de repelir um cara” (MM1, 2013, p.116), ou seja, ele atribui à Marla a responsabilidade das investidas de Chico. O desenvolvimento da narrativa, se analisado a partir das dinâmicas sociais atuais, é desanimador, pois não houve qualquer problematização para este evento. Marla, com a fisionomia abatida, apenas desiste da conversa, dando a entender que não valia a pena contra-argumentar; ela vai para o quarto de dormir aborrecida só para ser surpreendida por Era para outra *catfight*.

Considerando a época em que a autora produziu a referida história em quadrinho, faz sentido a ausência de debates que pudessem contribuir para a desconstrução ou problematização da forma como a mulher era percebida e tratada nos contextos privado e social. Naquele período, ainda não havia se organizado os debates acerca de legislações contra violência doméstica/sexual e assédio sexual, por exemplo. Tais discussões seriam debatidas com profundidade somente vinte anos depois com as lutas pela “liberação feminina” iniciadas na década de 1960.

A cuidadosa representação das personagens femininas trajando roupas elegantes, salto alto e maquiagem mesmo quando estão em situações cujas preocupações são mais urgentes que a aparência física é uma questão recorrente em *Mulher Pantera* e, ao que parece, era o que fazia com que as leitoras fossem às bancas todo domingo, curiosas para verem os modelitos de suas personagens favoritas: Marla Drake e baronesa Erica Von Kampf. Trina Robbins afirma que o sucesso das vestimentas glamorosas das duas personagens aumentou o número de cartas à quadrinista solicitando a criação de *paper dolls* (ROBBINS, 2011, p.6). As *paper dolls* se tornaram comuns em produções cuja intenção era cativar o público feminino.



Figura 33: Paper dolls de Marla/Mulher Pantera e Erica.
Disponível em: MF1, 2013, p. 11.

Um episódio em especial, tirinha de número 68 publicada no dia 19 de julho de 1942, possibilita-nos algumas considerações sobre a relação entre a mulher e o rito da beleza, bem como sua função social. Ela ocorre quando Marla Drake está no Brasil, acampada no meio da floresta e numa situação de tensão, uma vez que seus novos amigos estão se preparando para um enfrentamento iminente contra o exército nazista, e estão Marla e Era se arrumando para saírem do quarto. Nessa tirinha, Marla está diante de uma penteadeira improvisada se maquiando enquanto é interpelada pela ciumenta Era: “Exatamente para quem está se embelezando?” (2013, p. 91). Esse questionamento nos redireciona à discussão realizada no capítulo dois sobre a construção da ideia de que a preocupação feminina no que toca à beleza deve ser, sobretudo, uma preocupação para o outro, para o masculino, ou seja, a mulher passa a existir somente a partir da visão do outro. Nesse sentido, a provável mensagem incutida na pergunta de Era seria: “para quem você está se arrumando?”, “Você quer ser notada por quem?” “Se for para Chico, desista porque ele já é meu”.



Figura 34: Era e Marla Drake se arrumam.
Disponível em: MF1, 2013, p. 91.

A referida feminilidade associada à sensualidade em *Mulher Pantera* faz com que a separação entre vilãs e mocinhas, outrora tão aparente nos traços físicos e vestimentas, passe a ter uma tênue diferença na produção de Tarpé Mills. O que realmente diferencia as vilãs das

mocinhas nessa obra são as realizações ou não de ações criminosas; tanto heroínas quanto vilãs são muito glamorosas, bonitas, sensuais e determinadas a conseguirem o que querem (fig. 35 e 36). O que pode variar no que diz respeito à estética são sutilezas como um laço no cabelo para transmitir um ar angelical, por exemplo. Considerando esses aspectos, lançarei mãos de uma colocação de Morin (1997) acerca da forma como a cultura de massa passa a representar a figura feminina:

[...] a “virgem” e a *vamp* clássicas desapareceram para dar lugar a diversas variantes da *good-bad girl*, que herda a intensa erotização da *vamp* e a pureza da virgem. Essa imagem cinematográfica é a representação sublimada da mulher moderna: pintada e enfeitada como uma boneca do amor, mas buscando o grande amor, a ternura e a felicidade (MORIN, 1997, p. 145, grifos do autor).

A citação acima delinea com precisão o perfil da personagem Marla Drake (Mulher Pantera), e de quase todas as outras personagens das produções quadrinísticas do período pesquisado (década de 1940). O termo *good girls*, ou *good-bad girls*, como Morin prefere chamar, é usado para se referir às (super) heroínas que, à imagem das *pin-ups*, estilo que foi bastante popular nos anos 1938-1954, rompem com a ideia de fragilidade, ingenuidade e submissão típica nas personagens quadrinísticas produzidas antes dos anos 1920. As *good-bad girls* são fortes, sempre lutam bravamente e se metem em grandes encrencas para ajudar os mais fracos ou até mesmo o país, mas, com frequência, procuram um porto seguro, alguém para constituir uma família quando a tormenta passar. E assim é Marla Drake, mesmo que a tormenta nunca passe para ela.



Figura 35: Marla Drake (Mulher Pantera). Disponível em: MF1, 2013, p. 75.



Figura 36: Baronessa Erica Von Kampf (vilã). Disponível em MF2, 2011, p. 76.

Contradições à parte, a posição de Marla Drake mais empoderadora é no que toca à questão da maternidade. Ainda no Brasil, logo após o fim da guerra, Marla se vê envolvida em sua penúltima aventura usando a pele de leopardo: o salvamento daquele que viria a ser seu filho adotivo - filho natural de Gary Hale e baronesa Erica Von Kampf, fato que Marla desconhecia completamente. O garoto estava prestes a ser imerso num líquido desintegrador, uma invenção do médico cientista Diman Saraf para eliminar as evidências de seus crimes, quando Marla adentra no espaço destinado à realização de experimentos, trava uma luta corporal com o médico e um de seus comparsas, salva a criança e contribui para o fim da carreira criminosa dos mesmos, pois Diman, inconformado com a possibilidade de ir para a prisão se suicida e, encurralados, muitos dos seus cúmplices foram vítimas do líquido desintegrador.

Nessa operação quase todos aqueles que sobreviveram não viram as ações da Mulher Pantera, o que garantiu maior segurança para que ela apresentasse a criança às autoridades e se identificasse como a pessoa que havia salvado a mesma. Esse fato facilitaria o processo de adoção. Como já foi informado, a criança não havia sido registrada e também não havia evidências de quem seriam os pais. Neste caso, seu destino seria o orfanato. Desapontada pelo destino da criança, Marla se prontifica a adotá-la, mas, em primeira instância, tem esse direito negado por ser uma mulher solteira e estrangeira. Mas ela não desiste, prolonga sua estadia no Brasil e entra na justiça para conseguir o direito à adoção. Sua persistência é recompensada e Marla dá o seu nome à criança, tornando-se mãe solteira de Darron Drake.



Figura 37: a possibilidade de adoção.
Disponível em: MF2, 2011, p. 75.

Nos 10 anos de *Mulher Pantera*, Marla Drake não se casou e a produção se encerrou assim como começou: com Marla levando uma vida de aventuras, luxo, glamour, flertes e cuidados com o filho Darron Drake. Esse último foi a única grande mudança na vida de Marla. A pele de leopardo que era usada somente quando Marla julgava ser estritamente

importante resguardar sua identidade desapareceu de cena – de 1944 a 1949 a persona Mulher Pantera marcada pelo uso da pele de leopardo apareceu apenas duas vezes.

Mulher Pantera é o alterego de Marla Drake que, por sua vez, é fruto de uma sociedade em processo de (re) adequação da figura feminina, mas que é ainda uma sociedade conservadora, machista e que limita as atividades a serem desempenhadas por mulheres. No entanto, Marla é uma mulher que, em virtude das características que já ressaltei, pelo conhecimento que possui e pela posição social que ocupa, goza da liberdade de transitar por diferentes esferas e realizar atividades que eram atribuídas somente aos homens. Ela não demonstra em nenhum momento se sentir inconformada com a condição feminina. Ao contrário, parece se divertir com as normas sociais no que se refere à constituição familiar e beleza, por exemplo. Um ponto singular da obra é que Marla não precisa da persona Mulher Pantera para lutar por aquilo que acredita ser o certo, ela só lança mãos da pele de leopardo quando quer proteger sua imagem de possíveis escândalos, por estar realizando atividades que não condizem com a imagem feminina aprovada socialmente e que ela escolheu representar.

4.3. Mulher Maravilha: modelo de uma “nova mulher”?

Mulher Maravilha é indubitavelmente a super-heroína mais conhecida e também a que se mantém vendável por mais tempo. É uma das personagens quadrinísticas que marcou época e, ainda hoje, mesmo passando por várias metamorfoses, e talvez por isso mesmo, fomenta a indústria quadrinística, cinematográfica e televisiva. É produto criativo do psicólogo William Marston cujas influências e inspirações vieram diretamente do movimento feminista, dos eventos decorrentes das manifestações realizadas pelas mulheres, da mitologia clássica e de suas companheiras que também eram feministas, Holloway, Byrne e ocasionalmente Marjorie W. Huntley, outra amante de Marston.

O processo criativo de Marston despertou quando ele trabalhava como psicólogo consultor da editora *D.C. Comics*. Ele aconselhava Maxwell Charles Gaines, editor chefe, a criar para os quadrinhos uma supermulher, pois, segundo ele, o que a *D.C. Comics* realmente precisava para uma guinada nas vendas, e ao mesmo tempo acalmar as críticas acerca das influências negativas dos quadrinhos sobre crianças e adolescentes, era a criação de uma personagem feminina cujas qualidades estariam em sintonia com os sentimentos de amor materno, sensibilidade, ternura e que fosse também forte e bela. Leopore (2014, p. 187) aponta que Gaines era reticente quanto à criação de uma super-heroína, pois, segundo ele, toda (super) heroína havia sido um fracasso na história das histórias em quadrinhos ao que

Marston respondia: “Mas elas não eram mulheres superiores”, “Elas não eram superiores aos homens”. Diante da insistência de Marston, Gaines se rendeu:

Peguei Super-Homem depois que cada sindicato na América o rejeitou. Eu arriscarei sua Mulher-Maravilha! Mas você mesmo vai ter que escrever a tira. Após seis meses de publicação, vamos submeter a sua mulher heroína a uma votação dos nossos leitores de histórias em quadrinhos. Se eles não gostarem dela eu não posso fazer mais nada sobre isso. (apud LEPORE, 2014, p. 188, tradução minha)⁹⁸.

Tomada a decisão, os preparativos para a produção de *Suprema*, *Wonder Woman* – esse era o nome original – seguiam em ritmo frenético. A intenção de Marston era declaradamente fazer da personagem principal uma espécie de propaganda psicológica que delinearía o tipo de mulher que viria a governar o mundo (LEPORE, 2014, p. 191). Para tanto, ele não apenas escrevia o roteiro, como também fazia questão de participar de cada detalhe da produção. Foi ele quem escolheu o artista responsável pelo desenho, Harry George Peter (1880-1958), que já havia realizado trabalhos de cunho feminista, e se reunia frequentemente com o editor Sheldon Mayer, o mesmo editor de *Superman*, para tratar de cada detalhe. Sobre alterações e edições ele, conforme Lepore (2014, p. 189), era enfático: “mantenha o tema [feminismo] ou abandone o projeto”. E, de fato, a autora reforça, a única alteração dessa fase inicial foi o nome, eles cancelaram o “Suprema” e deixaram apenas “Wonder Woman”.

Oficialmente, foram quatro homens decidindo o que e como seria *Mulher Maravilha*: Marston, o criador, Gaines, editor chefe, Mayer, o editor, e o ilustrador Peter. Visionário,

Marston queria que sua história em quadrinhos fosse "sugestiva" em relação a "um grande movimento em andamento - o crescimento do poder das mulheres", que seria consubstanciado pela forma como Mulher Maravilha se conduzia, como se vestia, e pelos poderes que exercia. Ela tinha que ser forte, e ela tinham de ser independente. Todos concordaram sobre as pulseiras (inspirado por Olive Byrne): isso ajudou Gaines com sua imagem pública, pois ela [Mulher Maravilha] poderia parar balas com as pulseiras; isso era bom para o problema do uso de arma. Além disso, esta nova super-heroína tinha de ser invulgarmente bela; ela usaria uma tiara, como a coroa de premiação do concurso de Miss América. Marston queria se opor à guerra, mas ela tinha que estar disposta a lutar pela democracia. Na verdade, ela tinha que ser super patriótica. [...] Como Capitão América – e por causa do Capitão América - Mulher Maravilha teria que usar vermelho, branco, e azul também. Mas idealmente, ela usaria muito pouco. Para vender revistas,

⁹⁸ I picked Superman after every syndicate in America turned it down. I'll take a chance on your Wonder Woman! But you'll have to write the strip yourself. After six months' publication we'll submit your woman hero to a vote of our comics readers. If they don't like her I can't do any more about it (apud LEPORE, 2014, p. 188).

Gaines queria que a super-mulher dele estivesse tão nua quanto ele pudesse sair impune (LEPORE, 2014, p. 196, tradução minha)⁹⁹.

Não houve mulheres envolvidas diretamente no processo inicial de criação da Mulher Maravilha. Somente mais tarde (1945), quando ela já gozava de considerável sucesso e Marston precisava cuidar da saúde, é que foi contratada Joye Hummel, uma jovem e bela aluna de Marston do curso Psicologia de *Katharine Gibbs School* que contribuiu na produção de roteiros até a morte do psicólogo em 1947. Há também evidências de que as companheiras de Marston contribuíram com valiosas sugestões na composição da Mulher Maravilha, mas nunca foram devidamente creditadas.

