



Mulher-Maravilha: prazer visual contra-hegemônico e uma subjetividade feminista ambivalente¹

Wonder woman: counter-hegemonic visual pleasure and an ambivalent feminist subjectivity

Natalia Engler Prudencio²

Resumo

O presente artigo tem por objetivo discutir de que forma a construção do prazer visual no filme *Mulher-Maravilha* (Patty Jenkins, EUA, 2017), embora produza uma posição de sujeito-do-olhar que pode ser considerada contra-hegemônica em relação às representações de gênero no cinema hollywoodiano dominante, acaba por articular uma subjetividade feminista ambivalente ao associá-la a uma feminilidade hegemônica que contribui para perpetuar discursos de universalidade da branquitude e da heterossexualidade. Parte-se da compreensão de que, por ter sido lançado em um contexto de renovação da popularidade dos feminismos e de sua crescente presença na cultura midiática, o filme se constitui como espaço privilegiado para se observar as intensas negociações entre as convenções cinematográficas de representação de gênero e os discursos feministas contemporâneos que contestam tal construção.

Palabras-chave: Mulher-Maravilha. Prazer visual. Branquitude. Gênero, Cinema.

Abstract

This article aims at discussing the way through which, although producing a position of the eye-subject that may be considered counter-hegemonic in relation to gender representations in mainstream Hollywood cinema, the construction of visual pleasure in *Wonder Woman* (Patty Jenkins, EUA, 2017) eventually articulates an ambivalent feminist subjectivity through its association to a hegemonic femininity that contributes to perpetuate discourses that assume the universality of whiteness and heterosexuality. Considering that *Wonder Woman* was released in a context of feminism renewed popularity and its growing presence in media culture, the film is, thus, a privileged territory to observe the intense negotiations between cinematic conventions for gender representation and contemporary feminist discourses that contest such a construct.

Keywords: Wonder woman. Visual pleasure. Whiteness. Gender. Cinema.

1. Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada no GP Estéticas, Políticas do corpo e Gêneros, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2. Natalia Engler Prudencio é mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), e jornalista com mais de dez anos de experiência na cobertura de cultura, com passagens por veículos como *Folha de S.Paulo* e *UOL*. E-mail: natalia.engler:jor@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0001-5538-2139>

Introdução

Quase 76 anos depois de sua estreia nas histórias em quadrinhos, a Mulher-Maravilha finalmente se tornou protagonista de um filme próprio em 2017, levando um ar de renovação ao cinema de super-heróis que, segundo Jeffrey A. Brown (2017), surgiu como um gênero cinematográfico no início dos anos 2000 e hoje domina as bilheterias mundiais. A concretização de *Mulher-Maravilha* (*Wonder Woman*, Patty Jenkins, 2017), no entanto, não se relaciona apenas com o cenário de consolidação desse cinema, mas está também profundamente ligada a um contexto de renovação da popularidade dos feminismos e da crescente presença de discursos feministas na cultura midiática a partir dos anos 2010, sob uma formação discursiva em que, de ridicularizados e repudiados, os feminismos ganharam o status de uma identidade desejável e *cool*, como nota Rosalind Gill (2016) — fenômeno que pode ser circunscrito pela noção de “feminismos midiáticos”. Assim, *Mulher-Maravilha* se constitui como espaço privilegiado para se observar as intensas negociações em torno de representações de gênero que, segundo Christine Gledhill (1999), marcam as formas populares sobretudo em períodos de ativismo feminista, negociações estas que se dão entre as convenções cinematográficas que têm constituído a mulher como imagem, segundo normas de gênero dominantes, organizando os prazeres narrativo e visual em torno dela, e os discursos feministas contemporâneos que contestam tal construção e propõem outras possibilidades de reconhecimento e identificação.

Nesse sentido, este artigo examina a posição de sujeito-do-olhar preferencial oferecida por *Mulher-Maravilha* — aquilo que Stuart Hall chama de “significados preferenciais” impressos em determinados textos, tentativas de “hegemonizar a leitura da audiência” (HALL, 2003, pp. 365–6) —, enquanto representação dominante a partir da qual o filme interpela as espectadoras e pede que invistam em determinada posição discursiva. Busca-se, assim, compreender como essa posição de sujeito-do-olhar se articula com a nova subjetividade feminista que emerge em meio à recente popularização e midiatização dos feminismos, cenário que modifica as políticas de representação articuladas pelos feminismos e leva a uma ênfase na produção de visibilidades. Essa nova subjetividade feminista diz respeito a um conjunto de valores que devem ser corporificados por aquelas que desejam “parecer” feministas: em resumo, um auto empoderamento a partir de investimentos na própria confiança para se tornar capaz de superar individualmente as desigualdades estruturais (BANET-WEISER, 2015, 2018, BANET-WEISER, GILL, ROTTENBERG, 2019, GILL, 2007, 2016, GILL, ORGAD, 2015). Levando em consideração que o gênero não pode ser isolado de outras categorias de diferenças, tomou-se como eixos centrais para a análise as categorias de gênero, sexualidade e raça.

Tal análise se insere em uma investigação mais ampla realizada na pesquisa de mestrado *Os limites dos feminismos midiáticos: Mulher-Maravilha e uma nova subjetividade feminista contemporânea*, que se centrou no modo como o filme *Mulher-Maravilha* e sua circulação construíram e privilegiaram posições discursivas que mobilizam os discursos dos feminismos midiáticos e se articulam com a nova subjetividade feminista constituída por esses discursos, enquanto “tecnologias de gênero” (LAURETIS, 1994).

Prazer visual e o sujeito-do-olhar do cinema hollywoodiano

Na concepção de Laura Mulvey, que abre o campo da teoria feminista do cinema com a publicação, em 1975, do artigo “Prazer visual e cinema narrativo” (1983), a construção do prazer visual no cinema hollywoodiano clássico se caracteriza pela alternância de um prazer *voyeur* de tomar outra pessoa como objeto de estímulo sexual, e um prazer narcísico que surge da identificação com os egos ideais que o cinema produz nas figuras dos protagonistas. Para a autora, essa construção divide os corpos entre espetáculo e ação, divisão que Mulvey concebe inicialmente como generificada, a partir do binário feminino/espetáculo/passivo e masculino/narrativa/ativo, que transforma os corpos femininos em espetáculos, objetos a serem apreciados, enquanto os corpos masculinos são aqueles que movem a ação e controlam o olhar da câmera para a realidade diegética, oferecidos para que os espectadores se identifiquem. Mais tarde, Mulvey (2010; 2015) admitiu que o cinema hollywoodiano clássico produziu não só representações de gênero, mas também de raça, sexualidade, classe etc., operando para afirmar uma ideologia de homogeneidade da sociedade estadunidense, corporificada na feminilidade branca “neutra” das estrelas glamourosas.

É nesse sentido que Richard Dyer (1997) alerta para o fato de que o padrão de organização dos olhares do cinema é uma expressão das negociações entre a construção da branquitude como uma posição neutra — de desinteresse, abstração, distância, separação e objetividade, sem propriedades, posicionando o sujeito branco como sujeito transcendente —, e a necessidade de representar a branquitude em uma cultura visual em que a dominação depende da visibilidade. O autor aponta que a organização dos olhares no cinema tende a tornar-se dominante não o olhar de qualquer homem, mas do homem branco. Assim, e seguindo Ismail Xavier para pensar a força de encantamento do cinema a partir da capacidade do aparato cinematográfico de simular um sujeito-do-olhar que vê mais e melhor — que promete ao espectador a possibilidade de acessar uma percepção total sobre o mundo objetivo, uma onipotência imaginária, uma posição de sujeito transcendente, “uma viagem que confirma minha condição de sujeito tal como a desejo” (XAVIER, 2004, p. 48) — é necessário atentar para a tendência do cinema dominante a posicionar como universal e transcendente um sujeito-do-olhar masculino, branco e heterossexual.

