

***Mulher-Maravilha* e os Feminismos Midiáticos: Empoderamento, Corpo e Binarismo de Gênero em Críticas de Sites Nerds Feministas¹**

Natalia Engler PRUDENCIO²

Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar o modo como textos críticos publicados por sites nerds feministas investem em determinada subjetividade feminista construída discursivamente pelo filme *Mulher-Maravilha*. Associa-se tal construção aos discursos dos feminismos midiáticos, que atuam como “tecnologia de gênero” (LAURETIS, 1994) para constituir uma subjetividade feminista associada a um ideal de empoderamento individualista, autorregulatório, neoliberal e preso a um binarismo de gênero. Em termos metodológicos, a presente investigação se inspira nas discussões postas pelo modelo da codificação/decodificação (HALL, 2003a) em relação à articulação dos espaços de produção, do texto e da recepção, e toma a atividade crítica como implicada no processo comunicativo, interferindo na circulação de significados e ecoando a voz da audiência.

PALAVRAS-CHAVE: Mulher-Maravilha; feminismos midiáticos; empoderamento; gênero; representação.

Introdução

Este artigo analisa textos críticos sobre *Mulher-Maravilha* (*Wonder Woman*, Patty Jenkins, 2017) publicados por sites nerds³ feministas, com o objetivo de observar como o modo em que o filme interpela⁴ a audiência se articula com os investimentos que as autoras desses textos (a partir de seu entrelugar entre a crítica profissional e a posição de fãs) fazem no que caracterizo como uma subjetividade feminista⁵ construída discursivamente pelo filme.

¹ Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do corpo e Gêneros, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa de Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, e-mail: natalia.prudencio@usp.br.

³ Tomo o termo no sentido de um grupo composto “por pessoas que se interessam por atividades intelectuais, têm facilidade com as novas tecnologias e, principalmente, são apaixonados por cultura pop” (TRAVANCAS, 2018).

⁴ A interpelação se refere aqui ao modo como as representações de gênero são subjetivamente absorvidas por cada pessoa a que se dirige (LAURETIS, 1994).

⁵ Entendo essa “subjetividade feminista”, a partir de Teresa de Lauretis, como uma construção teórica, “uma forma de conceitualizar, de entender, de explicar certos processos e não as mulheres”, cuja “definição ou concepção se encontra em andamento, neste e em outros textos críticos feministas” (LAURETIS, 1994, p. 217). É esse sentido de processo em andamento que tenho em mente quando me refiro, ao longo do artigo, a uma “subjetividades feministas”.

Tal análise se insere em uma investigação mais ampla realizada na pesquisa de mestrado *Os limites dos feminismos midiáticos: feminismos e questões de gênero em Mulher-Maravilha*, que busca examinar as características e implicações da subjetividade feminista constituída pelos discursos dos feminismos midiáticos.⁶ Para tanto, tomo os discursos construídos pelo filme e sobre ele como exemplos de um entrelaçamento recente entre feminismos e cultura midiática,⁷ que emerge sob uma formação discursiva que associa uma identidade feminista ao empoderamento das mulheres enquanto sujeitos econômicos (BANET-WEISER, 2018; BANET-WEISER; GILL; ROTTENBERG, 2019; GILL; ORGAD, 2015).

Sob essa formação discursiva, o empoderamento é tomado segundo uma lógica econômica neoliberal, por meio de um empreendedorismo de si, uma incitação ao investimento no marketing pessoal (BANET-WEISER, 2012; 2015a; 2015b), transformando as diferenças em “grifes” a serem celebradas e vendidas como diversidade, afirmando um tipo de liberdade realizada por meio da aplicação de valores de mercados às relações sociais (GRAY, 2013). Desse modo, a visibilidade dos feminismos se torna “um fim em si mesmo em vez de um caminho para a política” (BANET-WEISER, 2015a, p. 55, tradução minha), em um sentido debordiano (DEBORD, 1997), em que o parecer feminista prevalece sobre o ser feminista e mesmo sobre o consumir o feminismo.

Ao imbricarem-se na dinâmica da subjetividade contemporânea, em que ser visto é condição para a existência, os feminismos midiáticos atuam então como “tecnologia de gênero” (assim como de outras diferenças), “com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero” (LAURETIS, 1994, p. 228).⁸ Essa é uma perspectiva que toma o gênero como “produto

⁶ Emprego a noção de *feminismos midiáticos* para me referir a um conjunto de diferentes tipos de feminismos que têm como característica comum o fato de circular em uma *cultura midiática* — em um sentido em que se somam o popular, as massas e a mídia, em termos de produtos da moderna indústria cultural consumidos pelas massas e que circulam por diferentes instâncias da mídia (HALL, 2003b; KELLNER, 2001; WILLIAMS, 1983); é um termo que se refere não a práticas e articulações dos ativismos feministas, mas sim a expressões de feminismos nas mídias, no âmbito das políticas de representação.