Marston criou a super-heroína usando como pano de fundo uma ficção de cunho feminista e utópica, muito popular no ano de 1910 – período auge das manifestações sufragistas. São histórias que surgiram amparadas por prováveis evidências encontradas por arqueólogos cujas interpretações direcionavam, tendenciosamente ou não, a possibilidade da existência de civilizações em que a participação feminina na esfera política, econômica e social era superior. Tratava-se, nesse sentido, de uma sociedade matriarcal que havia se extinguido ao ser tomada por homens, originando o patriarcado¹⁰⁰. Incorporando essa versão da história a elementos da mitologia clássica, Marston criou para a referida produção quadrinística uma ilha governada apenas por mulheres, Ilha Paraíso (*Paradise Island* em inglês), onde vive nossa super-heroína, que ainda é apenas uma princesa amazona, filha da rainha Hipólita.

Mulher Maravilha estreou em dezembro de 1941 na revista *All-Star Comics #8* estampando na capa da revista o nome de Charles Moulton, pseudônimo formado partir do nome do meio de Maxell Charles Gaines e Willian Moulton Marston. Pouco tempo depois a super-heroína estreou na revista *Sensation Comics, Comic Cavalcade*, tornou-se membro da Liga da Justiça em *All-Star Comics #11*, e em julho de 1942 ela já possuía uma revista própria, com seu nome estampado na capa. Assim como *Superman*, ela era dotada de

⁹⁹ Marston wanted his comic book's "undermeaning," about "a great movement now under way – the growth in the power of women," to be embodied in the way Wonder Woman carried herself, how she dressed, and what powers she wielded. She had to be strong, and she had to be independent. Everyone agreed about the bracelets (inspired by Olive Byrne's): it helped Gaines with his public relations problem that she could stop bullets with them; that was good for the gun problem. Also, this new superhero had to be uncommonly beautiful; she'd wear a tiara, like the crown awarded at the Miss America pageant. Marston wanted to be opposed to war, but she had to be willing to fight for democracy. In fact, she had to be superpatriotic. [...] Like Captain America – because of Captain America – Wonder Woman would have to wear red, white, and blue too. But ideally, she'd also wear very little. To sell magazines, Gaines wanted his superwoman to be as naked as he could get away with.

¹⁰⁰ Tracei no primeiro capítulo um sucinto panorama sobre as discussões acerca da existência de um período matriarcal.

superforça¹⁰¹, usava braceletes que tinham como função repelir balas e servir como lembrete das amarras do machismo. Também possuía um avião invisível e um laço que forçava as pessoas que estivessem sob seu controle a falarem somente a verdade. Era ainda bela, doce e altruísta, assim como uma mãe, de acordo com as construções sociais, deveria ser.

4.3.1 Mulher Maravilha: uma super-heroína (des)empoderadora

Na Grécia Antiga, há muitos séculos, nós, Amazonas éramos a nação mais avançada do mundo. Na Amazônia, as mulheres mandavam e tudo estava bem. Então, um dia, Hercules, o homem mais forte do mundo, picado por provocações de que ele não poderia vencer as mulheres amazonas, escolheu seu guerreiro mais forte e mais feroz e pousou em nossas praias. Eu desafiei-o para um combate pessoal - porque eu sabia que com a minha CINTA MÁGICA, dada a mim por Afrodite, deusa do amor, eu não poderia perder. Eu ganhei de fato! Mas Hercules por meio de fraude e maldade conseguiu obter minha CINTA MÁGICA e logo nós amazonas fomos levadas como escravas. Afrodite, com raiva de mim por ter sucumbido aos ardis de homens, faria nada para nos ajudar! Finalmente nossa submissão aos homens tornou-se insuportável - nós não aguentávamos mais - e eu apelei à deusa Afrodite novamente. Desta vez não foi em vão, pois ela cedeu e com a ajuda dela, eu consegui recuperar minha CINTA MÁGICA que estava em poder de Hercules. Com a CINTA MÁGICA em minha posse, não demorou muito tempo para superar o nossos mestres, os homens, e retirando-lhes toda a sua frota, nós partimos para outra costa, pois era a condição de Afrodite que deixássemos o mundo dos homens e estabelecêssemos nosso novo e próprio mundo! Afrodite também decretou que devemos sempre usar essas pulseiras talhadas por nosso captor, como um lembrete de que devemos sempre manter distância dos homens. (WW1, 2010, p.6, tradução minha, grifos do autor)¹⁰²

A citação anterior, que está em afinidade com as histórias criadas a partir de uma (im)provável sociedade matriarcal do passado remoto, é o trecho da explicação que Hipólita, a rainha das amazonas conhecidas como “mulheres maravilha”, dá à sua filha, a princesa Diana,

¹⁰¹ Vale acrescentar que a Mulher Maravilha de Marston não possui superpoderes. A superforça que ela possui é resultado do treinamento ofertado às mulheres que vivem na Ilha Paraíso.

¹⁰² In the days of Ancient Greece, many centuries ago, we Amazons were the foremost nation in the world. In Amazonia, women ruled and all was well. Then one day, Hercules, the strongest man in the world, stung by taunts that he couldn't conquer the Amazon omen, selected his strongest and fiercest warrior and landed on our shores. I challenged him to personal combat – because I knew that with my MAGIC GIRDLE, given me by Aphrodite, Goddess of Love, I could not lose. And win I did! But Hercules by deceit and trickery, managed to secure my MAGIC GIRDLE and soon we Amazons were taken into slavery. And Aphrodite, angry at me for having succumbed to the wiles of men, would do naught to help us! Finally our submission to men became unbearable – we could stand it no longer – and I appealed to the Goddess Aphrodite again. This time not in vain, for she relented and with her help, I secured the MAGIC GIRDLE from Hercules. With the MAGIC GIRDLE in my possession, it didn't take us long to overcome our master, the MEN, and taking from them their entire fleet, we set sail for another shore, for it was Aphrodite's condition that we leave manmade world and establish a new world of our own! Aphrodite also decreed that we must always wear these bracelets fashioned by our captor, as a reminder that we must always keep aloof from men (WW1, 2010, p. 06).

acerca dos motivos pelos quais as guerreiras evitavam qualquer tipo de aproximação com o “mundo dos homens”. A verdade precisava ser revelada à Diana, já que ela estava muito envolvida emocionalmente com Steve Trevor, o capitão da inteligência do exército dos Estados Unidos, que estava sob os cuidados das amazonas depois de um desastre aéreo.

Os esforços de Hipólita para evitar o envolvimento de Diana com Steve foram inúteis. Diana já estava apaixonada pelo americano. Depois de Afrodite e Hipólita terem decidido que o Capitão deveria retornar para a América, “a última cidadela da democracia e da igualdade de direito para as mulheres” (WW1, 2010, p. 11, tradução minha), era preciso escolher a amazona mais capacitada para a missão. Para uma escolha justa e acurada, resolveu-se realizar uma competição de, entre outras coisas, corrida e defesa de tiros. Sem autorização da mãe, a Princesa Diana participa disfarçada e acaba sendo a vencedora. É preciso acrescentar que a Mulher Maravilha vencedora ao deixar a Ilha Paraíso perderia a imortalidade e não poderia jamais voltar para o convívio das outras guerreiras.

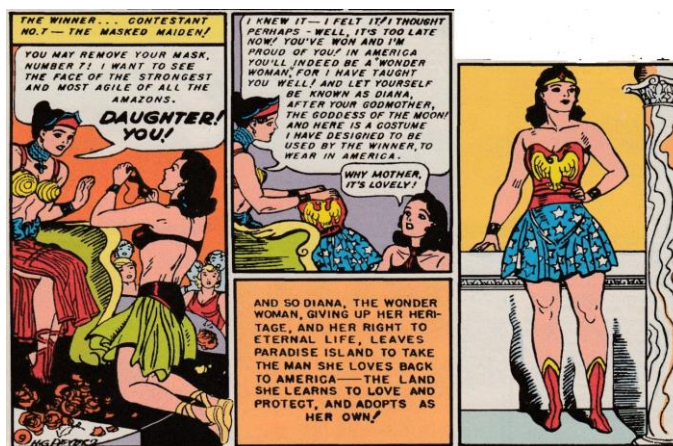


Figura 38: Diana, a mulher maravilha vencedora.
Disponível em WW1, 2010, p. 12.

Mulher Maravilha é uma publicação repleta de ambiguidades. A personagem é descrita ora como uma guerreira implacável, ora como uma mulher em perigo. Assim como *Mulher Pantera*, a obra é uma produção quadrinística que rompe com o modelo tradicional de representação das mulheres nos quadrinhos produzidos até então, principalmente ao substituir o papel da donzela em perigo pelo da guerreira invencível que não precisa de heróis destemidos para seguirem em seu salvamento. No entanto, ela também reproduz valores sociais nos momentos da obra em que ela escolhe viver experiências que reforçam a ideia de inferioridade e dependência em relação ao gênero masculino.

Antes de tratar das rupturas e continuidades em *Mulher Maravilha* é importante pontuar que a referida super-heroína é diferente de todas aquelas produzidas até então: ela já

nasceu empoderada. Sua mãe, a rainha Hipólita, havia manifestado à deusa Afrodite o seu desejo de ter uma criança. A partir da arte de esculpir em barro aprendida com a deusa Atena, Hipólita recebe instruções de Afrodite para moldar uma criança na qual a deusa do amor sopra-lhe a vida. Assim, nasceu a super-heroína mais famosa do universo da *DC Comics*. A Mulher Maravilha foi o fruto do engenho de duas mulheres e possui, portanto, duas mães (ROBBINS, 1996, p.7) que a ensinaram a cultivar e valorizar a liberdade individual. Estudar, combater e liderar foram as atividades a que ela se dedicou e que geralmente eram identificadas ao gênero masculino.

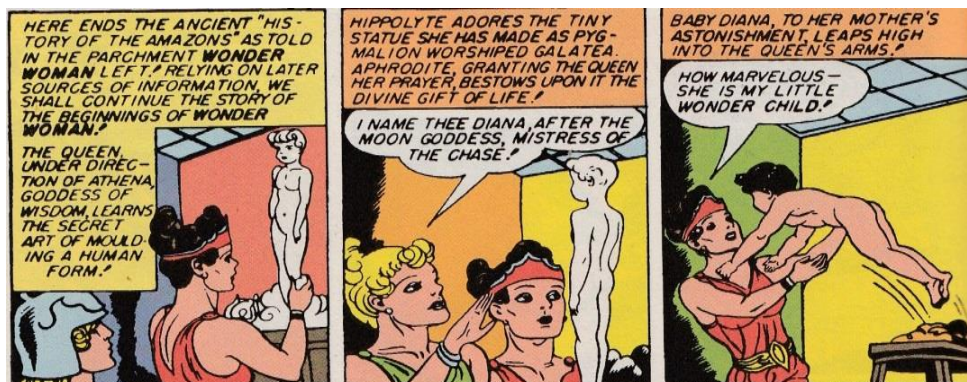


Figura 39: A origem da princesa Diana.
Disponível em: WW1, 2010, p. 104.

Digno de nota é o fato de que, assim como Super-Homem, a Mulher Maravilha não se torna Mulher Maravilha, mas já nasceu como tal. Suas vestimentas de guerra, os hábitos, conhecimento de mundo e outros elementos são típicos da raça guerreira das amazonas. Os uniformes de enfermeira ou de secretária são fantasias diárias que permitem que a heroína se misture com as mulheres humanas submissas e dependentes. Por esse motivo, as fragilidades e inseguranças de Diana Prince expressam a maneira como a Mulher Maravilha concebe o mundo feminino da época (HANLEY, 2014).

Por outro lado, distante da forma como Super-Homem é retratado, as preocupações da Mulher Maravilha se assemelham, em certa medida, com as preocupações engendradas socialmente para a mulher. A primeira coisa que ela decide fazer depois de deixar Steve Trevor aos cuidados dos médicos americanos da cidade de Washington é conferir as vitrines das lojas de vestidos. Seria esse o primeiro passo para descobrir o que é ser mulher na América? “Há muito material para os vestidos... Mas eles são tão bonitos! (WW1, 2010, p. 16, tradução minha)¹⁰³”, diz ela encantada com o que vê. Posteriormente, ao saber que Trevor havia saído do estado de coma, ela não poupa esforços para chegar até ele. Mulher Maravilha

¹⁰³ “There’s so much material to their dresses... but they are cute! Hmmm!”

é capaz até mesmo de corromper uma enfermeira para obter suas credenciais e ocupar o seu lugar para ficar próxima ao homem que ama. Por sorte, Diana teria que se acostumar somente com seu novo sobrenome, Prince, pois o primeiro nome da enfermeira oficial também era Diana.



Figura 40: Mulher Maravilha compra uma nova identidade. Disponível em: WW1, 2010, p.21.

Este episódio revela mais uma vez que as representações que definem o gênero feminino estão atreladas à ideia de amor e união conjugal. A Mulher Maravilha, que é uma mulher forte, inteligente, culta e independente, está além das convenções sociais, mas quer conquistar Steve Trevor e fará de tudo para tê-lo, ou pelo menos tentará ficar próxima a ele.