Assim, torna-se particularmente relevante examinar a construção do prazer visual em *Mulher-Maravilha*, observando o modo como convenções dominantes são negociadas em relação aos discursos contemporâneos de gênero, para compreender que tipo de posição de sujeito-do-olhar o filme constrói como preferencial e oferece para que as espectadoras e espectadores se identifiquem, desconstruindo essa posição de sujeito-do-olhar que se faz passar como neutra, transparente, universal.

Espetáculo, ação e afirmação da feminilidade

Antes de prosseguir com a análise, porém, cabe oferecer uma breve sinopse do filme: *Mulher-Maravilha* é construído como um longo *flashback*, que abre no presente e em seguida leva a trama para a época da Primeira Guerra Mundial, mostrando a origem de Diana (Gal Gadot), princesa das amazonas, antes de ela se tornar a Mulher-Maravilha. A paz na ilha das amazonas é perturbada quando o piloto aliado Steve Trevor (Chris Pine),

em fuga dos alemães, cai no local com seu avião. Ao ouvir o que se passa no mundo dos homens, Diana decide partir com Steve para Londres, e de lá para o *front*, para cumprir seu dever de amazona e proteger a humanidade do deus da guerra, Ares, que acredita ser o responsável pelo conflito.

De modo geral, o prazer visual é estruturado no filme de modo bastante ambivalente, posicionando por vezes o corpo de Diana como espetáculo, mas tendo a protagonista como a principal portadora do olhar e da ação, posição oferecida para que os espectadoras se identifiquem. E embora a câmera nem sempre coincida com o que a personagem está de fato vendo, nós, espectadoras, somos levadas a experimentar a realidade pró-fílmica por meio de seu ponto de vista, de sua interpretação. A construção de Diana como portadora do olhar — um olhar curioso e generoso, em vez do olhar objetificador e dominador que sustenta a estrutura dominante do prazer visual no cinema hollywoodiano — fica bastante evidente em todo o primeiro ato do filme, ambientado em Temiscira, onde as amazonas vivem isoladas da humanidade, em uma sociedade formada apenas por mulheres. No início do *flashback* que compõe o corpo narrativo do filme, somos introduzidos nesse ambiente por meio do olhar da pequena Diana, única criança da ilha, e experimentamos seu fascínio com o treinamento das amazonas. Enquanto Diana observa as guerreiras, o uso da câmera lenta apresenta um espetáculo visual que mais estende no tempo os movimentos precisos e ferozes das amazonas do que mostra os corpos de modo fragmentado e fetichizado. São corpos em ação, muito mais do que objetos de desejo, embora vestidos com trajes diminutos (mas não sensuais).

Figura 1 - O olhar de Diana para Steve



Fonte: Wonder Woman (2017)/Imagens captadas pela autora em dispositivo eletrônico.

A qualidade distinta do olhar de Diana (e, por consequência, do olhar que predomina no filme) é observada também mais tarde, no modo como o olhar da câmera, colado ao de Diana, move-se quando invade o espaço íntimo onde Steve Trevor toma banho nu, após uma batalha (WONDER..., 2018a) — espaço íntimo convencionalmente habitado por corpos femininos. Diana não fixa Steve como objeto, mas o olha por inteiro, enquadrado em planos abertos e médios, intrigada com o desconhecido e a diferença — sexual, mas também cultural, incluindo aí suas roupas e objetos pessoais. É um olhar de curiosidade, não de desejo sexual, objetificador, do tipo que percorre o corpo e se demora sobre partes dele — afinal, em sua sociedade não há uma hierarquia de poder entre os gêneros para organizar a subjetividade e estabelecer esse tipo de dinâmica entre olhares, desejo, objetificação e dominação.

A construção de um prazer visual que combina no mesmo corpo o espetáculo e a ação, como ocorre com Diana ao longo do filme, é uma construção típica do cinema de ação, cujas convenções tornam bastante mais complexa a articulação do prazer visual descrita por Mulvey (1983). Como aponta Tasker (2002), desde as aventuras do início do cinema e fortemente com os heróis musculosos dos anos 1980, o cinema de ação tem suas narrativas impulsionadas pela ação, mas também oferece prazeres visuais focados na exibição do corpo — sendo este majoritariamente masculino, em especial no cinema de super-heróis, um espaço que Brown (2017) caracteriza como de construção de “fantasias de masculinidade”. Segundo Tasker (2002), a “ação” do cinema de ação se refere à encenação do espetáculo como narrativa, ou seja, é um cinema que tem o visual como uma de suas características definidoras, o que, segundo Brown (2017), é aprofundado nos filmes de super-heróis, com seus superpoderes que facilitam espetáculos impulsionados por efeitos especiais. Assim, o cinema de ação funde na mesma figura a ação e o espetáculo (do corpo, da paisagem em que o herói opera, das grandes sequências de ação e dos efeitos especiais). É isso o que vemos no modo como Diana é posicionada no desenrolar do filme, como portadora do olhar (um olhar curioso, não dominador) e impulsionadora da ação e da narrativa, mas também como espetáculo visual, corpo que está no centro das sequências de ação espetaculares e dos efeitos especiais, e, em menor grau, no sentido descrito por Mulvey (1983).

No entanto, o cinema de ação tem sido historicamente dominado por heróis homens, e suas convenções se desenvolveram principalmente para buscar resolver na narrativa as tensões que surgem da exibição de corpos masculinos como espetáculo. Segundo Tasker (2002), a ênfase na ação nesses filmes serve para legitimar a exibição dos corpos masculinos, por meio da afirmação de uma compreensão da masculinidade como ativa, e oferecer uma justificativa narrativa para essa exibição, afastando as ansiedades geradas pelo risco de feminização desses corpos. A introdução de personagens femininas como heroínas de ação, muito em resposta a pressões feministas nos anos 1970, coloca outros tipos de desafios, e as convenções que são criadas para essas representações buscam, por sua vez, “compensar a figura da heroína ativa enfatizando sua sexualidade, sua disponibilidade em termos de feminilidade tradicional” (TASKER, 2022, p. 19)³.

Diana não escapa dessa convenção, especialmente a partir do segundo ato, quando ela parte para o mundo dos homens. No entanto, isso se dá de maneira diversa do que o modo como o cinema de ação em geral e os filmes de super-heróis em específico buscam lidar com as representações de heroínas ativas, menos pela ênfase na sexualidade (embora ela exista) e mais pela afirmação de valores normativamente associados ao feminino (como amor, paz, compaixão, empatia).

Segundo Brown (2017), a principal diferença observada entre os super-heróis e as super-heroínas está no nível de fetichização erótica a que se espera que estas se conformem — embora os corpos masculinos sejam exibidos como espetáculo, “os filmes trabalham ativamente para reposicionar seu apelo erótico de modo a evitar feminizá-los. Em termos binários de gênero, os homens permanecem sujeitos enquanto as mulheres são posicionadas como objetos” (BROWN, 2017, pos. 1092)⁴. Isso ocorre, segundo Brown

3. No original: “to compensate for the figure of the active heroine by emphasizing her sexuality, her availability within traditional feminine terms”.

4. No original: “the films actively work to reposition their erotic appeal in order to avoid feminizing them. In gender binary terms, the men remain subjects while the women are positioned as objects”.

(2017), por meio da ênfase na beleza das atrizes em vez de em seu talento, e por sua hipersexualização como forma de afastar os riscos de masculinização, replicando a iconografia visual das super-heroínas nas histórias em quadrinhos, em que “seus rostos são sempre belos, seus cabelos longos e esvoaçantes, os trajes muito justos e sumários são desenhados para mostrar seus seios fartos, pernas longas e bumbuns firmes” (BROWN, 2017, posição 1109)⁵. Além disso, Brown (2017) aponta que as super-heroínas são caracterizadas como menos poderosas que seus pares homens ou apresentam poderes associados a qualidades normativamente ligadas ao “feminino”, como seu poder de sedução.