⁷ Esse entrelaçamento se dá em meio a uma nova efervescência dos movimentos feministas nas primeiras décadas do século 21, com características próprias em termos de ativismo e mobilização (HOLLANDA, 2018), e que é acompanhada pela incorporação de ideias feministas pelas várias instâncias das mídias, o que cria um cenário em que “a maior parte do feminismo, no Ocidente, hoje acontece na mídia, e a experiência da maioria das pessoas com o feminismo é inteiramente mediada” (GILL, 2007, posição 948-954, tradução minha).

⁸ Teresa de Lauretis (1994) constrói o conceito de “tecnologias de gênero” a partir de uma perspectiva foucaultiana que tem como questão central a constituição de subjetividades (compreendidas como produtos de diversas tecnologias sociais), mas procura ir além ao levar em conta os investimentos diferenciados de sujeitos masculinos e femininos nos discursos e nas práticas da sexualidade (LAURETIS, 1994). Interessa à autora pensar o modo como os indivíduos

e processo tanto da representação quanto da autorrepresentação” (LAURETIS, 1994, p. 217), processo este que se dá pela repetição de atos corporais performativos, atribuindo significados culturais ao corpo (compreendido como processo ativo e contínuo de materialização de certas possibilidades culturais e históricas; BUTLER, 2018).

Em termos metodológicos, o interesse em compreender não só as representações que surgem nos discursos dos feminismos midiáticos (nos quais visibilidade, empoderamento e corpo são questões centrais), mas também o modo como os indivíduos são interpelados pelas representações e investem em determinadas posições, coloca a necessidade de uma abordagem que permita estabelecer uma conexão entre práticas discursivas e práticas sociais. Assim, a abordagem adotada inspira-se nas discussões propostas por Stuart Hall (2003a) no modelo da codificação/decodificação, em especial o modo como pensa a articulação dos espaços de produção, do texto e da recepção.

Nesse sentido, adota-se aqui uma perspectiva que coloca a prática da crítica sobre produtos midiáticos como parte integral do circuito comunicativo, inscrita “no intervalo entre a criação, a circulação e a apropriação desses discursos [da cultura midiática], ecoando a voz dos receptores e colocando uma questão sobre a atuação do crítico como mediador” (PAGANOTTI; SOARES, 2019, p. 134). Portanto, pensa-se a crítica, seja ela profissional ou dispersa socialmente, especializada ou informal, como prática que insere o “objeto midiático em uma rede de relações geradora de novos sentidos”, que possuem “implicações históricas, políticas, sociais, culturais e econômicas” (SOARES; SILVA, 2016, p. 26).

Assim, o que se realizou foi um exame de textos críticos sobre o filme *Mulher-Maravilha* publicados por sites brasileiros⁹ especializados em abordar o universo nerd a partir de um ponto de vista feminista — eles próprios inseridos no contexto dos

investem em determinadas posições de gênero e não em outras, concebendo o poder em suas dimensões produtiva e opressiva como aquilo que “motiva (não necessariamente de modo consciente ou racional) os ‘investimentos’ feitos pelas pessoas nas posições discursivas”, em nome de um “poder relativo (satisfação, recompensa, vantagem) que tal posição promete (mas não necessariamente garante)” (LAURETIS, 1994, p. 225). Essa concepção de poder abre espaço para que o sujeito oprimido possa perceber o agenciamento (não a escolha).

⁹ A opção por sites brasileiros se faz a partir da compreensão de que *Mulher-Maravilha* é produto de uma cultura internacional-popular surgida, na concepção de Renato Ortiz (2007), a partir do desenraizamento tanto da produção quanto do consumo, que caracteriza o movimento mais geral de expansão de uma cultura de consumo marcada pelo domínio de corporações transnacionais, com suas mercadorias mundializadas e marcas identificáveis em todo o mundo. Segundo essa visão, tal cultura internacional-popular rompe com limites e fronteiras nacionais e traduz o imaginário das sociedades globalizadas, sem que haja, no entanto, uma contraposição entre o global e o nacional/local, pois os objetos desenraizados da cultura mundializada precisam fazer parte do cotidiano para se realizarem enquanto elementos culturais.

feminismos midiáticos —, para compreender em que posições discursivas esses textos investiram e contribuíram para colocar em circulação.