Embora as atitudes de Mulher Maravilha sejam por vezes carregadas de essencialismos que vinculam a mulher à ideia de beleza, amor maternal e altruísmo, em oposição ao homem racional e guerreiro, ela colabora para a emancipação de outras mulheres dentro da obra. Para melhor compreender o misto de rupturas e continuidades no tocante à figura feminina, considere três perfis: a super-heroína Mulher Maravilha, seu alterego Diana Prince (diferentemente de Mulher Pantera/Marla Drake, aqui se faz necessário considerar os perfis separadamente) e Etta Candy.

Mulher Maravilha, como já mencionei, é uma mulher que já nasceu empoderada. Sua condição sempre foi enfatizada ao longo de sua existência, uma vez que desde criança foi inspirada por suas “duas mães” – Afrodite e Hipólita - a desempenhar todos os tipos de atividades, sejam elas culturais, físicas ou intelectuais. O estímulo a essas atividades, por sua vez, possibilitaram o aprimoramento de suas capacidades; além de ser incrivelmente forte, a guerreira também é dotada de inteligência superior, típica de outros super-heróis, como o Super-Homem ou o Batman.

Apesar de suas qualidades, Mulher Maravilha decide renunciar sua imortalidade e vida de liberdade, paz e amor da Ilha Paraíso onde vivia com sua mãe e com demais amazonas a

fim seguir para o “mundo dos homens” no intuito de acompanhar um amor, Steve Trevor. Ao chegar ao seu destino, ela se mantém a postos para defender Steve e os Estados Unidos dos infortúnios da guerra e de qualquer outra ameaça.

Com a beleza de Afrodite, a sabedoria de Atena, a força de Hércules e a velocidade de Mercúrio, a Mulher Maravilha se torna invencível no “mundo dos homens”. Sua missão é acabar com a guerra e a violência e levar paz, felicidade e justiça aos necessitados, mas até mesmo uma supermulher precisa contar com a sororidade de suas amigas – e, juntas, elas são imbatíveis (HANLEY, 2014, 21). Para tanto, a super-heroína se torna amiga da destemida Etta Candy, uma jovem obesa, a única personagem retratada fora dos padrões de beleza nos períodos analisados ao longo de nossa pesquisa (1941-1943). Etta, seguindo a solicitação de Mulher Maravilha, reúne as mais belas mulheres da Faculdade Holliday para ajudar a desmobilizar os homens, soldados ou não, que procuravam desestabilizar a paz, especialmente nos Estados Unidos. Como mencionei no capítulo três, era uma prática comum recorrer aos artifícios dos poderes femininos para alcançar os fins desejáveis ou até mesmo para manter a saúde moral dos soldados.



Figura 41: Mulher Maravilha recruta seu exercito de mulheres.
Disponível em: WW1, 2010, p. 36.

A bravura da Mulher Maravilha no que toca à luta para proteger a nação e as pessoas inocentes vítimas de violência é inquestionável. Por inúmeras vezes ela encerrou as performances de alemães, japoneses e outros inimigos no intuito de defender os Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. Ela também lutou com todas as forças contra o deus da guerra e seus comandados se valendo da mesma desenvoltura e coragem que empregou para desmascarar os espões e corruptos menores.

Não obstante, é preciso considerar sua influência no que diz respeito ao empoderamento feminino. Nas histórias analisadas, a primeira beneficiária das influências da super-heroína foi Gloria Bullfinch, uma milionária que deixa seus negócios aos cuidados de

seu noivo, um impostor que se denomina príncipe Del Slimo, e um gerente. Juntos, os oportunistas desviavam dinheiro das lojas de Gloria e ainda ofereciam péssimas condições de trabalho às funcionárias. Com a ajuda da Mulher Maravilha, Gloria não apenas toma conhecimento das movimentações ilícitas realizadas pelos malfeitores e das péssimas condições de trabalho no interior da sua loja, como também rompe seu noivado passando a governar sua própria vida e seus negócios. O destemor e a autonomia da Mulher Maravilha inspiraram e empoderaram Gloria Bullfinch.

Sua relação com a personagem Marva é ainda mais interessante. A personagem era a esposa e assistente do doutor Psycho, um psicopata que a usava como escrava para realizar as mais sórdidas atividades contra outras mulheres. O apoio de Mulher Maravilha foi diferente daquele prestado à Gloria; ele se deu em forma de conselho. Ao ser libertada pela amazona de uma espécie de “lavagem cerebral” imposta pelo marido, que acabou indo para a prisão, a personagem revela à super-heroína: “[s]ubmeter a dominação de um marido cruel arruinou minha vida! Mas o que uma garota fraca pode fazer?”¹⁰⁴ (WW1, 2010, p. 145). Contra esse estado de espírito, a Mulher Maravilha responde: “[f]ique forte! Ganhe seu próprio salário – junte-se ao WAACS ou ao WAVES¹⁰⁵ e lute pelo seu país! Lembre-se quanto melhor combater, menos precisará!” (WW1, 2010, p. 145)¹⁰⁶.

Esse tipo de conselho era um recurso frequente nas histórias da Mulher Maravilha para ajudar as mulheres a se libertarem das prisões masculinas. Lutar e se fortalecer eram recomendações que ela oferecia a todas aquelas que pareciam frágeis diante dos homens. No entanto, é preciso acrescentar que muitas mulheres, como a escrava marciana não nomeada retratada em *Wonder Woman* n° 2 de 1942, e a personagem Elva Dove de *Wonder Woman* n° 4 de 1942, preferiam a servidão, pois acreditavam que seriam mais amadas se fossem governadas (WW3, 2012, p. 72). Ao que parece, o contraste entre as mulheres que aderem ao pensamento da super-heroína e aquelas que preferem permanecer na condição de submissas é um recurso narrativo que o autor usou para tentar trazer para os quadrinhos algumas das ambiguidades que eventualmente marcavam o mundo das mulheres daquele contexto. As personagens aludidas que preferiram ser amadas ainda que fossem governadas por homens testemunham, a meu ver, o nível de insegurança que atingia, e certamente ainda atinge, as

¹⁰⁴ Submitting to a cruel husband domination has ruined my life! But what can weak girl do?

¹⁰⁵ WAACS, *Women's Army Auxiliary Corps*, e WAVES, *Women Accepted for Volunteer Emergency Service*, são respectivamente organizações de apoio ao exército e a marinha.

¹⁰⁶ Get Strong! Earn you on living – join the WAACS or WAVES and fight for your country! Remember the better you can fight, the less you'll have to.

mulheres que receiam a solidão, e que, por isso mesmo, “desempoderam-se” diante do gênero masculino.

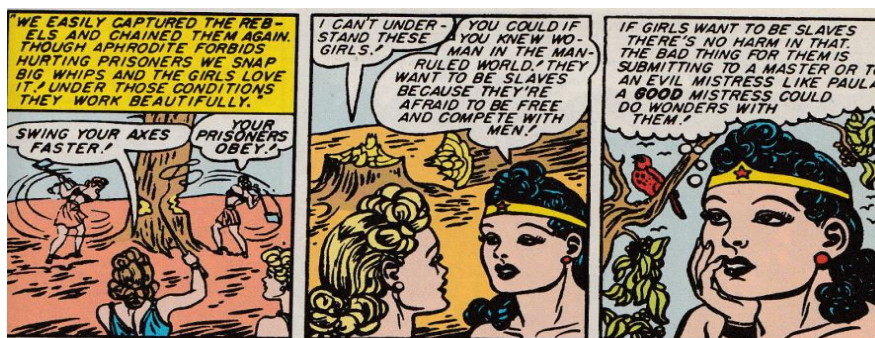


Figura 42: o desejo de ser e permanecer escrava.
Disponível em: WW2, 2011, p. 175.

A relação com a vilã, baronesa Paula von Gunther, também foi empoderadora. Paula era uma mulher corajosa e inteligente, uma cientista que foi submetida ao poder dos homens e transformada em espiã nazista. Ela própria fazia uma espécie de “lavagem cerebral” em suas vítimas e as transformava em escravas espiãs. Seus feitos maléficos eram realizados em troca de proteção à filha que havia sido sequestrada e mantida como refém num lugar desconhecido a ela. Ao tomar conhecimento da triste história, em vez de lutar contra a espiã, a heroína recupera sua filha sequestrada, Gerta, e leva ambas, mãe e filha, para serem treinadas na Ilha Paraíso. A recuperação de Paula foi celebrada por todos, especialmente por Mulher Maravilha, que fez da ex-espiã nazista sua companheira de luta por um mundo melhor.

Como mencionei, Diana Prince é a versão socialmente aceita e difundida da Mulher Maravilha. Ela se apresenta como sensível, frágil e por vezes submissa ao homem que ama. Contudo, ao contrário do que defendem alguns autores (HANLEY, 2014, p. 31), Diana também se apresenta ocasionalmente como uma pessoa forte, corajosa e capaz de tomar decisões sábias. Nesse sentido, sua fraqueza é um artifício cênico empregado para que ela possa agir de maneira despercebida e acionar sigilosamente Mulher Maravilha quando for necessário. Assim como Clark Kent, ela deve passar a imagem de uma pessoa que pertence ao “mundo dos humanos” comuns e que por isso mesmo se comporta de maneira semelhante às outras mulheres daquele tempo.

Diana é reflexo do modelo esperado de mulher, segundo o discurso patriarcal da época. É sensível, delicada, faz-se sentir fragilizada e indefesa em situações de perigo e, o fundamental, deseja um homem para chamar de seu – nesse ponto, os desejos de Diana e Mulher Maravilha coincidem: “Oh, Steve está indo! Nunca mais o verei! Não consigo suportar!” (WW1, 2010, p. 42, tradução minha), chora a enfermeira Diana Prince pelo fato de

Steve Trevor, já recuperado, estar deixando o hospital. Diana se considera incapaz de viver longe desse amor e por isso ela chora, humilha-se e condiciona sua vida à cuidar de Steve Trevor, mesmo que para isso tenha que se anular enquanto profissional e assumir posições inferiores às que está preparada para assumir: “Você (solução) vai (solução) me deixar ser sua secretária?” (WW1, 2010, p. 43, tradução minha).

De tal modo, Diana em muitos momentos contribui com a manutenção das construções sociais ao reforçar discursos que conduzem a mulher a assumir preocupações que estão em afinidade com o ideal de beleza feminina e constituição familiar. Questões como essas permeiam toda a produção quadrinística. Um exemplo dessa afirmativa é um diálogo entre Diana Prince e Etta Candy durante uma viagem ao Texas. Diana, em sintonia com as regras sociais, aconselha Etta Candy a ingerir menos doces, pois sua comilança arruinaria sua estética: “[...] Mas Etta, se você ficar muito gorda, não vai conseguir fisgar um homem” (WW1, 2010, p. 140, tradução minha)¹⁰⁷. Bem humorada e talvez indiferente às preocupações de Diana, Etta responde: “Quem quer? Quando você fisga um homem, não há nada que você possa fazer com ele - mas doce, você pode comer!” (WW1, 2010, p. 140, tradução minha)¹⁰⁸.

Por outro lado, Diana também demonstra ser capaz de tomar iniciativas importantes, sem apelar à Mulher Maravilha. Ela lança mão das performances da super-heroína quando a situação exige providências que comprometeriam seu disfarce de mulher comum, frágil e delicada. A primeira demonstração de ousadia de Diana ocorreu no *Sensation Comics n° 4*, publicado originalmente em 1942. Na história, ela decide investigar por conta própria a morte misteriosa de uma funcionária, Enid. Ao averiguar os dados ela encontra evidências de que a baronesa Paula von Gunther recrutava jovens garotas para sua “escola de espãs” e as transformava em escravas espãs a serviço dos nazistas. Nesse evento, assim como em muitos outros, a Mulher Maravilha só entrou em ação quando foi estritamente necessário resguardar a imagem de Diana.

Outra postura curiosa tomada por Diana se refere ao processo de empoderamento de Eve, irmã de Lila, a secretária do capitão Steve Trevor. Eve havia se apaixonado perdidamente por um espão nazista, Gross, e como prova de amor ela fornecia importantes informações sobre as ações do exército estadunidense. Tais informações eram obtidas através da irmã, Lila. Descobertas as movimentações e apreendidos os responsáveis, Diana Prince interfere no processo de prisão de Eve e solicita que, ao invés de encarcerada, a jovem fosse

¹⁰⁷ But Etta, if you get too fat you can't catch a man... (WW1, 2010, p. 140)

¹⁰⁸ Who wants to? When you've got a man, there's nothing you can do with him, but candy you can eat!

direcionada à faculdade, pois o que ela realmente precisava era de uma educação formal (WW1, 2010, p. 54).

Nos períodos analisados, Etta Candy é a única personagem feminina retratada fora dos padrões de beleza. Gordinha e baixinha, ela tem um comportamento bastante singular se comparada às outras personagens. Ela não se martiriza com os padrões de beleza exigidos e parece não se importar com as cobranças que surgem, inclusive de sua amiga Diana Prince. Etta tem personalidade (WW2, 2011, p. 153), é independente, inteligente e é líder de um grupo de mulheres, “Beeta Lambda”, que está quase sempre envolvido nas aventuras junto à Mulher Maravilha e desempenhando funções importantes em seu resgate. Num episódio de *Wonder Woman* n° 5, de 1943, por exemplo, Etta envolve-se acidentalmente com um grupo de malfeitores enquanto procurava por um dentista. Ao tentarem rindê-la, Etta os nocauteia e se torna a heroína da noite. Quando interpelada por um detetive sobre ter sido ela sozinha a derrubar os bandidos, ela responde: “Eu odiei fazer isso, oficial, mas eles entraram no meu caminho! [...]”.