O que se observa em *Mulher-Maravilha* é que permanece a ênfase na beleza da atriz escolhida para o papel (Gal Gadot foi modelo e Miss Israel antes de ser atriz) e da personagem (a câmera busca com frequência captar a beleza de seu rosto, emoldurado por cabelos longos que são jogados para um lado e para o outro). Narrativamente, depois que Diana chega ao mundo dos homens, sua aparência e beleza passam a ser o primeiro traço observado e ressaltado verbalmente nas primeiras interações com novos personagens —, e seu traje de Mulher-Maravilha, embora não particularmente decotado, ainda ressalta suas formas e deixa pernas, colo e braços totalmente à mostra. Por outro lado, ela é, sem dúvida, a personagem mais poderosa em cena, marcada muito mais como sujeito do que como objeto, e não usa de sua sexualidade como artifício em nenhum momento. Em relação ao modo como a câmera filma seu corpo, há apenas uma sequência de escopofilia e objetificação explícitas (o prólogo, em que a câmera ocupa uma posição voyeurística). Além disso, ela é representada em quase toda a extensão do filme como aquela que toma as decisões que movem a narrativa, uma figura numa paisagem, um corpo que age e cujo espetáculo está mais na ação do que na fetichização que ocorre quando a narrativa é suspensa para que a câmera enquadre fragmentos do corpo. A sequência em que Diana de fato se transforma na Mulher-Maravilha, quando aparece pela primeira vez em seu traje, é um exemplo do modo como a construção do prazer visual é complexa em *Mulher-Maravilha*, desafiando não só os códigos de representação de gênero no cinema hollywoodiano dominante como também as convenções do cinema de ação e de super-heróis.

Figura 2 - Diana aparece pela primeira vez caracterizada como Mulher-Maravilha



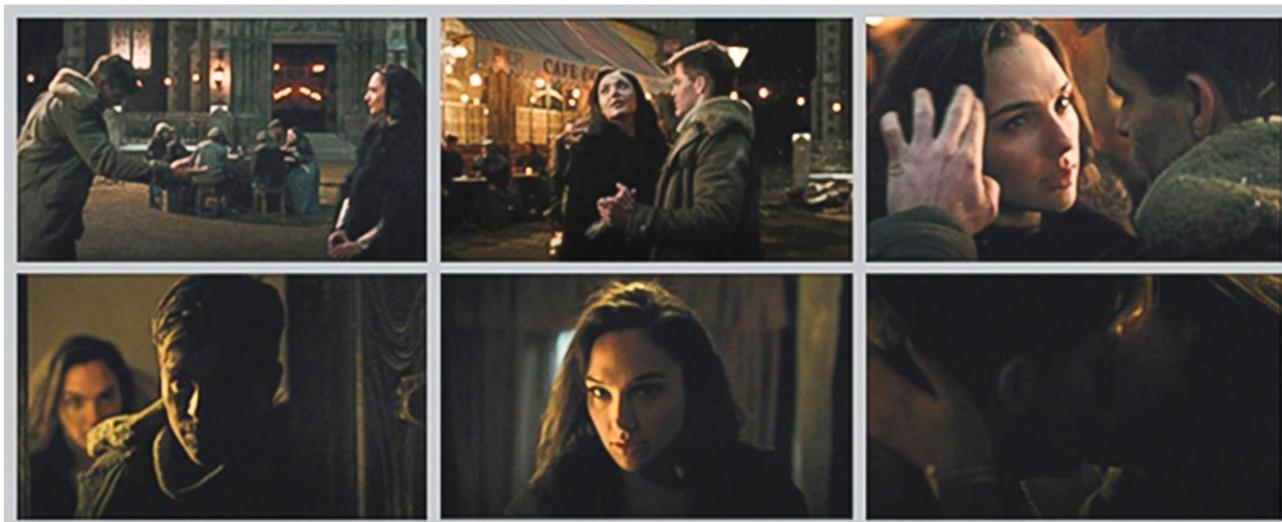
Fonte: Wonder Woman (2017)/Imagens captadas pela autora em dispositivo eletrônico.

5. No original: “Their faces are always beautiful, their hair long and flowing, and the too-tight or too-skimpy costumes are designed to show off their large breasts, long legs, and firm buttocks”.

Localizada aproximadamente no meio do filme, a sequência (WONDER WOMAN, 2018b) se passa no *front* aliado, na Bélgica, quando Diana decide se desviar do plano de Steve para ajudar os habitantes de uma vila invadida pelos alemães do outro lado da Terra de Ninguém (espaço entre os *fronts* aliado e alemão). Na trincheira, Diana discute com Steve, que argumenta que não é possível intervir, porque ninguém consegue cruzar a Terra de Ninguém há mais de um ano, que essa não é a missão deles, mas ela responde que é isso que vai fazer, a câmera em *close-up* enquanto solta os cabelos e revela a tiara de Mulher-Maravilha. Nesse momento, o corpo de Diana é desmembrado de modo que remete à construção hegemônica do prazer visual descrita por Mulvey (1983): a câmera enquadra primeiro suas costas, o casaco que veste cai e revela o escudo; depois a mão na escada que leva à Terra de Ninguém, usando o bracelete tradicional da heroína; então uma perna calçando botas vermelhas de cano alto, subindo um degrau; o laço da verdade pendurado à saia curta, a coxa oculta na penumbra; o rosto que começa a surgir de frente no topo da escada; uma mão no topo da escada; as duas mãos no topo da escada; um giro em torno dos joelhos; o rosto que se eleva da escada, cabelos esvoaçantes, expressão determinada no olhar; e finalmente Diana de corpo inteiro, com o traje de Mulher-Maravilha pela primeira vez, braços semiabertos, escudo às costas, caminhando em meio a explosões, desviando projéteis com seus braceletes e escudo.

Embora a sequência pareça reproduzir o modo como a estrutura dominante do prazer visual no cinema hollywoodiano clássico enquadra os corpos femininos, é preciso notar que a fragmentação do corpo atua mais de modo a prolongar o suspense da revelação de Diana como Mulher-Maravilha. Além disso, os *close-ups* não enquadram propriamente partes do corpo da heroína, mas sim os acessórios que a acompanham desde os quadrinhos, e enfatizam os movimentos que corporificam sua resolução de proteger inocentes, encaminhando-a para sua transformação em Mulher-Maravilha. A parte do corpo de fato colocada em primeiro plano é seu rosto, quando ela surge no topo da escada, a parte do corpo que iconograficamente representa a subjetividade; e, quando ela surge por inteiro no campo de batalha, a câmera não a filma de costas, mostrando sua bunda, nem percorre seu corpo em um movimento vertical que reproduza um olhar de desejo — a câmera permanece fixa, enquanto a heroína avança em sua direção, a expressão máxima de uma figura superpoderosa numa paisagem.

Este é o momento em que o filme mais se aproxima do que Iris Brey (2020) nomeia de um “olhar feminino”: um olhar que desestabiliza a estrutura dominante do prazer visual, que dá subjetividade à personagem feminina e permite que espectadores compartilhem de sua experiência, interrogando o olhar dominador que caracteriza nossos modelos de representação. É nesse sentido que a construção do prazer visual em *Mulher-Maravilha* articula majoritariamente uma subjetividade (feminina) que não só não costuma ser centrada pelo cinema de super-heróis, como também não é organizada por uma assimetria de poder entre os gêneros, o que permite que seja portadora de um olhar distinto, empático e curioso em vez de objetificador e dominador, uma subjetividade que se pode dizer feminista. No entanto, é necessário interrogar a especificidade dos valores feministas corporificados por essa subjetividade, cuja potencialidade de subversão é circunscrita por outros dispositivos estéticos e narrativos, que encenam uma subjetividade ao mesmo tempo contra-hegemônica no contexto mais amplo de um cinema (e de uma cultura em geral) androcêntrico, mas hegemônica em relação a outras feminilidades.

Figura 3 - Cena de amor entre Diana e Steve

Fonte: Wonder Woman (2017)/imagens captadas pela autora

Um desses dispositivos, que também configura uma estratégia que busca afirmar a feminilidade de Diana para amenizar sua posição ativa, é a afirmação de sua heterossexualidade. No cinema de ação e no cinema de super-heróis, o romance heterossexual tem a função de afastar o risco de feminização do herói oferecido como espetáculo visual, como coloca Tasker (2002), e de completar a fantasia masculina de empoderamento oferecida pelos super-heróis, como pontua Brown (2017). Essa função permanece também em relação à heroína mulher, embora com o objetivo de afirmar sua feminilidade e compensar o fato de que ela ocupa a posição ativa. Assim, embora tenha vivido toda a vida somente entre mulheres, não há nenhuma sinalização clara de que Diana já teve um relacionamento com outra mulher e, em pouco tempo, a curiosidade que Diana sente pelo primeiro homem que conhece se transforma em amor, afirmando a heterossexualidade de uma personagem que já teve sua bissexualidade confirmada por um dos artistas que escreveram seus quadrinhos (MCMILLAN, 2016). Até há uma cena que sugere a possibilidade de relações entre mulheres em Temiscira, mas, ao mesmo tempo, estabelece a tensão sexual entre Diana e Steve (YOU YOU DON'T SLEEP WITH WOMEN, 2020). No barco, depois de partirem de Temiscira rumo a Londres, eles travam um diálogo em que a heroína demonstra que tem conhecimento sobre os prazeres da carne, mesmo não tendo conhecido um homem antes, e conclui que, segundo os doze volumes de *Tratado sobre os prazeres do corpo*, de Clio, que ela lera, “homens são essenciais para a procriação, mas, quando se trata de prazer, são desnecessários” (MULHER-MARAVILHA, 2017, 42 min).

Embora a sequência demonstre que Diana vem de um contexto em que a heterossexualidade não é a norma, não só não há nenhuma menção de que ela tenha tido experiências com outras mulheres como a referência a um livro parece sugerir que esse conhecimento é mais teórico do que prático (o que tornaria Diana virgem). Desse ponto em diante, Diana e Steve vão pouco a pouco desenvolvendo uma ligação que culmina de modo que segue as convenções dominantes dos romances heterossexuais hollywoodianos, com o homem tomando a iniciativa, durante a celebração na vila belga que Diana libertou. Enquanto os outros festejam numa taverna, Steve e Diana conversam do lado de fora, até

que ele a convida para dançar. Colados um ao outro, sob a neve que começa a cair, eles falam sobre o que as pessoas fazem quando não há guerra. Enquadrada em *close-up*, ela olha intensamente para ele, enquanto continuam dançando, e a câmera corta para um plano aberto do casal sob a neve, distante dos outros que se reúnem ao redor do bar. O plano subsequente é de uma porta se abrindo e Steve surgindo, conduzindo Diana pela mão. Eles entram em um quarto, ele ensaia sair, mas ela responde com o olhar para que ele fique. Steve fecha a porta e eles se beijam na penumbra. Um plano aberto mostra o hotel pelo lado de fora, uma única janela iluminada (STEVE & DIANA LOVE SCENE, 2017).

Construída de modo bastante convencional e heteronormativo, com a iniciativa partindo de Steve, a cena opta por posicionar a personagem como um sujeito sexual passivo, sugerindo que, apesar do clichê narrativo que busca compensar a heroína ativa enfatizando sua sexualidade, o cinema hollywoodiano de *blockbusters*, que se dirige a um público massivo e de todas as idades, ainda hesita em representar a autonomia sexual feminina.

Adicionalmente, apesar de não ter um final feliz — Steve se sacrifica para evitar que uma arma de gás alemã mate milhares de pessoas —, o romance entre Diana e Steve repete a economia da narrativa clássica hollywoodiana em que a lésbica se configura como aparição destinada ao apagamento, e “qualquer alusão a uma sexualidade desviante precisa ser dissolvida e a personagem punida ou convertida para que não haja dúvida sobre sua orientação sexual” (BRANDÃO; SOUSA, 2019, p. 286). Desse modo, essa construção se constitui como dispositivo que circunscreve a potencialidade da subjetividade feminista articulada pela construção do prazer visual no filme ao afirmar uma sexualidade extremamente normativa.

Jornada de empoderamento: heroísmo feminino e branquitude

A afirmação de uma feminilidade tradicional para compensar a figura de Diana como heroína ativa se expressa também em seu arco de desenvolvimento, isto é, sua jornada de empoderamento, tema central do cinema de ação, segundo Tasker (2015), e do cinema de super-heróis, de acordo com Brown (2017). Tasker (2015) aponta que o cinema de ação encena não simplesmente fantasias de empoderamento, mas fantasias do processo de tornar-se poderoso, um estado de transição em que as possibilidades do corpo estão no processo de serem reveladas. Já para Brown (2017), o ainda jovem cinema de super-heróis tem se configurado sobretudo como “fantasia muito rudimentar de empoderamento masculino” (BROWN, 2017, posição 795)⁶.

Se Brown (2017) aponta que a masculinidade tem sido a norma estruturante do cinema de super-heróis, em que a transformação física que corporifica o empoderamento do herói e sua passagem de ordinário para extraordinário é uma apresentação ritualizada da obtenção de uma “masculinidade hegemônica”⁷, pode-se dizer que *Mulher-Maravilha* encena uma feminilidade hegemônica, mas de modo bastante distinto dos filmes de super-heróis homens, e com efeitos também distintos. É uma feminilidade posicionada como

6. No original: “very rudimentary fantasy of masculine empowerment”.

7. Brown (2017) define a “masculinidade hegemônica”, da qual os super-heróis do cinema são exemplos, como um ideal padronizado de masculinidade que se distingue das masculinidades subordinadas e que não deve ser entendida como “normal”, pois só pode ser encenado por uma minoria, mas é certamente normativo e legítima a hierarquia nas relações de gênero.

contra-hegemônica no contexto mais amplo de um cinema (e de uma cultura em geral) androcêntrico, que subverte representações marcadas por uma hierarquia de gênero normativa que legitima a subordinação das mulheres, mas que é hegemônica em relação a outras feminilidades. Parafraseando Brown, é ainda uma feminilidade que corporifica “o modo atual mais honrado” (BROWN, 2017, posição 882)⁸ de ser mulher, com base em oposições binárias entre masculino e feminino e centrando a branquitude e a heterossexualidade.

Ao mesmo tempo, *Mulher-Maravilha*, desde o início, se afasta da fórmula melodramática do cinema de super-heróis. Segundo Brown (2017), essa fórmula se apoia no sofrimento e na superação de tragédias pessoais que dão uma motivação aos heróis e também indicam sua habilidade de superar dores emocionais e físicas, demonstrando sua masculinidade superior. Embora o filme modifique a história de origem da Mulher-Maravilha, apresentada em 1941 nos quadrinhos — esculpida em barro pela rainha das amazonas Hipólita e trazida à vida por Afrodite —, e incorpore uma revisão recente dessa origem — que torna Diana filha de Hipólita com o deus Zeus —, no início, ela acredita ter nascido como expressão máxima do amor de sua mãe, e só descobre que tem um pai no terceiro ato, quando é confrontada por seu meio-irmão Ares. Isso faz com que as motivações para o heroísmo de Diana nasçam, assim como nos quadrinhos, do amor, da abundância e dos ideais de harmonia, interdependência e paz expressos pela sociedade das amazonas.