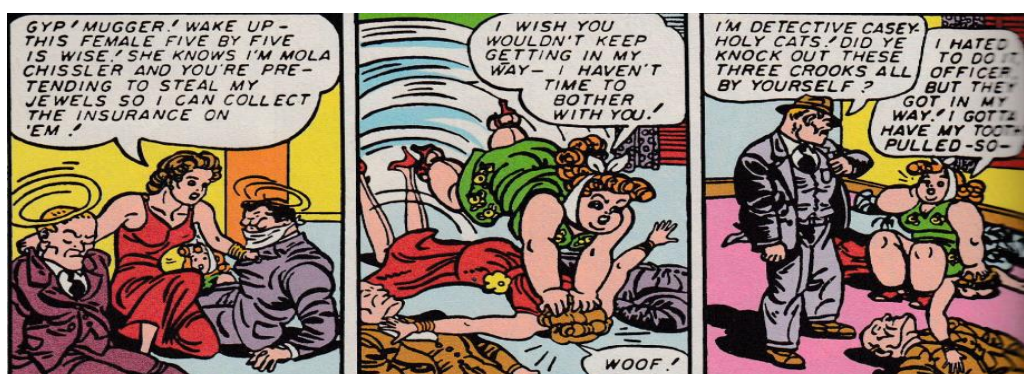


Figura 43: Etta Candy vai ao dentista.
Disponível em: WW3, 2012, p. 148.

Assim como acontece em Mulher Pantera, Mulher Maravilha é permeado por modelos mulheres independentes.

4.4 Mulher Pantera e Mulher Maravilha: mulheres independentes

Mulher Pantera e *Mulher Maravilha* foram as super-heroínas que mais se destacaram no período de maior produção de super-heróis, *Golden Age* (1930-1945). *Mulher Pantera* apreendeu a atenção de leitores e críticos por ser a primeira super-heroína criada por uma mulher, Tarpé Mills, a ser publicada num jornal e ainda ter um título próprio na revista carregando o seu nome (de 1942 a 1946 pela *Timely comics*); a segunda, criada pelo psicólogo Marston que se declarava simpatizante do feminismo, por ser difundida/compreendida como

aquela que promoveria um novo modelo de mulher e mostraria aos homens as vantagens de serem submissos a elas: “Dê-lhes [aos homens] uma mulher sedutora, mais forte que a eles mesmos e terão *orgulho* de se tornarem seus escravos voluntários! (MARSTON, 1943/44, p. 43, tradução minha, grifo do autor)¹⁰⁹, defendia ele.

A despeito de viverem num sistema social delineado pelo patriarcalismo e estarem expostas e, de certa forma, influenciadas pelos modelos e relações forjadas a partir dele, as duas super-heroínas driblaram as adversidades e subverteram muitos dos papéis tradicionais de mulher, como foi ilustrado nas seções anteriores. A partir dessa afirmação, surge uma pergunta direcionada especialmente à segunda super-heroína, Mulher Maravilha: como uma mulher com as características de Mulher Maravilha, que já nasceu empoderada, com força, inteligência e habilidades super, poderia ser arrolada a códigos comportamentais que contrariam suas experiências de liberdade e de igualdade?

Para responder a essa pergunta faz-se necessário, primeiramente, entender, pelo menos parcialmente, a dinâmica dos quadrinhos. Para tal, destaco o fato de que as indústrias quadrinísticas do *mainstream* compreendem as histórias em quadrinhos como um campo esmagadoramente dominado por homens, leia-se produção e consumo, questão que fez com que, durante muito tempo, as referidas indústrias não soubessem se conectar, falar às potenciais consumidoras (WOLK, 2007) e quando o faziam era aos moldes do que delineei no capítulo dois e três, colaborando com a manutenção dos valores femininos. Sobre esta questão, Wolk lembra:

Lembro-me de ver um plano de vendas da Marvel, em algum momento no início da década de 1990- um enorme documento com centenas de páginas; no verso, uma pequena seção intitulada “leitoras” listava os dois títulos da Marvel publicados para metade do seu público potencial: *Barbie* e *Barbie Fashion* (WOLK, 2007, p.70, tradução minha)¹¹⁰.

No caso das histórias de super-heróis, essa característica é ainda mais evidente, pois desde a sua origem miraram nos homens heterossexuais como clientes e, para tanto, desenvolveram uma maneira muito particular de falar a esse consumidor: moldando e exaltando as virilidades, ou seja, representando homens fortes e centrados, e erotizando as mulheres que são os objetos de prazer dos homens viris. Desse modo, parodiando Morin

¹⁰⁹ “Give them an alluring woman stronger than themselves to submit to and they will be *proud* to become her willing slaves!” (MARSTON, 1943/44, p. 43).

¹¹⁰ I remember seeing a Marvel sales plan, sometime in the early ’90s – a huge document, several hundred pages long; near the back, a little section labeled “Female Readers” listed the two titles Marvel published for half of their potential audience: *Barbie* and *Barbie Fashion* (2007, p. 70)

(1997), podemos pensar o gênero super-herói como uma manifestação artística que ainda não chegou a ser masculino-feminino, ele é majoritariamente masculino.

Assim, embora as personagens Mulher Pantera e Mulher Maravilha fossem mulheres representadas com características que evidenciavam força, coragem e autonomia, posso afirmar que elas foram representadas sob a ótica patriarcal, uma grande contradição especialmente para quem acreditava estar desenvolvendo uma produção que promoveria uma organização matriarcal, como acreditava o psicólogo Marston. A demonstração mais evidente dessa afirmativa é o que Mulvey (1983) chamou de “prazer visual”, mas é possível acrescentar aí a “divação”¹¹¹ das personagens e as amarrações fetichistas. Nas referidas produções, as super-heroínas, e a maioria das personagens apresentadas na obra, foram representadas como objeto erótico em dois níveis: para os personagens dos quadrinhos e para os leitores (MULVEY, 1983, p. 444). Essa questão reforça minha argumentação de que ambas as produções operam num misto de ruptura e continuidade com os valores patriarcais.

Nos oito anos de Mulher Pantera, e nos três anos de Mulher Maravilha analisados, homens e mulheres não foram objetificados igualmente. Em Mulher Pantera, as mulheres, independente do contexto, destacavam-se pelo aspecto decorativo. Sempre bem vestidas, glamorosas e sensuais, mesmo em situações de tensões, e quando o objetivo não era fazer uso das “armas femininas”, tratavam-se de divas ao estilo *Marvel*. Neste caso, o foco é seduzir o leitor usando as belas formas do corpo feminino, questão que é reforçada com a estratégia dos closes. Não sugiro aqui, assim como muitos/as pesquisadores/as também não sugerem, a “puritanização” dos quadrinhos. Eliminar deles as cenas de sexo, as alusões às formas de discriminação, opressão ou de objetificação dos corpos feminino e masculino não resolveria o problema. Ao contrário, penso que lançar mão destes artifícios pode ser válido, mas essa prática precisa ser dosada, abrir espaço para a problematização e fazer sentido dentro do contexto e para o leitor, não deveria ser uma exploração gratuita¹¹² (WOLK, 2007, p. 78).

¹¹¹ Divação: transformar em diva. Para Marvel, diva é uma mulher incomumente fascinante e poderosa, são normalmente mulheres que gostam de aventuras, moda, beleza e glamour. Além da Mulher Pantera de Tarpé Mills, Marvel lançou no ano de 2009 um time de divas com a HQ *Marvel Divas*, cujas personagens principais eram todas super-heroínas, “femininas” e sexualizadas e à procura de um romance.

¹¹² Embora esteja clara a intenção de exploração do corpo feminino para cativar especialmente o público masculino, para os/as leitores/as dos quadrinhos da atualidade, as cenas apresentadas aqui podem parecer inocentes. No entanto, para o contexto da época elas são fetichistas.



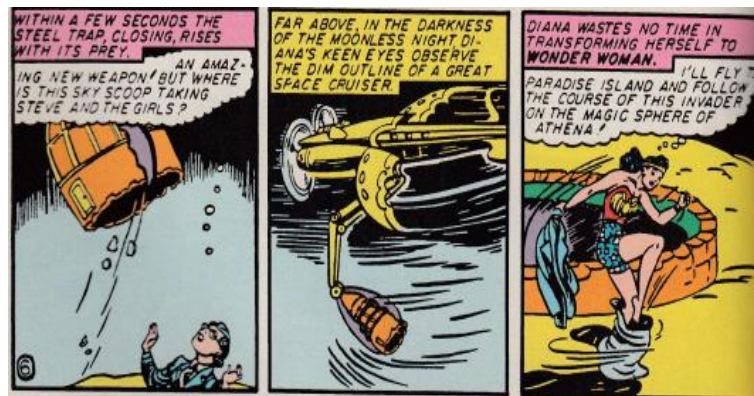
Figura 44: As pernas de Erica em close.
Disponível em: M.F.1, 2013, p. 148



Figura 45: Erica em closes.
Disponível em: M.F.2, 2011, p. 42.

Nas imagens acima são representadas partes do corpo da baronesa Erica Von Kampf. Ela é a típica *femme fatale* que faz uso da beleza e do “charme feminino” para conseguir o que quer. Assim, faz sentido ela ser representada objetificada, ou melhor, se autoobjetificando, para chegar ao seu objetivo. Faz parte do jogo dela. É isso que ela quer: ser olhada, admirada, cortejada, desejada e ser retribuída por favores, sejam eles em forma de dinheiro ou de proteção. A cena apresentada (Fig.44) foi cuidadosamente arquitetada por ela, que observou o grupo de homens que lhe interessava, topou com eles “acidentalmente”, caiu nos braços de um e enfeitiçou a todos com o seu charme. Ao se recuperarem da bela surpresa todos se abaixam para recolher os pertences de Érica e, ao mesmo tempo, admirar suas belas pernas. No entanto, a segunda imagem é desnecessária para o desenvolvimento da trama, ela existe apenas para o prazer visual do leitor - “[...] para fazer da experiência feminina do corpo o limite da experiência universal do corpo-para-o-outro, incessantemente exposto à objetivação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros” (BOURDIEU, 1999, p.79). Para o enredo, não faz sentido os closes nas partes do corpo de Érica. Ela já foi apresentada anteriormente. O leitor já tem conhecimento de seus atributos.

Em Mulher Maravilha, os closes nas partes do corpo da super-heroína são inexistentes, pelo menos nas HQs pesquisadas; no entanto, isso não significa a eliminação do prazer visual para os personagens e para os leitores, pois toda vez que Diana Prince se transforma em Mulher Maravilha ocorre a diminuição de roupas, uma espécie de “strip-tease incompleto” (REYNOLDS, 1994, p.37; DEMAN, 2010, p.43). As outras personagens mulheres também são retratadas de maneira sensual, objetificadas e por vezes faz menção ao uso do “poder feminino” para se alcançar o que deseja.



Disponível em: W.W 3, 2012, p. 134

Até mesmo na Ilha Paraíso, recanto das mulheres e concebida como um espaço para o empoderamento feminino, o corpo é objetificado e usado para prazer visual dos leitores. Lá, as mulheres também são acorrentadas e frequentemente são retratadas desempenhando atividades que só alimentam a imaginação dos homens heterossexuais.

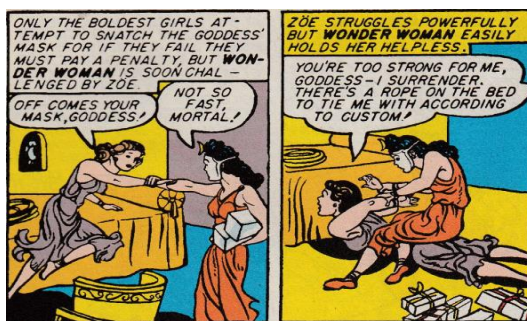


Figura 47: Wonder Woman day.
Disponível em: WW 2 (2011, p.146).

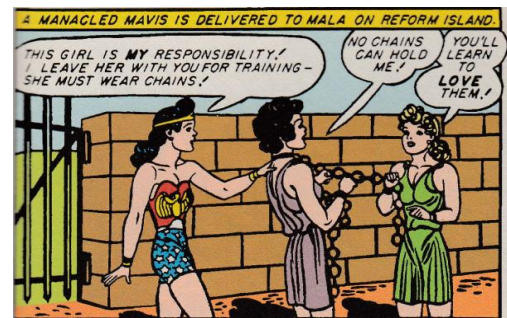


Figura 48: Nova aluna.
Disponível em : WW3 (2012, p. 85).