Quando a heroína decide partir para enfrentar Ares e pôr fim à Primeira Guerra, ela o faz por seu senso de dever e amor para com a humanidade, não motivada por qualquer trauma, como a destruição de seu lar (Superman) ou o assassinato de familiares (Batman, Homem-Aranha). No entanto, a revisão da história de origem ainda colabora para compensar a figura de Diana como heroína ativa, uma vez que dá uma explicação para seus poderes extraordinários que não passa por seu gênero e treinamento, mas provém de sua filiação paterna divina e exotizada, afirmando sua excepcionalidade e caracterizando sua posição em grande medida como inatingível para mulheres comuns.

A origem amorosa e idealista do heroísmo de Diana é uma das expressões de uma construção que caracteriza Temiscira em oposição ao mundo real de forma binária e generificada, como uma espécie de espaço excepcional e utópico de desafio às normas de gênero, onde a ausência de hierarquias de gênero permite que vigore outro tipo de sociabilidade, muito apoiada em valores tradicionalmente associados ao feminino. É um espaço apresentado como centrado no coletivo, na interdependência, na harmonia, não no indivíduo e na competição, onde não há discursos que coloquem limites para o que as mulheres podem ser e fazer. Um espaço que sugere, inclusive, desafios à heteronormatividade articulada pelo cinema hollywoodiano dominante (que, como vimos, será reafirmada mais tarde no filme, por meio do romance entre Diana e Steve), pois insinua ao menos um relacionamento lésbico, entre Antíope e outra amazona (Menalipe, que corre desesperada ao encontro da general quando ela é atingida durante a batalha com os alemães), embora a presença lésbica seja construída mais como subtexto do que de forma explícita, em um jogo de “in/visibilidade” (BRANDÃO; SOUSA, 2019).

8. A citação original se refere ao “modo atual mais honrado de ser homem” (“the currently most honored way of being a man”).

Essa oposição binária e generificada entre o espaço utópico “feminino” e perfeito de Temiscira e o mundo “real” imperfeito dos homens se apoia nos valores caros a cada lugar (amor e paz vs. guerra e pragmatismo frio) e nas cores (cores saturadas, muita luz em Temiscira; tons cinzentos e pouca luz no mundo dos homens). Até as formas da arquitetura são construídas a partir dessa oposição: orgânicas, fluidas, em harmonia com os elementos naturais em Temiscira, evocando intencionalmente uma associação convencional entre feminilidade e natureza, segundo a *designer* de produção do filme (GIARDINA, 2017); linhas retas, espaços fechados, escuros, desordenados e caóticos no mundo dos homens. Embora essa construção de Temiscira pareça afirmar valores feministas, o fato de que não há uma tentativa de demonstrar que os valores das amazonas não são intrinsecamente femininos — pois o gênero não é uma essência, mas uma construção discursiva — afirma um dualismo que contribui para a naturalização do cultivo de corpos em sexos que existem em uma relação binária uns com os outros (BUTLER, 2018), e faz parte da estratégia para compensar a figura de Diana como heroína ativa, enfatizando suas características “femininas” pela associação com esse espaço utópico feminizado.

Mas esse dualismo se expressa no arco de desenvolvimento de Diana, sua jornada de empoderamento, sobretudo quando a narrativa deixa Temiscira e a heroína passa a ser enquadrada de modo que reforça sua excepcionalidade como portadora de valores “femininos” no mundo dos homens. Embora Diana permaneça a portadora do olhar — um olhar de curiosidade e empatia, não dominador —, o que em si já complexifica a construção do prazer visual em termos hegemônicos, boa parte dos desafios às normas de gênero também ficam para trás, e ela passa o segundo e o terceiro atos do filme virtualmente isolada de outras mulheres. Há apenas breves interações com Etta Candy (que nos quadrinhos é a melhor amiga da Mulher-Maravilha e no filme se converte em secretária de Steve, interpretada por Lucy Davis) quando Diana chega a Londres, e depois o grupo com o qual Diana parte para a guerra é formado apenas por homens, todos personagens novos, inexistentes nos gibis, criados para o filme, com exceção de Steve.

Além de centrar a masculinidade, esse isolamento enfatiza a excepcionalidade de Diana enquanto portadora de superpoderes em um corpo de mulher, como se um poder corporificado dessa maneira só fosse possível no mundo de fantasia de Temiscira, invisibilizando tanto o histórico de personagens femininas que sempre cercaram a heroína em suas histórias originais quanto a atuação de mulheres durante a Primeira Guerra. Esse isolamento também apaga as origens da super-heroína e sua relação com o feminismo da chamada “primeira onda”, movimento que continuou ativo durante o conflito e participou dos esforços de guerra da Inglaterra, onde a personagem chega ao deixar Temiscira.

A oposição binária entre os valores “femininos” de Temiscira e os valores “masculinos” do mundo dos homens se expressa também na própria estrutura da jornada de empoderamento de Diana, que se afasta da fantasia mais típica de empoderamento masculino dos filmes de super-heróis homens. Nesses filmes, segundo Brown (2017), o processo de empoderamento é muito mais físico, embora também envolva algum nível de transformação interna, partindo de um trauma e se expressando pela transformação do corpo por meio de músculos (ou trajes que simulam músculos) que expressam força, colocados à prova em testes cada vez mais dolorosos. A jornada de Diana, por sua vez, se aproxima mais do que Tasker (2002) caracteriza como o rito de passagem típico das ficções centradas em mulheres e repetido por diversos filmes protagonizados por heroínas

de ação, em que o processo de transformação é interno e centrado no autoconhecimento, na passagem de um estado de ignorância sobre si e sobre o mundo para um estado de conhecimento e, em algum nível, de força. Com frequência, essa transformação se expressa em mudanças na aparência da heroína (perda de peso, novas roupas e penteados etc.), adaptando a transformação física que sinaliza a mudança de *status* do herói musculoso.

Em termos de aparência, a transformação de Diana (que está no centro emocional e narrativo do filme, como nos filmes de super-heróis homens descritos por Brown [2017]), se apoia somente na troca de figurino, que simboliza a aquisição do *status* de super-heroína por Diana. Ela troca o traje semelhante ao usado por todas as amazonas, em tons de marrom, pelo traje típico da heroína — em vermelho, azul e dourado, acompanhado do laço da verdade, da espada, do escudo e da tiara —, revelado por completo somente no meio do filme, na sequência espetacular da Terra de Ninguém, já descrita. Não há uma ênfase na transformação corporal e no desenvolvimento de músculos, como ocorre com os heróis homens, mas Gal Gadot aparece desde o início com uma aparência mais forte do que sua constituição normal, mais próxima à de uma modelo.

Assim, Diana não tem que superar provas físicas cada vez mais dolorosas, como ocorre com os super-heróis homens, de acordo com Brown (2017), até o momento final em que emergem das cinzas para eliminar seus inimigos, depois de toda dor e sofrimento físico e emocional. O que a heroína precisa é aprender a equilibrar o idealismo, a ingenuidade e a crença na bondade inerente à humanidade — herança de sua vida protegida na utopia feminina de Temiscira — com um realismo, um pragmatismo, o conhecimento de que o mundo e a humanidade são complexos e cheios de tons de cinza, um aprendizado que sua jornada no mundo dos homens a ensinará, o que sugere também que outro tipo de sociabilidade, mais idealista, só é possível no espaço fantástico da ilha das amazonas.

Nesse sentido, o heroísmo de Diana nasce de um lugar de amor, mas também expressa sua ingenuidade, sua crença ferrenha nas histórias que lhe foram contadas sobre o papel das amazonas. Depois que Steve naufraga em Temiscira com seu avião e as amazonas tomam conhecimento da guerra que está acontecendo no mundo dos homens, Diana decide partir com ele por ter sempre ouvido da mãe histórias sobre as origens das amazonas, criadas por Zeus para libertar a humanidade da influência de Ares. Por tomar essas histórias como pura verdade, Diana crê que é o destino das amazonas derrotar Ares definitivamente e proteger a humanidade, e por isso decide partir, contrariando as ordens da mãe, a rainha, que ressalta a ignorância de Diana ao lhe dizer que ainda há muitas coisas que ela não compreende.

Ao mesmo tempo, o contexto dessa decisão e da partida aproxima a trajetória de Diana dos filmes sobre a guerra do Vietnã, que, segundo Tasker, têm como característica chave um tipo de rito de passagem da ignorância ao conhecimento semelhante ao das ficções de mulheres, mas são “uma narrativa em que o herói (branco) ‘se encontra’ no espaço outro do Vietnã” (TASKER, 2002, p. 137)⁹. Na visão da autora, são narrativas que se apoiam numa tradição de ficções imperialistas (no cinema e na literatura) em que a Ásia e a África são apresentadas como espaços exóticos para aventuras. Diana repete esse motivo imperialista ao contrário, deixando o espaço “exótico” de Temiscira para se aventurar e se encontrar no espaço que nos é familiar, do mundo ocidental. Ela é uma outra, representada como estrangeira tanto na escolha de uma atriz não americana

9. No original: “a narrative in which the (white) hero ‘finds himself’ in the other space of Vietnam”.

quanto pelo sotaque da personagem e sua narrativa de “peixe fora d’água”, que vem se aventurar no “nosso” mundo. Apesar da aparente subversão desse clichê, não se altera um elemento fundamental dessa construção narrativa, que afirma a excepcionalidade de Diana e é expressão de um dos motivos narrativos associados à construção das representações de branquitude. Esse motivo narrativo, que se configura como outro dispositivo que circunscreve a potencialidade da subjetividade feminista articulada pela construção do prazer visual no filme, consiste na iniciativa (imperialista) das pessoas brancas para sair e organizar a si mesmas, aos outros e ao mundo, elemento central tanto em aventuras seriadas dos primórdios do cinema, como os filmes de Tarzan, quanto nos faroestes.

Dyer aponta que a especificidade das representações visuais da branquitude reside em “posições narrativas estruturais, clichês retóricos e hábitos de percepção” (DYER, 1997, p. 12)¹⁰, não em estereótipos, pois um dos privilégios de ser branco em uma cultura hegemonicamente branca é não ser estereotipado em relação a sua branquitude. De acordo com o autor, a branquitude em geral coloniza as definições estereotipadas de todas as categorias sociais, com exceção da raça, de modo que ser normal — e mesmo normalmente desviante — significa ser branco, e as pessoas brancas são representadas como indivíduos diversos, complexos e dinâmicos. Para Dyer (1997), essas representações têm como ponto central a noção de corporificação — a branquitude como algo que está no corpo, mas não é do corpo —, constituída por três elementos principais, que fornecem as bases intelectuais para se pensar o corpo branco e as formas e estruturas que marcam o registro cultural da branquitude: o cristianismo, com seu pensamento dualista e sua ideia de encarnação (de estar no corpo sem pertencer a ele); conceitos de “raça” que emergem no século XVIII, que reduzem pessoas não brancas a seus corpos e, portanto, à sua raça, enquanto as pessoas brancas são algo diferente, realizado no corpóreo ou no racial, mas não reduzível a ele, noção que estabelece a relação especial das pessoas brancas com a raça; e a iniciativa como qualidade desse “algo mais” corporificado da branquitude, o “espírito” branco que em determinado momento estabeleceu uma relação dinâmica com o mundo físico — a capacidade de organizar a carne branca e, assim, a carne não branca e outras instâncias materiais, que melhor se expressou no imperialismo.

É esse “espírito” e sua iniciativa que Diana corporifica com seu heroísmo, encenado por meio de um rito de passagem que combina duas tipologias distintas — a jornada em meio ao exótico dos filmes sobre a guerra do Vietnã e a transformação interna das ficções sobre mulheres. Esta é uma posição narrativa que pode não nos parecer racializada como clichê de aventuras, pois, como lembra Dyer (1997), a branquitude foi tornada transparente por sua invisibilidade e ubiquidade em uma cultura branca, o que sustenta a crença de que pessoas brancas são apenas pessoas.

Conseqüentemente, as qualidades que caracterizam os heróis e heroínas de ação devem ser lidas como qualidades do “espírito” branco, cuja iniciativa, segundo Dyer (1997), está associada às noções de força de vontade, visão ampla e liderança, qualidades expressas por Diana e por sua decisão de deixar Temiscira para livrar a humanidade de Ares e da guerra. Essas qualidades, para o autor, sustentam representações das pessoas brancas como mestres do espaço e do tempo e líderes do progresso da humanidade e, ao mesmo tempo, encenam a posição da branquitude como distante e separada do mundo, permitindo que a branquitude seja representada (e apreendida) como uma posição de abstração, distanciamento, separação,

10. No original: “narrative structural positions, rhetorical tropes and habits of perception”.

objetividade — um sujeito sem propriedades, universal, neutro. Sendo essa posição o que, segundo Dyer (1997), permite caracterizar o ponto de vista de um texto como branco, pode-se ler *Mulher-Maravilha* como um filme branco também na medida em que reproduz o modo como o cinema hollywoodiano dominante simula um sujeito-do-olhar transcendente, para utilizar os termos de Xavier (2004), que vê mais e melhor e não encoraja perguntas sobre o próprio olhar mediador, embora generifique essa posição de modo que se distingue da construção hegemônica do prazer visual.

Adicionalmente, vale apontar que, como lembra Dyer (1997), existem gradações de branquitude e, embora estrangeira (em relação ao mundo europeu e estadunidense), Diana permanece branca, inclusive pelo elemento extratextual da escolha da atriz, pois, segundo o autor, os judeus representam o caso limítrofe da branquitude, uma posição de instabilidade em que aqueles mais aptos a serem comumente considerados brancos dentro das gradações da branquitude são os asquenazes, judeus provenientes da Europa central e oriental, justamente as origens da atriz Gal Gadot (GAL GADOT, 2010). Nesse sentido, *Mulher-Maravilha* coloca um corpo de mulher na posição narrativa da iniciativa branca, em torno da qual os olhares do filme são organizados, e atualiza a fórmula narrativa e a iconografia que os filmes de super-heróis vêm encenando repetidamente enquanto “fantasias de homens brancos moralmente justos e heroicos, portadores de poderes e determinação incríveis, que superam dificuldades traumáticas para salvar inúmeras vidas inocentes do ataque de vilões determinados a destruir os Estados Unidos” (BROWN, 2017, pos 136)¹¹.

A trajetória de Diana apresenta também outro elemento que contribui para centrar sua branquitude: uma relação ambivalente com autoridades e a lei, a que heróis e heroínas estão ligados em alguma medida, mas que precisam transgredir para assegurar algum nível de justiça. Para Brown (2017), essa é uma estratégia narrativa que contribui para posicionar a masculinidade branca dos super-heróis como marginal, de modo a disfarçar seu status cultural dominante e permitir que alcancem *status* de minoria, tirando o foco de grupos marginalizados de fato. No caso de Diana, essa articulação é complexa, mas acaba tendo o mesmo efeito: ela é posicionada como estrangeira (e uma estrangeira de uma nação “feminina”), mas também fortemente racializada como branca. No entanto, sua feminilidade branca é posicionada como marginal na medida em que Diana, sempre com o objetivo de obter justiça, transgride a autoridade de guerra britânica, a quem está ligada por meio de Steve, e age de forma independente até mesmo em relação ao pequeno grupo formado por ele, à revelia de ordens superiores para dar cabo à missão de impedir que alemães utilizem um gás mortal.