Assim, em ambas as HQs o leitor é levado a entender tanto as super-heroínas quanto as vilãs, e até mesmo as personagens coadjuvantes, como objetos sexuais. Para Reynolds,

As super-heroínas Good Girl da década de 1940 operam no contexto mais amplo das pin-ups de Vargas, das tirinhas Just Jane e das queridinhas das forças armadas tais como Betty Grable e Rita Hayworth. A arte Good Girl toma os sinais dos discursos pornográficos (chicotes, correntes, saltos agulha, belas, mas com faces apáticas) e integra-os no contexto das

estruturas de história não pornográfica. Desse modo, o sinal de pornografia (nunca explicitamente entregue) vem para substituir todo um subtexto pornográfico, uma série de espaços em branco que os leitores são livres para preencher por si mesmos. E é dentro dos textos neopornográficos da Good Girl arte que a distinção entre heroínas fantasiadas e vilãs pode ser inicialmente quebrada, uma mudança que por sua vez influencia os quadrinhos de super-heróis tradicionais. (REYNOLDS, 1994, p. 44, tradução minha)¹¹³

Ao considerar as polêmicas observações de Marston sobre a composição da super-heroínas concluo que o raciocínio de Reynolds é, no mínimo, coerente, pois Mulher Maravilha foi, de fato, desenvolvida à imagem e semelhança das *Good Girls/pinups* arte e, para criar um apelo à fantasia masculina de dominação sexual, seu criador lançou mão do uso recorrente de cordas, o que inclui o laço da super-heroína, e de correntes. Marston preparava os scripts originais sem ignorar os detalhes das cordas, laço ou correntes: “As mulheres usam correntes maciças nos tornozelos e nos pulsos e de uma a outra, os pescoços delas também são acorrentados juntos para marchar. A escrava grega oscila um chicote. Outra grega pica uma prisioneira com sua lança. As mulheres estão curvadas com o golpe etc. (MARSTON, apud LEPORE, 2014, p. 234)¹¹⁴.

Para se ter uma ideia, em vinte e seis histórias¹¹⁵ de Mulher Maravilha há 118 cenas de mulheres amarradas ou acorrentadas, sendo que 54 destas cenas retratam a própria super-heroína/Diana Prince ora acorrentada ora amarrada com o próprio laço, 4 vezes Mulher Maravilha é retratada como totalmente indefesa. Somadas a estes eventos ainda há 7 cenas de agressão à mulher. Em Mulher Pantera, por sua vez, há 5 cenas de mulheres amarradas, 16 cenas de mulheres passando por algum tipo de violência física ou psicológica. Uma questão interessante é que de todas as cenas de amarrações presentes em Mulher Maravilha ela mesmo se liberta ou Etta Candy e amigas ajudam a super-heroína a se salvar, apenas 2 vezes homens

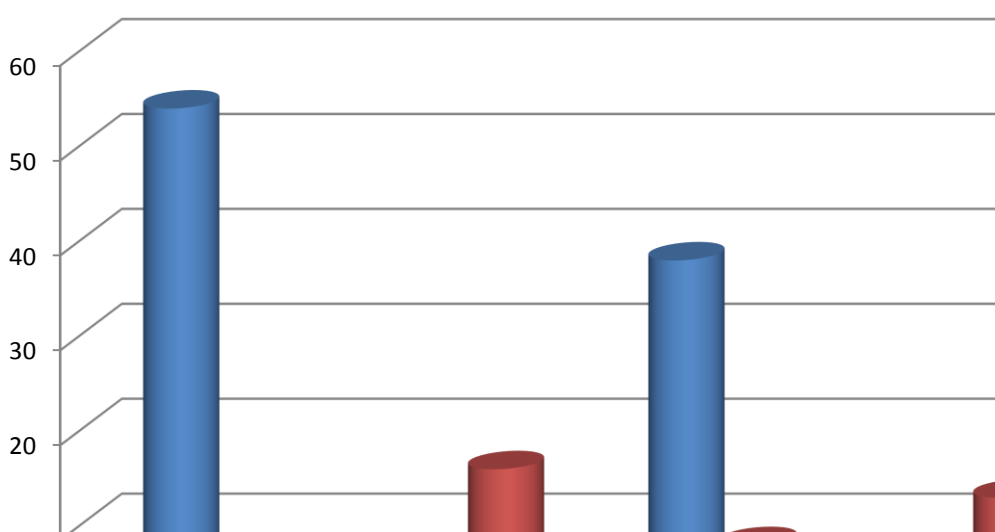
¹¹³ Good Girl superheroines of the 1940s operate in the wider context of the Vargas pin-ups girls, the Just Jane cartoons and sweethearts of the forces such as Betty Grable and Rita Hayworth. Good Girl art takes the signs of pornographic discourses (whips, chains, spiked hells, beautiful but blank faces) and integrates them into the context of non-pornographic story structures. In this way, the sign of pornography (never explicitly delivered) comes to stand in for an entire pornographic subtext, a series of blanks which readers remain free to fill in for themselves. And it is within the neo-pornographic texts of Good Girl art that the distinction between costumed heroes and villains can first be seen to break down, a change that in turn influences mainstream superhero comics (REYNOLDS, 1994, p. 44).

¹¹⁴ The women wear massive chains on ankles and wrists and between, also their necks are chained together for marching. The Greek slave driver swings a whip. Another Greek pricks a prisoner with his spear. The women are bowed with blow, etc. (MARSTON, apud LEPORE, 2014, p. 234)”

¹¹⁵ Reforço que as produções de Mulher Maravilha foram publicadas em mais de cinco veículos diferentes e ainda não há no mercado material que tenha incluído todas as aventuras vivenciadas pela super-heroína durante o período da Golden Age. Há, no entanto, projetos desenvolvidos pela própria DC *comics* como *Wonder Woman Archives*, sete volumes, e *Wonder Woman Chronicles*, três volumes. Para o presente trabalho usamos o *Wonder Woman Chronicles* que apresenta as aventuras de 1941 a 1943 em ordem cronológica.

a ajudam a se soltar. Já em Mulher Pantera, por 3 vezes Marla Drake precisou da ajuda de homens para salvá-la e 2 vezes ela se libertou sem ajuda.

Outro ponto digno de nota é que nos oito anos de Mulher Pantera a super-heroína entrou em ação 8 vezes e 13 vezes Marla agiu por conta própria sem esconder sua identidade para defender a si mesma e aqueles que ela ama. Nas histórias de Mulher Maravilha, a super-heroína foi requisitada 38 vezes e a persona civil, Diana, aventurou-se 3 vezes, mas não conseguiu cumprir com o seu propósito. O gráfico abaixo pode ilustrar estas informações com maior clareza



Vale lembrar também de algumas encenações de Diana Prince para manter a imagem de mulher “normal”: fraca, sensível e emotiva, agindo “[c]omo se a feminilidade se medisse pela arte de ‘se fazer pequena’” (BOUDIEU, 1999, p.39). Diana é aquela mulher que desmaia em situações de perigo, que chora e implora pela atenção do homem que ama. Mesmo sendo um artifício cênico ao dar destaque para as consideradas “fraquezas femininas”, que são todas construções sociais, ela nos faz acreditar, em alguns momentos, que somente as supermulheres são capazes de tomar decisões, serem fortes e cuidarem de si mesmas, ou seja, Diana não segue os próprios conselhos, ou melhor, os conselhos da Mulher Maravilha: seja independente, fique forte. Repetidas vezes ela reforça o desejo de se casar e constituir família, como pode ser percebido no último diálogo entre princesa Diana e a verdadeira Diana Prince no episódio publicado originalmente em Sensation Comics #9 em setembro de 1942: “Estou feliz por conseguir de volta minha posição. Mas eu invejo a sua, como esposa e mãe” (WW1, 2010, p. 192, tradução minha)¹¹⁶.

¹¹⁶ “I’m glad to get my position back. But I envy you yours, as wife and mother” (W.W1, 2010, p. 192).

Já Marla Drake, embora manifestasse interesse em se casar e constituir família, não lamentava a sorte de solteira e nem se privava de suas aventuras e momentos de lazer para seguir um amor. O caso de adoção, por exemplo, não pode ser comparado ao “aprisionamento” feminino ao lar ou aos papéis da maternidade, pois a maternidade não limitou suas funções. Esta atitude só fez destacar sua personalidade forte que desafiou as convenções sociais e se tornou, por escolha, uma mãe solteira. Por vários momentos ela provou que a pele de leopardo só lhe era útil como protetora de sua real identidade e, por conseguinte, garantia da sua segurança e daqueles que ama.

Vale lembrar que ambas foram produzidas na década de 1940, contexto da Segunda Guerra, momento em que foram concedidas às mulheres pequenas doses de liberdade, mas elas precisavam ainda manter estreita relação com o ideal de feminilidade.

Considerando o exposto, posso dizer que, se as histórias em quadrinhos de Mulher Pantera e Mulher Maravilha por um lado contribuíram para a exploração do corpo feminino para proporcionar prazer visual aos personagens e aos leitores, por outro lado, vimos nas seções 4.2.1 e 4.3.1 que elas também forneceram modelos de mulheres fortes e independentes que subverteram o modelo de mulher ainda cultivado no período em que as produções quadrinísticas foram produzidas. No interior dos quadrinhos, nem Mulher Pantera, nem Mulher Maravilha são representadas como as típicas “donas de casa”, “princesas” – aos moldes do que foi descrito no terceiro capítulo, “*working girls*” ou “*femme fatales*”. Embora elas também não rompam totalmente com esses modelos, ambas se encaixam na posição de mulheres livres e independentes financeiramente, embora em alguns momentos elas ainda contem com o suporte de homens ou ainda manifestem o desejo de constituir família.

Mulher Pantera e Mulher Maravilha tiveram o privilégio de viverem livres da supervisão de homens, sejam eles pai, irmão ou esposo. E também a liberdade de cultivarem hábitos e escolherem os rumos para as próprias vidas. Marla Drake, por exemplo, é leitora assídua, possuidora de uma biblioteca repleta de livros sobre leis e crimes, é também beneficiária de uma herança milionária e é responsável pelo próprio itinerário. Ela viaja e frequenta os lugares que quer, dirige, pilota avião, luta com ou sem a pele de leopardo. Faz tudo isso sem perder a feminilidade tão cultivada na sociedade patriarcal, é uma diva. Mulher Maravilha do mesmo modo, é uma mulher que fornece modelos de mulher empoderada. Entre outras coisas ela é uma cientista, atleta e piloto. Em Mulher Pantera e Mulher Maravilha a relação de amizade entre mulheres é outro ponto interessante, pois normalmente as mulheres são retratadas como eternas rivais. Tivemos uma pequena mostra disso na relação Marla Drake e Era, em Mulher Pantera, e entre Diana Prince e Lila Brown, secretária de Steve, em

Mulher Maravilha, o que acaba contribuindo para o isolamento da mulher. O quadro abaixo sintetiza elementos considerados para comparação entre as obras.

| | Mulher Pantera | Mulher Maravilha |
|---|---|---|
| Análise do estilo | Good bad girl arte | <i>Good girl/pinup art</i> |
| Análise da arte da estética: moda e beleza. | Perpassa por toda a narrativa. As personagens são “divas”. | Perpassa por toda a narrativa. As personagens são mulheres “normais”. |
| Análise dos superpoderes, habilidades ou recursos facilitadores das ações das super-heroínas. | Consegue lutar e possui habilidades acrobáticas. | Possuidora de superforça, laço mágico e avião invisível. |
| Análise de personagens fortes dentro da obra. | Era, Erica, Marla Drake/Mulher Pantera. | Mulher Maravilha, Etta Candy e Paula von Gunther |
| Dependência masculina | - | - |
| Análise ocupacional das personagens femininas | Socialite, guerrilheira, dançarina, modelo, estilista, espiã e empregada doméstica. | Secretária, enfermeira e empresária. |
| Casamento | - | - |
| Filhos | Um filho adotado | - |

4.5 Restaurações e Reboot: Mulher Pantera e Mulher Maravilha

Embora este trabalho não pretenda se desdobrar sobre a representação das super-heroínas *Mulher Pantera* e *Mulher Maravilha* sob o comando criativo de quadrinistas/ilustradores que não fossem seus idealizadores, julgo interessante delinear aqui a dimensão e os desdobramentos das representações das super-heroínas das referidas produções, pois assim será possível compreender com mais clareza a influência cultural exercida por ambas bem como as mudanças pelas quais passaram ao longo dos tempos.

Como informei anteriormente, há poucos estudos que se debruçam sobre as produções de Tarpé Mills. Ao que me consta, Trina Robbins (1996; 2011; 2013) é a pesquisadora que mais se dedicou a documentar sobre as produções da quadrinista e é também uma das primeiras a desenvolver pesquisas que procuram organizar a história das mulheres no interior do universo dos quadrinhos contribuindo, assim, para maior visibilidade da autoria feminina. No entanto, não há estudos que se dedicam a documentar os desdobramentos das obras de

Mills, tais como reedições, *spin-off*, *reboots* etc., e há poucas informações nos *sites* das editoras que têm ou tiveram os direitos autorais sobre as produções de Mills. Este evento fez nascer a necessidade de um mapeamento das informações na internet. Neste caso, os blogs mantidos principalmente por fãs da quadrinista colaboraram grandemente, pois na medida em que encontrava as informações seguia à procura do material mencionado, o que possibilitou chegar às informações que compartilho aqui.

Considerando as informações obtidas, posso afirmar que embora *Mulher Pantera* não tenha alcançado o mesmo sucesso de que desfruta a Mulher Maravilha, ela se manteve vendável por bastante tempo e despertou o interesse de outros quadrinistas que se dispuseram a reorganizar as produções ou recriá-las, inclusive amadoramente.

O primeiro empreendimento após o fim de *Mulher Pantera* em 1951 foi uma nova edição organizada por Robert K. Wiener e lançada em 1979 pela *Archival Press*. A publicação apresentava capas inéditas ilustradas pela própria Tarpé Mills especialmente para a referida reedição. Em 1991, houve a produção de uma espécie de continuação de *Mulher Pantera* publicada pela *Adventure Comics* cujo roteiro e ilustrações são, respectivamente, de Roland Mann e Mith Byrd. Nesta série é apresentada a neta de Marla Drake, Marlene Drake, como a nova Mulher Pantera. Seu envolvimento com a pele acontece quando a jovem decide ir a uma festa de *Halloween* e, para tal, ela decide pegar nos guardados da avó a pele de leopardo. No caminho para a festa, Marlene/Mulher Pantera entra em ação para proteger uma jovem contra um traficante de drogas. A partir daí, Marlene Drake passa a se envolver numa série de aventuras e de descobertas dos segredos da família.

A série foi dividida em quatro volumes a saber: *From generation to generation* #1 (1991), *Black Fury* #2 (1991), *Do you know who your heroes are* #3 e *Monkey on my back* #4 (1992). A narrativa e as ilustrações da nova versão de Mulher Pantera estão atreladas à ideia de sensualidade, mas, diferentemente da heroína de Tarpé Mill, trata-se de uma sensualidade explícita e gratuita, como pode ser observado na figura 49. Em virtude do sucesso da versão da nova super-heroína a *Malibu Comics* inseriu a personagem noutra título, *The protectors*, roteirizado por R. A. Jones e ilustrado por Tom Derenick (Fig. 50). Neste último é apresentado o desenrolar das tensões entre Mulher Pantera e o alterego de sua tia Black Fury (Fúria Negra), que culminou num grave acidente na edição número 4 de *Mulher Pantera*.

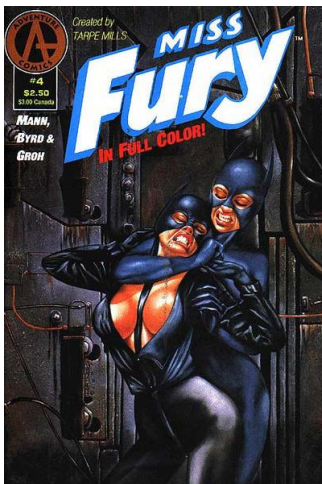


Figura 49: Miss Fury vs Black Fury #4, 1992.
Disponível em: www.comics.org

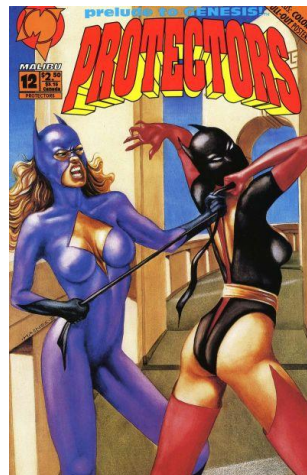


Figura 50: The protectors # 12 (1993).
Disponível em: www.comics.org

Em 2012, *Dynamite Entertainment* incluiu outra versão de Miss Fury na revista *Masks*, supersexualização e objetificação são também recorrentes aqui. Os artistas responsáveis por esta produção foram o roteirista Chris Roberson e os ilustradores Alex Ross e Dennis Calero.

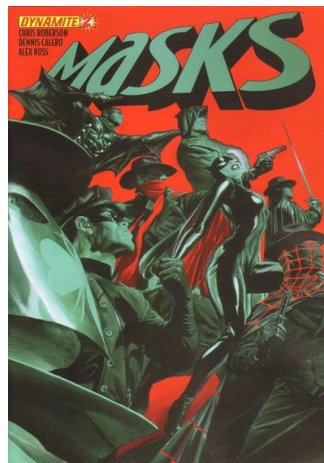


Figura 51: Revista Mask #2 (2012).
Disponível em: www.comics.org

Em 2013, no mesmo ano em que Trina Robbins lançou o segundo volume de uma reimpressão de luxo de *Mulher Pantera*, surge uma produção com o mesmo título, escrita por Rob Williams e ilustrada por Jack Herbet, que anunciava o retorno de Mulher Pantera. No entanto, trava-se na verdade de um *reboot*. Nesta nova versão, mantiveram-se alguns elementos da *Mulher Pantera* de Tarpé Mills: O nome civil continua Marla Drake, ela também é uma socialite, uma das jovens mais ricas de Manhattan, possui uma pele negra de leopardo adquirida na África e o contexto social, inicial pelo menos, é o da Segunda Guerra

Mundial. Diferente da Mulher Pantera/Marla Drake original ela é supersexualizada e possuidora de superforça que, por sua vez, foi adquirida através de um ritual do qual participou enquanto esteve envolvida no Quênia, na África. A nova versão de Mulher Pantera, Marla Drake não se envolve em eventos beneficentes, ao contrário, para se livrar do tédio de uma vida de muito dinheiro e sem emoções, ela se veste com a pele de leopardo para se divertir, efetuando roubos e, posteriormente, assassinatos.

A narrativa tem uma reviravolta quando a jovem tenta roubar uma valiosa coroa que se encontra exposta num museu e é sugada por um portal do tempo que a transporta para o ano de 2013. Em virtude das constantes viagens no tempo, a narrativa é intercalada com conflitos vivenciados por Marla Drake/Mulher Pantera em 1943 e 2013. Na realidade de 2013, ela tem que lutar contra ciborgues nazistas que promovem a continuação da guerra iniciada em 1939. Na realidade, a personagem é uma combinação de *femme fatale* com assassina de aluguel nessa realidade.

Considerando o exposto, pode-se notar que as diferenças com a Mulher Pantera de Tarpé Mills são várias. Apesar de o roteirista inovar na estratégia narrativa, através de uma narração não linear, a qualidade narrativa não evoluiu. A história é inconsistente e as aventuras são um passa tempo para a jovem socialite, um motivo para que ela possa ser ilustrada nas poses mais bizarras. Nesse sentido, as ilustrações talvez sejam ainda a parte mais desanimadora do *reboot*, uma vez que focam exageradamente na forma física e destoam em absoluto da realidade das mulheres de 1943, como pode ser observado na figura (52), ou seja, não há uma ponte interessante, em termos de narrativa e ilustração, entre os anos de 1943 e 2013.



Figura 52: Marla rumo ao museu em que tentaria roubar a coroa em 1943. Disponível em: M.F3 (2013, p. 12).

No primeiro volume de Mulher Pantera as cenas de nudez são o que mais chama atenção. Na primeira cena de nudez, ela, em 1943, está na banheira lendo um jornal (que

deveria ser a prova d'água) e tomando uma taça de vinho e indiferente às notícias sobre a guerra, a jovem só se alegra com uma notícia “reluzente”, o que faz acreditar ser sobre a exposição do museu, pois logo em seguida ela solicita a seu funcionário (fig.53) para separar a vestimenta mais bela e, em seguida, segue para o museu em que tentaria efetuar o roubo.



Figura 53: Marla Drake.
Disponível em Miss Fury #1 (2013)

A cena que segue ao episódio do museu aconteceu anos antes. Retrata a aventura de Marla Drake na África: violência gratuita, um ritual com pessoas nuas e uma cena de sexo em que Marla Drake está ensanguentada. Toda essa estratégia parece ser um artifício desgastado, mas que quase sempre funciona, para atrair atenção do público masculino. Neste caso, por exemplo, parece que a tática não deu muito certo, pois a história em quadrinhos foi descontinuada. O último volume foi #11, publicado em 2014.

Após a morte de William Mouton Marston, em 1948, Mulher Maravilha tomou um rumo completamente diferente do idealizado por ele e suas companheiras. Elizabeth bem que tentou impedir, mas, de acordo com Lepore (2014, p. 263), ela foi totalmente ignorada pela empresa DC. Robert Kanigher, o novo escritor e editor de Mulher Maravilha engavetou as instruções de Holloway e fez da super-heroína o que bem quis durante os vinte anos em que esteve no comando. Somando este evento ao fim da guerra e ao código¹¹⁷ de restrição temática nos quadrinhos, Mulher Maravilha foi, ao poucos, sendo desempoderada e até mesmo Etta Candy, outra personagem forte em Mulher Maravilha dos tempos de Marston, foi suprimida dos quadrinhos por não se encaixar nos padrões de beleza Kanigherianos. Nas raras vezes em que aparecia não era a mesma Candy de outrora, pois era retratada sempre frágil e preocupada com o peso.

Assim, nos quadrinhos de 1950, roteirizado por Robert Kanigher e ilustrado por Harry G. Peter, a super-heroína, que seria escolhida como ícone feminista na década de 1970,

¹¹⁷ Trata-se de um código de censura, *Comics Code Authority (CCA)*, que é resultado da preocupação dos possíveis efeitos dos quadrinhos na formação infantil, especialmente no que toca à delinquência infantil e à sexualização dos corpos. Estas preocupações foram levantadas, principalmente, por Fredric Wertham com o livro *Seduction of Innocent*, lançado em 1954.

passou a ser retratada mostrando interesse em se estabelecer enquanto esposa. Essa mudança se deve principalmente ao desinteresse do novo editor/roteirista em tratar da promoção feminina e às dinâmicas sociais que se organizavam com o fito de mandar as mulheres de volta à cozinha (*Back to the Kitchen*). Segundo Hanley (2014, p. 80), não foi apenas a narrativa que mudou, os tópicos dos artigos publicados nas revistas em quadrinhos também sofreram alterações, os referidos artigos passaram a tratar de moda, beleza e romance, ou seja, temas “femininos” e não feministas.

No final da década de 1950, após a morte do ilustrador Harry G. Peter, as produções de Mulher Maravilha passaram por mudanças duplas: roteiro e ilustração. Dessa vez, optaram por um *reboot*. Desse modo, a história de origem, as habilidades e a missão da princesa amazona foram alterados profundamente a partir do *Wonder Woman* #105, de abril de 1959.

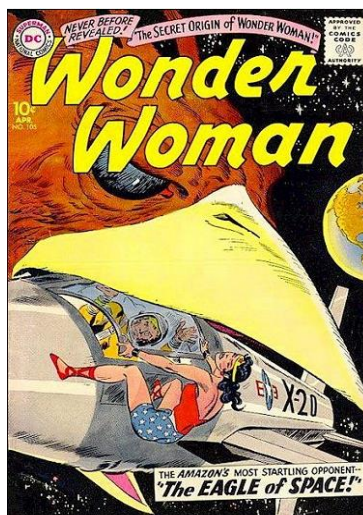


Figura 54: A origem secreta de Mulher Maravilha.
Disponível em: www.amazonarchives

Nesta nova versão, a super-heroína era fruto de um relacionamento natural da rainha Hipólita com o marido. Seus dons, inclusive o de voo, foram presentes dos deuses, recebidos quando ela ainda era uma criança, essa característica fez da nova Mulher Maravilha um ser superior até mesmo às amazonas¹¹⁸. Assim, após todos os homens do reinado morrerem numa guerra, todas as mulheres do reinado seguiram para a Ilha Paraíso, lugar onde a deusa Atena as aguardava. Lá, às mulheres foi concedido o direito da vida eterna enquanto permanecessem na ilha. E à Diana, em especial, foi atribuída a missão de combater o crime, a injustiça e ajudar pessoas em necessidade nos Estados Unidos. Também diferente do que acontece na

¹¹⁸ É importante frisar que nas produções de Marston a personagem Mulher Maravilha não possuía superpoderes. Suas habilidades, assim como as de todas amazonas, eram resultado de uma educação avançada na utópica Ilha Paraíso.

versão original, o encontro com Steve Trevor aconteceu quando ela já estava de partida para os Estados Unidos (HANTLEY, 2014, p. 100).

Hantley (2014, p.103) e Lepore (2014, p. 271) concordam que as mudanças na Mulher Maravilha alteraram drasticamente a mensagem que Marston queria passar, pois se eliminou a abordagem feminista. De tal modo, a personagem foi perdendo gradativamente seu poder de influência empoderadora

No final da década de 1960, com Kanigher ainda na produção, a amazona passa por outra grande mudança. Além de mudar radicalmente o visual, o desenvolvimento da nova trama faz com que a super-heroína tenha que escolher entre seguir para outra dimensão com a mãe e as Amazonas ou ficar ao lado de Steve Trevor. Ela opta pela segunda opção, como consequência fica definitivamente impossibilitada de usar os mecanismos de defesa inventados pelas Amazonas: laço, avião invisível, braceletes e tiara (*Wonder Woman* #179, 1968). No entanto, logo ela se alia a I Ching, um chinês cego que a ensina artes marciais e passa a ser o melhor amigo de Diana após a morte de Steve Trevor. Juntos eles lutam contra o crime. Os problemas dessa nova abordagem são vários entre eles, destaca-se o fato de que a supermulher passa a ter como mentor um homem e que seus interesses se restringem basicamente à moda, compras e à boa aparência.



Figura 55: A nova Mulher Maravilha.
Disponível em: www.amazonarchives.com



Figura 56: Novo look de Mulher Maravilha.
Disponível em: www.amazonarchives.com

Diana não pode mais lançar mãos da indumentária de Mulher Maravilha para lutar contra o crime, mas mesmo assim a HQ manteve o nome da super-heroína acrescentado apenas o “nova”: *The new Wonder Woman*.