A branquitude de Diana continua a ser afirmada (ao mesmo tempo que sua ingenuidade e idealismo continuam a ser postos à prova) quando Steve reúne a equipe formada, nas palavras de Diana, por um mentiroso, um assassino e um contrabandista (Sameer, um golpista paquistanês; Charlie, um atirador escocês com traumas e problemas com álcool; e Chefe, um contrabandista indígena estadunidense). A esse comentário, Steve responde que ele próprio também poderia ser considerado mentiroso, assassino e contrabandista, pois é um espião que se disfarçou e fingiu ser um oficial alemão, atirou nos alemães que invadiram Temiscira e contrabandeou um caderno roubado com segredos

11. No original: “fantasies of morally just, heroic white men, gifted with incredible powers and personal resolve, who overcome traumatic hardships in order to save countless innocent lives from attack by villains bent on destroying America”.

sobre o desenvolvimento de uma arma. Depois de já ter apresentado alguns aspectos da vida no mundo dos homens durante a viagem de barco e de ter guiado Diana em Londres, ajudando-a a conhecer um pouco mais desse mundo, ele reafirma mais uma vez esse papel de guia da jornada de empoderamento e da transformação de Diana, que a auxilia na passagem da ignorância sobre si e sobre o mundo para um estado de conhecimento e força, buscando demonstrar a ela que a humanidade é complexa e que as pessoas não são nunca totalmente boas nem totalmente más.

É em benefício dessa transformação que o filme, enquanto discurso branco, parece reduzir os três personagens racializados que integram a equipe formada por Steve — personagens novos, que não existiam nos quadrinhos, criados para o filme — a uma “função do sujeito branco, não permitindo a ela/ele espaço ou autonomia, não autorizando nem o reconhecimento de similaridades nem a aceitação da diferença, exceto como um meio para se conhecer o eu branco” (DYER, 1997, p. 13)¹². Embora sejam um pequeno respiro de diversidade depois que Diana deixa Temiscira e entra no mundo dos homens quase completamente brancos (há apenas poucos figurantes caracterizados como sikhs em Londres, e nenhum soldado não branco nas trincheiras), os três personagens são posicionados, tanto por sua apresentação racializada quanto por sua ambiguidade moral, em oposição ao homem e à mulher branca moralmente justos e heroicos, e parecem servir sobretudo para marcar a branquitude de Diana e Steve, ensinar a ela a lição de que a humanidade é complexa e auxiliá-la a completar sua jornada.

Figura 4 - Sameer, Steve, Diana, Chefe e Charlie



Fonte: Frame de Wonder Woman (2017) captado pela autora.

12. No original: “a function of the white subject, not allowing her/him space or autonomy, permitting neither the recognition of similarities nor the acceptance of differences except as a means for knowing the white self”.

É verdade que o filme apresenta, ainda que superficialmente, as motivações dos três personagens — Sameer usa suas habilidades de atuação para dar golpes, porque queria ser ator, mas tem a cor de pele errada; Charlie é violento e bebe por conta de traumas de guerra; Chefe contrabandeia produtos para os dois lados da guerra depois de seu povo ter sido dizimado nos Estados Unidos pelo povo de Steve —, e que há algum reconhecimento entre Diana e o Chefe, em uma cena em que ele a cumprimenta em sua própria língua, e ela compreende. No entanto, não são as habilidades únicas e individuais desses personagens que têm alguma função narrativa relevante, mas sim traços associados de forma estereotipada a sua racialidade: Sameer encena o papel do oriental subalterno ao se fingir de motorista (e um motorista incompetente) de Steve para que ele entre em uma festa dos alemães; Charlie não consegue atirar, mas anima a comemoração de uma vitória com canções típicas escocesas; Chefe usa sinais de fumaça para mostrar a Diana e Steve onde está o general alemão Ludendorff, um dos vilões da história. Assim, Diana e Steve permanecem como indivíduos diversos, complexos e dinâmicos, cujas conquistas e erros se devem unicamente a sua individualidade, enquanto Sameer, Charlie e Chefe são reduzidos a seu grupo e agem durante o filme como parte dele — demonstrando o modo como a branquitude, enquanto produto da iniciativa e do imperialismo, se baseia “na diferença, interação e dominação racial” (DYER, 1997, p. 13)¹³, mesmo em textos que não têm a diferença racial como tema explícito.

Da mesma forma, a caracterização dos vilões é mais um elemento que nega aos personagens não brancos a variedade da experiência humana e demonstra que a branquitude coloniza os estereótipos de todas as categorias sociais, exceto a raça, construindo outros monstruosos dentro da própria branquitude, brancos maus que falham em performar a branquitude corretamente. Afinal, “como a maior parte do cinema é um cinema branco, a maioria das ‘boas’ mulheres e ‘bons’ homens são construções da branquitude, da mesma forma que as mulheres ‘más’ e homens ‘maus’” (FOSTER, 2003, p. 93)¹⁴. É assim que funciona a construção dos dois vilões secundários do filme, o general alemão Ludendorff e a cientista dra. Isabel Maru, que está desenvolvendo um gás mortífero a pedido dele. Embora brancos, eles não performam a branquitude corretamente por sua monstruosidade (no comportamento e nos corpos), que está além de qualquer possibilidade de pacificação, para a qual não é apresentada qualquer motivação, e que se volta até contra seu próprio grupo: ambos se comportam de forma sádica com as cobaias em que Maru testa seu gás; Maru não se conforma a uma feminilidade branca desejável por ter o rosto desfigurado e parcialmente coberto por uma máscara; o corpo de Ludendorff se torna monstruoso e fora de controle quando ele faz uso de um gás desenvolvido por Maru, que lhe dá mais força e resistência; e a impossibilidade de qualquer redenção é afirmada quando ele mata outros generais alemães por se oporem a seu plano de usar a arma para ganhar a guerra.

13. No original: “on racial difference, interaction and domination”.

14. No original: “Since most cinema is essentially white cinema, most ‘good’ women and ‘good’ men are constructions of whiteness, as are ‘bad’ women and ‘bad’ men”.

Figura 5 - Os vilões, general Erich Ludendorff e dra. Isabel Maru

Fonte: Wonder Woman (2017)/Imagens captadas pela autora em dispositivo eletrônico

Assim, o que se observa é uma versão da estratégia descrita por Brown (2017) de posicionar os super-heróis brancos em contraste com representações mais estereotipadas de vilões brancos — em geral homens mais velhos e ricos —, como forma de disfarçar a branquitude e a masculinidade hegemônicas dos heróis e de apresentá-los como campeões dos oprimidos em vez de agentes de hegemonia. É exatamente esta a operação realizada em *Mulher-Maravilha* por meio da caracterização de Ludendorff e Maru. Ironicamente, o verdadeiro vilão do filme, Ares, passa a maior parte do tempo escondido sob uma máscara de masculinidade branca “boa”, como o pacifista e membro do conselho de guerra britânico Sir Patrick Morgan, e é essa encarnação de uma “civilidade” branca associada à identidade britânica que torna a revelação de sua verdadeira identidade surpreendente.

Uma heroína ambivalente

Portanto, por um lado, *Mulher-Maravilha*, na maior parte do tempo, oferece uma posição de sujeito-do-olhar bastante distinta da posição dominante no cinema hollywoodiano dominante — uma posição que pode ser lida como feminista por estar ancorada num corpo feminino, que permite às espectadoras e aos espectadores se identificarem e vivenciarem a experiência de um sujeito feminino poderoso que age, e por se configurar não com um olhar dominador, mas com um olhar curioso e empático. Por outro, o filme também reafirma e reforça discursos binários de gênero e de universalidade da branquitude e da heterossexualidade, associados a noções individualistas de poder e responsabilidade, contribuindo para tornar essas posições hegemônicas transparentes. Trata-se de uma posição em parte contra-hegemônica, pois deslocada do corpo masculino, que camufla discursos já ubiquamente universalizados como posições neutras, estabelecendo parâmetros estreitos de representação e autorrepresentação do gênero.