Em julho de 1972, a Mulher Maravilha, considerada um ícone feminista pelos organizadores da revista e pelas feministas liberais, estampou a capa de lançamento da revista

Ms. (fig. 52). A proposta da revista feminina era se contrapor aos modelos já existentes, tais como *Ladies Home Journal* e *Good Housekeeping*. Para tal, investiam numa abordagem feminista incluindo temas como feitos de grandes mulheres, saúde da mulher, saúde sexual, política, técnicas de reparo em casa etc. É importante acrescentar que o feminismo essencialista defendido por Marston nas páginas de Mulher Maravilha não é o mesmo das idealizadoras da revista. Nesse sentido, elas se apropriaram dos aspectos que refletiam o pensamento da época e descartaram aquilo que não se encaixava. Afinal, “Aspectos problemáticos do passado poderia ser minimizados, pois havia tantas coisas melhores para falar” (HANLEY, 2014, p.210, tradução minha)¹¹⁹.

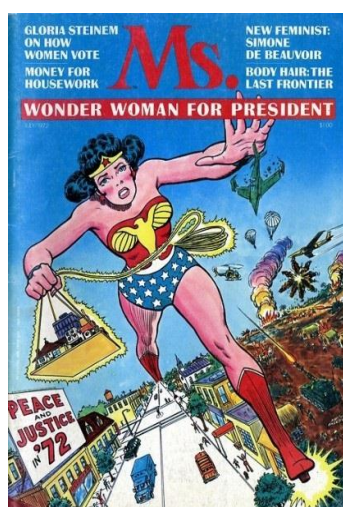


Figura 57: revista *Ms.* capa de julho de 1972
Disponível em: <http://msmagazine.com/blog/>

Com o nascimento da revista, ressurgiu a amazona Mulher Maravilha original a partir de um relançamento das produções de Marston sob o título *Wonder Woman: a Ms. Book*, organizado pela editora da revista *Ms.* Nos quadrinhos, o editor responsável por ressuscitar a história original da super-heroína foi novamente Robert Kanigher, o chauvinista. Em virtude de sua abordagem sexista foi substituído por Schwartz e posteriormente por Ross Andru. No entanto, nenhum dos editores conseguiu desenvolver uma personagem empoderadora, sequer falar às mulheres da época. Todas as narrativas continuavam a ser direcionadas aos leitores homens.

Nestes 75 anos de história, Mulher Maravilha foi retratada por vários escritores e ilustradores. Alguns se assemelhavam aos propósitos de Marston outros se diferenciavam completamente, mas cada um ao seu modo contribuiu para a longevidade e manutenção das

¹¹⁹ “troublesome aspects of the past could be downplayed because there were so many better things to talk about” (HANLEY, 2014, p.210).

contradições da personagem. Por hora, apresento as poucas capas cujos enredos foram desenvolvidos por mulheres: Mindy Newell (1953) colaborou com o roteiro durante os anos de 1985, 1989 e 1990 com o título *Wonder Woman* (fig.58); Trina Robbins (1938) trabalhou durante o ano de 1986 com o título *The legend of Wonder Woman*. Além de colaborar no roteiro, Robbins também ilustrava e coloria (Fig. 59); Iodi Picoult (1966) trabalhou no roteiro de cinco números do título *Wonder Woman* (Fig. 60); Gail Simone (1974) também trabalhou no roteiro de *Wonder Woman* de 2008 a 2010 (Fig. 61).



Figura 58: A world in chaos #327.
Disponível em: www.amazonarchives.com



Figura 59: Legends live forever #1.
Disponível em: www.amazonarchives.com

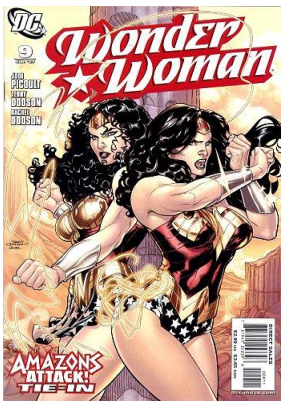


Figura 60: Love and murder #9 (564).
Disponível em: www.amazonarchives.com

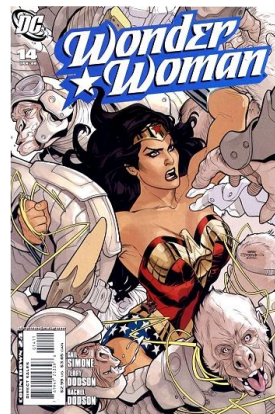


Figura 61: What you not yet know # 14 (569).
Disponível em: www.amazonarchives.com

Além das histórias em quadrinhos, Mulher Maravilha também foi estrela em séries para televisão, filmes e vídeo games. Na TV, sua primeira participação de sucesso foi a série animada *Super Friends* (1973-1986) ao lado de Superman, Batman Robin, Aquaman, entre outros. No entanto, a super-heroína era relegada ao segundo plano. Isso foi mudado com a série televisiva de 1975 estrelada pela ex-Miss América Lynda Carter. O referido filme rompeu com a invisibilidade da super-heroína delineando uma personagem mais forte que a

representada em *Super Friends* e se revelou a versão mais conhecida da personagem dos quadrinhos.

O ano de 2016 continua promovendo ações para a princesa da Ilha Paraíso. Os títulos de HQs produzidos no momento são: *Sensation Comics*, *Justice league*, *Injustice: gods among us*, *Wonder Woman*, *The legend of Wonder Woman* e *Teen Titans*. Houve também a participação da personagem no filme *Batman vs Superman: a origem da justiça*, lançado em março de 2016, além de um reboot cujas personagens são supersexualizadas lançado em abril de 2016 - *Wonder Woman: Earth one*, e ainda há uma produção cinematográfica com previsão de lançamento para junho de 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como procurei demonstrar ao longo deste trabalho, as histórias em quadrinhos, ao representarem repedidas vezes as mulheres a partir de modelos socialmente cristalizados de feminilidade, maternidade ou de objeto sexual, podem contribuir para a naturalização de tais modelos na medida em que os/as leitores/ras internalizarem suas posições de objetificador e de objeto. Uma atitude possível para balancear essa questão seria maior diversidade de representação feminina e a presença de quadrinistas que estivessem dispostos/as a subverter a lógica do *mainstream*. No entanto, não foi o que vimos acontecer no processo de estabelecimento das histórias em quadrinhos e, de certa forma, poucas mudanças marcam o cenário atual.

Por outro lado, pesquisadores e quadrinistas como Adriana Melo (2009) sugerem que a representação sexualizada das mulheres se deve ao fato de que há ainda poucas mulheres envolvidas no processo de produção e recepção de quadrinhos e que em virtude dessas “ausências” as HQs são produzidas com o fito de agradar seu maior público, os homens. Estes pesquisadores acreditam que somente a partir da ampliação do número de mulheres consumidoras de histórias em quadrinhos forçaria as indústrias do *mainstream* a repensarem sua abordagem. Mas o que levaria as mulheres a consumirem um tipo de produto que apenas as reduzem a corpo e sexo? Não seria a criação de supermulheres uma possibilidade para maior equidade da representação feminina nos quadrinhos e inspiração para o mundo real?

Na verdade, as supermulheres ou super-heroínas são, originalmente, produto do engenho dos homens, da norma. Ela é resultado de como os homens as veem e as desejam. A projeção e sucesso das supermulheres estão em afinidade com o poder atrativo que elas exercem sobre o leitor heterossexual, em outras palavras, pelo seu apelo sexual. Assim, as super-heroínas são normalmente representadas dentro dos padrões de perfeição socialmente engendrados: elas são brancas, altas, magras, com seios e nádegas avantajados, cinturas finas, cabelos esvoaçantes, etc. Embora os padrões estejam mudando, elas ainda não podem ultrapassar os limites que são estabelecidos por homens – os mais fortes, dotados de massa muscular - pois tal artifício afugentaria os homens que poderiam não querer incluir em sua fantasia sexual mulheres mais musculosas do que eles provavelmente sejam.

Desde a década de 1940, período de estabelecimento do gênero super-herói e de maior produção das supermulheres, as super-heroínas são representadas num processo de sexualização crescente. Mulher Pantera e Mulher Maravilha são bons exemplos desta afirmativa, embora a vestimenta de ambas as produções da década de 1940 não agrida os

olhos dos leitores da contemporaneidade, para a época em que debutaram, elas fascinavam assim como suas versões atuais, apresentadas na seção 4.5, seguramente o fazem.

Mulher Pantera foi a criação de Tarpé Mills, mulher, estilista, roteirista, ilustradora e colorista que, ao que tudo indica, esteve sempre envolvida em todo o processo de criação da super-heroína. Contudo, foi uma mulher que produziu uma HQ estrelando uma super-heroína sob uma perspectiva masculina ou pelo menos para agradar principalmente aos homens. Essa era sua preocupação e motivo pelo qual escolheu um nome sexualmente ambíguo para disfarçar sua real identidade até a super-heroína ser reconhecida. Mas mesmo dialogando com a perspectiva masculina, Mulher Pantera também falou às mulheres ao representar tanto um novo modelo de mulher como as ambiguidades de uma época em que as mulheres deveriam se manter um passo à frente, assumindo responsabilidades empregatícias e financeiras, e um passo atrás, mantendo os valores femininos ligados à beleza e à maternidade.

Mulher Maravilha, ao contrário de Mulher Pantera, foi um projeto a várias mãos. Marston, antenado às dinâmicas sociais e intimamente envolvido com as causas feministas da época cujos principais líderes eram Margaret Sanger e Ethel Higgins, respectivamente tia e mãe de Olive Byrne, amante de Marston, e por sua esposa feminista e sufragista, Elizabeth Holloway, e por outra amante, Marjorie W. Huntley, igualmente feminista e sufragista. Ele idealizou o que, para ele, seria um modelo de mulher empoderada e empoderadora. Na *DC Comics*, empresa onde a super-heroína foi produzida, Marston ainda contava com o apoio dos editores e do ilustrador feminista Harry G. Peter.

Embora Marston ambicionasse projetar a imagem de uma nova mulher, mais forte que qualquer homem, ele a construiu a serviço do prazer visual para os personagens e leitores homens. Assim, Mulher Maravilha era corajosa, inteligente, forte, independente, mas ao mesmo tempo sexy, aludia constantemente às fantasias sexuais como as amarrações, e aspirante à constituição familiar com Steve Trevor. Nesse sentido, a criação de William Moulton Marston e a criação de Tarpé Mills empoderavam a mulher no âmbito do texto, mas a objetificava no momento da ilustração. É importante reforçar que Harry G. Peter mantinha estreita relação com Marston e recebia deste um roteiro detalhado sobre a forma como deveria desenhar Mulher Maravilha.

Assim, ambas as produções são permeadas por mensagens de rupturas e continuidades com os valores patriarcalistas e ideais de feminilidades da década de 1940, pois ao recorrerem ao recurso do prazer visual os criadores comprometem a mensagem de empoderamento feminino, uma vez que caem nos estereótipos reducionistas que apresentam a mulher como

objeto sexual. Essa discrepância entre texto e ilustração é o que compromete a ruptura com os discursos patriarcais.

Ainda que as super-heroínas pesquisadas não desestabilizem a concepção enraizada de ilustração do corpo das personagens femininas, elas são as pioneiras em desestabilizar a representação das performances sociais das mesmas. Assim, ao analisar as restaurações ou reboots das referidas produções percebi o retrocesso no que toca ao texto e às ilustrações, questão que demonstra a necessidade de constantes problematizações com as quais este trabalho procurou contribuir.

REFERÊNCIAS

ARISTOTLE. *Generation of animales*. Tradução de A. L. Peck. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1942.

BARBOSA, Alexandre Valença Alves. *Histórias em quadrinhos sobre a História do Brasil em 1950: A narrativa dos artistas da EBAL e outras editoras*. 253f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BAZIN. André. *What is cinema?* Translated by Hugh Gray. Los Angeles: University of California Press: 1971.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Millet. 4 ed. São Paulo: Difusão européia do livro, 1967.

_____. *O Segundo sexo: experiência vivida*. Tradução de Sérgio Millet. 2 ed. São Paulo: Difusão européia do livro, 1967.

BERGER, Peter L; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 2010.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval e a invenção do amor romântico*. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro, 1995.

BLOOD, Sylvia. *Body work: the social construction of women's body image*. New York: Routledge, 2005.

BOURDIER, Pierre; DESAUT, Yvette. *O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia*. Tradução de Maria da Graça Jacintho Setton. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, n. 34, dezembro de 2001, p. 7-66.

_____. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BOYS-STONES, George. *Polyclitus among the philosophers: canons of classical beauty*. In: MACNAIGHTON, Jane; MAUDE, Ulrika; SAUNDERS, Corinne (org). *The body and the arts*. New York: Palgrave Macmillan, 2009, p. 11-24.

BUITONI, Dulcilia Schroeder. *Revistas femininas: ainda somos as mesmas como nossas mães*. In: *Revista Comunicare – Dossiê Feminino*, v. 14, n 1, 1º semestre de 2014, p. 36-44. Disponível em: < <http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2015/08/Revistas-femininas-ainda-somos-as-mesmas-como-nossas-m%C3%A3es.pdf>> Acesso em: 20 de fev. 2016.

BUSCEMA, Jonh; LEE, Stan. *How to draw comics: the Marvel way*. New York: A Fireside Book, 1977.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CAGNIN, Antônio Luís. *Yellow Kid, o moleque que não era amarelo*. Comunicação e Educação n°7, São Paulo, 1996. Disponível em: file:///D:/Downloads/36261-42670-1-PB.pdf. Acesso em 15 de maio de 2014.