Talvez esteja nessa contradição a força de atração do filme, por atualizar uma posição de sujeito representada como sem propriedades, transcendente, que Dyer já caracterizava como de “sucesso ao mesmo tempo tão notável quanto catastrófico”¹⁵, que se configura como uma posição que “muitas pessoas, nem brancas, nem homens,

15. No original: “such notable, albeit catastrophic, success”.

nem de classe média, aspiram ocupar” (DYER, 1997, p. 39)¹⁶ — pois não há posição mais poderosa do que ser considerada apenas uma pessoa, apenas humana, e não um indivíduo marcado pelo pertencimento a seu grupo racial ou por sua sexualidade. Essa posição é tornada ainda mais poderosa — e ambígua — porque se abre para um grupo antes excluído, as mulheres, tornando-se, assim, ainda mais capaz de atrair pessoas que não se conformam a identidades hegemônicas.

Nesse sentido, se corpos de mulheres brancas representados como espetáculo no início da conformação do estilo clássico hollywoodiano tiveram o papel de negociar o papel das mulheres em uma cultura de consumo emergente, afirmar uma ideologia de homogeneidade da sociedade estadunidense e facilitar a exportação para o mundo de uma ideia de glamour do capitalismo, como aponta Mulvey (2010; 2015), pode-se encarar o corpo da super-heroína — codificada como não estadunidense, mas ainda assim branca, ocupando uma nova posição que combina espetáculo e ação —, como um modo de atualizar o papel de preservação do status quo (estadunidense, sim, mas do neoliberalismo ocidental de modo mais amplo) diante de novos discursos de gênero, diluindo implicações imperialistas e acrescentando um verniz de diversidade.

No entanto, não se pode desconsiderar, como aponta Tasker (2002), que identidades de gênero são formadas e transformadas pelo consumo de imagens, e imagens que colocam em cheque representações generificadas de poder se configuram como imagens concorrentes no interior das quais definições de identidade podem ser negociadas, ainda que de forma limitada. É nesse sentido que podemos pensar Mulher-Maravilha, enquanto cinema popular, como um espaço que afirma identidades hegemônicas ao mesmo tempo em que “mobiliza identificações e desejos que minam a estabilidade dessas categorias” (TASKER, 2022, p. 166)¹⁷, configurando-se como um discurso complexo e ambivalente, que oferece uma posição de sujeito-do-olhar que se abre para diferentes leituras e identificações.

Bibliografia

BANET-WEISER, Sarah. “Keynote Address: Media, Markets, Gender: Economies of Visibility in a Neoliberal Moment” em **The Communication Review**, v.18, n.1, p. 53–70, 2015.

BANET-WEISER, Sarah. **Empowered**: Popular Feminism and Popular Misogyny. Durham e Londres: Duke University Press, 2018. E-book.

BANET-WEISER, Sarah; GILL, Rosalind; ROTTENBERG, Catherine. “Postfeminism, Popular Feminism and Neoliberal Feminism? Sarah Banet-Weiser, Rosalind Gill and Catherine Rottenberg in Conversation” em **Feminist Theory**, v.0, n.0, p. 1–22, 2019.

BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira de. “A in/visibilidade lésbica no cinema” em HOLANDA, Karla (Org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019. p. 279–302.

BREY, Iris. **Le regard féminin**. Paris: Éditions de l’Olivier Les Feux, 2020.

¹⁶. No original: “many people neither white, male nor middle class, may aspire to take up”.

¹⁷. No original: “mobilises identifications and desires which undermine the stability of such categories”.

- BROWN, Jeffrey A. The Modern Superhero in **Film and Television: Popular Genre and American Culture**. Nova York: Routledge, 2017. E-book.
- BUTLER, Judith. “Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista” em **Caderno de Leituras**, Belo Horizonte, n.78, 2018. Disponível em: chaodafeira.com/catalogo/caderno78/. Acesso em: 19/7/2022.
- DYER, Richard. **White**. Londres e Nova York: Routledge, 1997.
- FOSTER, Gwendolyn Audrey. **Performing Whiteness: Postmodern Re/Constructions in the Cinema**. Albany: State University of New York Press, 2003.
- GILL, Rosalind. **Gender and the media**. Cambridge: Polity, 2007. E-book.
- BANET-WEISER, Sarah. “Post-Postfeminism?: New Feminist Visibilities in Postfeminist Times” em **Feminist Media Studies**, v.16, n.4, p. 610–630, 2016.
- GAL Gadot. **Empire**, [S.l.], 2010. Disponível em: <bit.ly/3wtjvc>. Acesso em: 19 jul. 2022.
- GIARDINA, Carolyn. How “Wonder Woman’s” Island Home Was Created. **The Hollywood Reporter**, [Los Angeles], 11 jun. 2017. Disponível em: <bit.ly/3wBFYzp>. Acesso em: 19 jul. 2022.
- GILL, Rosalind; ORGAD, Shani. “The Confidence Cult(ure)” em **Australian Feminist Studies**, v.30, n.86, p. 324–344, 2015.
- GLEDHILL, Christine. “Pleasurable Negotiations” em THORNHAM, Sue (Org.). **Feminist Film Theory: A Reader**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1999. p. 166–178.
- HALL, Stuart. “Reflexões sobre o modelo de codificação/decodificação: uma entrevista com Stuart Hall” em SOVIK, Liv (Org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte e Brasília: Editora UFMG, Representação da Unesco no Brasil, 2003. p. 353–386.
- LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero” em HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206–242.
- MCMILLAN, Graeme. “Wonder Woman” Comic Writer Confirms Hero Is Bisexual. **The Hollywood Reporter**, [Los Angeles], 29 set. 2016. Disponível em: bit.ly/2V1OlqK. Acesso em: 19 jul. 2022.
- MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo” em XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437–453.
- MULVEY, Laura. “Unmasking the Gaze: Feminist Film Theory, History, and Film Studies” em CALLAHAM, Vicki (org.). **Reclaiming the Archive: Feminism and Film History**. Detroit: Wayne State University Press, 2010. p. 17–31.
- MULVEY, Laura. “Introduction: 1970s Feminist Film Theory and the Obsolescent Object” em MULVEY, Laura; ROGERS, Anna Backman (Orgs.). **Feminisms: Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2015. p. 17–26.
- TASKER, Yvonne. **Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema**. Londres e Nova York: Routledge, 2002.

TASKER, Yvonne. **The Hollywood Action and Adventure Film**. Chichester: Wiley Blackwell, 2015.

XAVIER, Ismail. “Cinema: revelação e engano” em **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 31–57.

Obras audiovisuais

MULHER-MARAVILHA. Direção: Patty Jenkins. Los Angeles: Warner Bros., 2017. Formato digital (141 min). Título original: Wonder Woman.

STEVE & DIANA LOVE SCENE | Wonder Woman [+Subtitles]. [S.l., s.n.], 2017. 1 vídeo (4 min 30 s.). Publicado pelo canal Flashback FM. Disponível em: youtu.be/DtDih9cbq8g. Acesso em: 19 jul. 2022.

WONDER WOMAN (2017) - Typical Example of Your Sex Scene (3/10) | Movieclips. [S.l., s.n.], 2018a. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Movieclips. Disponível em: youtu.be/QnDgw7XXaOU. Acesso em: 19 jul. 2022.

WONDER WOMAN (2017) - No Man's Land Scene (6/10) | Movieclips. [S.l., s.n.], 2018b. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Movieclips. Disponível em: youtu.be/pjCgeOAKXyg. Acesso em: 19 jul. 2022.

YOU DON'T SLEEP WITH WOMEN: Boat Scene: Wonder Woman. [S.l., s.n.], 2020. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Igriffin. Disponível em: youtu.be/MaTtTy314wA. Acesso em: 19 jul. 2022.