_____. *130 anos do diabo coxo: o primeiro periódico ilustrado de São Paulo*. Comunicação e Educação n°1, São Paulo, 1994. Disponível em: file:///D:/Downloads/36197-42606-1-PB.pdf. Acesso em 15 de maio de 2014.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 1992.

CAPULLO, Greg; MACFARLANE, Todd. 'Krash course'. Disponível em: <http://www.armelimonline.com/uploads/1/2/6/5/12651186/81786503-75857898-wizard-magazine-krash-course-greg-capullo.pdf>. Acesso em 25 de maio de 2015.

CARMODY, Denise Lardner. *Women and world religions*. Tennessee: Parthenon Press, 1979.

CIRNE, Moacy. *Bum! A explosão criativa dos quadrinhos*. 5 Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.

_____. *História e crítica dos quadrinhos brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

COLMAN, Penny. Extraordinary opportunities for women: "Rosie the Riveter". In: COLMAN, Penny. *Rosie the Riveter: women working on the home front*. New York: Crown Publisher, 1995, p. 15-22.

COLOGERO, Rachel; TANTLEFF-DUNN, Stacey; THOMPSON, Kevin. Objectification theory: an introduction. In: COLERO, Rachel M.; TANTLEFF-DUNN, Stacey; THOMPSON, J. Kevin (org). *Self-objectification in women: causes, consequences and contradiction*. Washington: American Psychological Association, 2011, p. 3-21.

COUMANS, Claire. *The femme fatale: a self-fulfilling prophecy*. Faculty of Humanities Theses, 2012. Disponível em: <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/252372> data de acesso: 08/01/2015.

COURTINE, Jean-Jacques. *Decifrar o corpo: pensar com Foucault*. Tradução de Francismo Morás. Petrópolis: Vozes, 2013.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DEMAN, Jonathon. *The comics other: charting the correspondence between comics and difference*. 2010. 266f. Tese (doutorado de filosofia em inglês), University of Waterloo, Waterloo, 2010.

DOANE, Mary Ann. *Femme fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*. New York: Routledge, 2008.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DOUGLAS, Susan Jeanne. *Enlightened sexism: the seductive message that feminism's work is done*. New York: Times Books, 2010.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

EISNER, Will. Comics and sequential art. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelly. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Patterns in comparative religion*. Tradução de Rosemary Sheed. New York: Sheed and Ward, 1958.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Marstins Fontes, 1992.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1984.

EWEN, Stuart. *Captains of consciousness: advertising and the social roots of the consumer culture*. New York: Basic Books, 2001.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FONSECA, Pedro Louzada Carlos. Ideias fundadoras da tradição antifeminista medieval: da fisiologia de Aristóteles às etimologias de santo Isidoro de Sevilha. In: *A mulher na escrita e no pensamento: ensaios de literatura e percepção*. Goiânia: FUNAPE/DEPECAC, 2013.

FREDRICKSON, Barbara; ROBERTS, Tomi-Ann. Objectification theory: toward understanding women's lived experiences and mental health risks. *Psychology of women Quarterly*, 1997, p. 173-206.

FREUD, Sigmund. *O mal estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos 1930-1936*. Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAUNTLETT, David. *Media, gender and identity: an introduction*. London/New York: Routledge, 2003.

GOODISON, Lucy; MORRIS, Christine (Org.). *Ancient goddesses: the myths and the evidence*. United States of America: The University of Wisconsin Press, 1998.

GROENSTEEN, Thierry. *The system of comics*. Tradução Bart Beaty e Nick Nguyen. United States of America: University Press of Mississipe, 2007.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANLEY, Tim. *Wonder Woman unbound: the curious history of the world's most famous heroine*. Chicago: Chicago Review Press Incorporated, 2014.

HART, Christopher. *Drawing cutting edge comics anatomy: the ultimate reference guide for comic book artists*. New York: Watson-Guption, 2004.

_____. *How to draw great-looking comic book women*. New York: Watson-Guption, 2000.

HEER, Jeet; WORCESTER, Kent (Org.) *A comics studies reader*. United States: University Press of Mississippi, 2009.

HEGARTY, Marilyn E. *Victory Girls, Khaki-Wakies, and patriotutes: the regulation of female sexuality during World War II*. New York/London: New York University Press, 2008.

HEINECKEN, DAWN. *The warrior women of television: feminist cultural analyses of the new female body in popular media*. New York: Peter Lang Publishing, 2003.

HORN, Maurice. *Women in the comics*. New York: Chelsea House Publisher, 1977.

JEFFREYS, Sheila. *Misogyny: harmful cultural practices in the west*. London/New York: Routledge, 2005.

LANGTON, Rae. Feminism in philosophy. In: JACKSON, Frank; SMITH, Michael (Org.). *The Oxford handbook of contemporary analytic Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 231-257.

LEE, Stan. *Stan Lee's how to draw superheroes*. New York: Watson-Guption Publications, 2013.

LEPORE, Jill. *The secret history of wonder woman*. New York: Alfred A. Knopf, 2014.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. (Org.) *Um corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. A racionalização das tradições no contexto da modernidade tardia: o caso das tradições gaúchas. 2010. 162f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, Campus Marília, Marília, 2010.

LUYTEN, Sonia M. Bibe (Org.) *História em quadrinhos: leitura crítica*. São Paulo: Paulinas, 1989.

MACCLOUD, Scott. *Reinventando os quadrinhos: como a imaginação e a tecnologia vêm revolucionando essa forma de arte*. Tradução de Roger Maioli. São Paulo: M. Books do Brasil Editora, 2006.

_____. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

MACNAUGHTON, Jane; ULRICA, Maude. *The body and the arts*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

MADRID, Mike. *Vixens, vamps and vipers: lost villainesses of golden age comics*. United States of American: Exterminating Angels Press, 2014.

_____. *The supergirls: fashion, feminism, fantasy and the history of comic book heroines*. New York: Exterminating Angel, 2010.

MALONE, Mary T. *Women and Christianity*. New York: Orbis Books, 2001, p. 17-42.

MAROTTE, M. R., “Not a “Jackie,” Not a “Marilyn”: Mad Men and the threat of Peggy Olson”. In: *Mad Men, women and children Essays on gender and generation*. Lexington Books, 2012, p. 33-43.

MARSTON, Willian Moulton. Why 100,000,000 Americans read comics. *The American Scholar*. Vol. 13, nº1, winter 1943-1944, p. 35-44. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41204638>. Data de acesso: 10/10/2015.

_____. *The Wonder Woman cronicle*. New York: DC Comics, v. 01, 2010.

_____. *The Wonder Woman cronicle*. New York: DC Comics, v. 02, 2011.

_____. *The Wonder Woman cronicle*. New York: DC Comics, v. 03, 2012.

MATA, Sérgio da. *História e Religião*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

MATIRN, Emily. Medical metaphors in women’s body: menstruation and menopause. In: *Writing on the body: female embodiment and Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1997, p. 15-42.

MCEUEN, Melissa A. *Making war, making women: femininity and duty on American home front*. Georgia: The University of Georgia Press, 2010.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.

MILLS, Tarpé. *Miss Fury: Sensational Sundays 1941-1944*. Edited by Trina Robbins. San Diego: IDW Publishing, 2013.

_____. *Miss Fury: Sensational Sundays 1944-1949*. Edited by Trina Robins. San Diego: IDW Publishing, 2012.

MOELLER, Robin A. "Aren't these boy books?": high school students' reading of gender in graphic novels. In: *Journal of Adolescent and Adult Literacy*, vol. 54, nº7, 2011, p. 476-484. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/412033> Data de acesso: 05/06/2015.

MORIN, Edgar. *Culturas de massa no século XX: neurose*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 9 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 139-147.

_____. *As estrelas de cinema*. Tradução de Salvato Teles de Menezes e António Durão. Lisboa: Livros Horizontes, 1980.

MOYA, Álvaro. *História da História em Quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Tradução de João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

NEAD, Lynda. *The female nude: art, obscenity and sexuality*. New York: Routledge, 1992.

NOGUEIRA, Natania Aparecida da Silva. *As representações femininas nas histórias em quadrinhos Norte-Americanas: June Tarpé Mills e sua Miss Fury 1941-1952*. 2015. 168f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Salgado de Oliveira, Rio de Janeiro, Niterói, 2015.

NUNES, Silvia Alexim. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha: um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

NUSSBAUM, Marta C. Objectification. In: *Philosophy e Public Affairs*, vol. 24, nº4, 1995, p. 249-291. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2961930>. Data de acesso: 13/02/2015.

OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. *Mulher ao quadrado: as representações femininas nos quadrinhos norte-americanos: permanências e ressonâncias 1895-1990*. Brasília: Editora UNB, 2007.

PARRILLA, Franciele Aline. *Chico Bento, um caipora do campo ou da cidade?: a representação do espaço rural e urbano e de seus habitantes na revista em quadrinhos do Chico Bento (1982-2000)*. 2006. 248 f. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2006.

PATMAN, Carole. *The sexual contract*. California: Stanford University Press, 1988.

POMEROY, Sarah B. *Goddesses, whores, wives and slaves: women in classical antiquity*. New York: Schoken Books, 2013.

PRAZ, Mario. La belle dame sans merci. In: *The Romantic agony*. Tradução de Angus Davison. London: Oxford University Press, 1954, p. 187-286.

REYNOLDS, Richard. *Superheroes: a modern mythology*. United States of American: University Press of Mississippi, 1994.

ROBBINS, Trina. *The great women superheroes*. Northampton/Massachusetts: Kitchen Sink Press, 1996.

_____. *Pretty in ink: North American women cartoonists 1896-2013*. Seattle: Fantagraphics Books, 2013.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patricardo, violência*. São Paulo: Expressão Popular/Fundação Perseu Abrão, 20015.

SAGGESE, Antonio José. *Pin-up, da cheretté à playmate*. 2008. 425f. Dissertação de mestrado (Mestrado em Filosofia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SCHIEBINGER, Londa. Skeletons in the closet: the first illustration of the female skeleton in eighteenth century anatomy. In: *Feminism and the body*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2000.

STULLER, Jennifer. What is a female superhero. In: COOGAN, Peter; ROSENBER Robins S. (Org.) *What is a superhero*. New York: Oxford University Press, 2013, p. 19-24.

SWIENCICKI, Mark A. *Consuming brotherhood: men's culture, style and recreation as consumer culture, 1880-1930*. Journal of Social History, v. 31, n. 4, 1998, p. 773-808. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/3789301> > acesso em: 20 de março de 2016.

SYNNOT, Anthony. *The social body: Symbolism, self and society*. London and New York: Routledge, 1993.

TIBURI, Marcia. “Toda beleza é difícil”. Esboço de crítica sobre as relações entre metafísica, estética e mulheres na filosofia. In: EGGERT, Edla; MENEZES, Magali de; TIBURI, Marcia (Org). *As mulheres e a filosofia*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

VERGUEIRO, Waldomiro. A linguagem dos quadrinhos: Uma “alfabetização” necessária. In: RAMA, Angel; VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo (Orgs.). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 31-64.

WEBER, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia*. Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2009.

WOLF, Naomi. *The beauty myth: how images of beauty are used against women*. New York: HarperCollins Publisher, 2002.

WOLK, Douglas. *Reading Comics: how graphic novel work and what they mean*. Cambridge: Da Capo Press, 2007.

WOOLF, Virginia. *Three guineas*. United States: Harcourt Inc, 2006.

ANEXOS

Anexo A – Marcas de cigarros desenvolvidas para mulheres



Fig. 62: Rosalie Adele Nelson – garota propaga

Fig. 63: Virginia Slims¹²¹: cigarros de mulher, 19/1.

Fig. 64. Virginia Slims, (s/d).

Fig. 65. Virginia Slims, 1981¹²².Disponíveis em: http://tobacco.stanford.edu/tobacco_main/main.php

¹²⁰ O texto da propaganda 62 “I am a ‘Lucky Girl’ because I’ve found a new way to keep my figure trim. Whenever the desire for a sweet tempers me, I light up a Lucky strike. It’s remarkable how nicely the toasted flavor of Luckies satisfies me. Toasting has taking all impurities – all that is left is the thrilling Lucky aroma. I certainly am to be “The Lucky Girl”

¹²¹ *Virginia Slims* é uma, entre outras, marca de cigarro que foi desenvolvida em 1968 especialmente para mulheres. Suas propagandas se espelham principalmente no movimento feminista. Nesse sentido, a marca procura se direcionar aquelas mulheres fortes, independentes, fashion e magra, é claro. Para falar às mulheres feministas, *Virginia Slims* lançou mãos de slogans do tipo “You have come a long way, baby” (em português: “Você percorreu um longo caminho, baby”), principalmente na década de 60 ;“It is a woman thing” (em português: “É coisa de mulher”), na década de 90 e “Find your voice” (em português: “Encontre sua voz”), nos anos 2000.

¹²² O texto da propaganda *Virginia Slims Lights* diz: “When he offers you a low tar cigarette, tell him you have got your own”.

Anexo B- Poses e perspectivas

Figura 66 – “alcançando”.
Disponível em: Hart (2000, p. 77).



Figura 67 – “voando, visão frontal”.
Disponível em: Hart (2000, p. 76).



Figura 68 – “de cima para baixo”.
Disponível em: Hart (2000, p. 76).



Figura 69 – “Voo ascendente”.
Disponível em: Hart (2000, p. 77).

Anexo C – A origem de Mulher Pantera



Figura 70: A origem de Mulher Pantera.
Disponível em: MF1 (2013, p. 26).



MARY
CAGNIN