A decisão de restringir a esse corpus específico a seleção do material para a análise responde à necessidade de privilegiar, em conformidade com os objetivos da pesquisa, interpretações que arrastem o filme para uma órbita feminista. Além disso, a escolha de sites nerds feministas se deve ao fato de constituírem uma esfera muito próxima à experiência das mulheres fãs e consumidoras de produtos da cultura pop, pois as fundadoras e colaboradoras desses sites são em grande medida críticas amadoras, elas próprias “apaixonadas” por esse universo (como é possível constatar nas seções “Sobre” dos sites), posição que prevalece mesmo entre as que possuem formação ou experiência profissional que as aproximam do campo da crítica especializada (caso, por exemplo, de Anne Quiangala,¹⁰ idealizadora do *Preta, Nerd & Burning Hell*, e de Gabriela Franco,¹¹ do *Minas Nerds*).

O corpus para análise foi selecionado, então, a partir do mapeamento realizado por Paula Rozenberg Travancas (2018), complementado por mapeamentos realizados pelos próprios sites, que frequentemente listam links para outros veículos com perspectivas semelhantes. Assim, chegou-se a uma lista de sete sites nerds declaradamente feministas que publicaram críticas sobre *Mulher-Maravilha* em 2017 e cujo conteúdo permanece disponível para leitura: *Momentum Saga*; *Collant sem Decote* (passou a se chamar *Nebulla* a partir de 2017); *Preta, Nerd & Burning Hell*; *Nó de Oito*; *Minas Nerds*; *Delirium Nerd* e *Valkirias*. Dentro do universo de textos analíticos sobre *Mulher-Maravilha* publicados por esses sites, julgou-se que examinar apenas as críticas ou resenhas, em detrimento de textos sobre questões mais específicas, permitiria observar de que modo os textos hierarquizaram, em termos de relevância, os significados e posições oferecidas pelo filme.

Antes de prosseguir com a análise, porém, cabe oferecer uma breve sinopse do filme, para situar os comentários feitos pelas críticas: *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 da ilha das amazonas é

¹⁰ “Quem somos”. *Preta, Nerd & Burning Hell*. Disponível em: <http://www.pretaenerd.com.br/p/blog-page.html>. Acesso em: 10 out. 2020.

¹¹ “Quem somos”. *Minas Nerds*. Disponível em: <http://minasnerds.com.br/quem-somos/>. Acesso em: 10 out. 2020.

interrompida quando o avião que carrega o piloto aliado Steve Trevor (Chris Pine), em fuga dos alemães, cai no local. 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, pondo fim à guerra.

Análise

Levando em consideração que empoderamento e corpo são centrais para os discursos dos feminismos midiáticos e a modalidade de visibilidade atrelada a eles, buscou-se interpretar as críticas com foco nesses dois aspectos, para compreender os investimentos feitos pelos textos na subjetividade feminista codificada no filme *Mulher-Maravilha*,¹² o modo como as autoras (em seu entrelugar entre a crítica profissional e a crítica socialmente dispersa da audiência) são interpeladas pelo filme, e o tipo de posição discursiva que contribuem para colocar em circulação. Nesse sentido, embora as críticas se posicionem de modos variados em relação ao filme são variados, é possível extrair algumas interpretações a partir de aspectos recorrentes no conjunto de textos.

Em primeiro lugar, em termos de como *Mulher-Maravilha* manipula o prazer visual (questão crucial para se compreender como o filme interpela os espectadores e constrói corpos que corporificam determinados valores), está ausente da maioria dos textos qualquer problematização sobre como o corpo de Diana é transformado em espetáculo em alguns momentos-chave do filme (por exemplo, a sequência de abertura e a cena em que ela aparece pela primeira vez caracterizada como Mulher-Maravilha, adentrando a Terra de Ninguém, espaço entre os *front* inglês e alemão), reproduzindo a construção que Laura Mulvey (1983)¹³ considera hegemônica no cinema hollywoodiano dominante.

Esses momentos, em que o fluxo da narrativa é suspenso pelo uso da câmera lenta e da fragmentação do corpo da personagem, enfatizando sua perfeição estética, são

¹² Para relacionar as leituras apresentadas pelas críticas analisadas aqui às posições discursivas construídas por *Mulher-Maravilha*, baseei-me em artigos anteriores (PRUDENCIO, 2020a; 2020b, no prelo), nos quais desenvolvi análises focadas especificamente no filme.

¹³ Na concepção de Mulvey (1983), o prazer visual no cinema 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 a imagem vista, por meio do reconhecimento da semelhança entre espectadores e os egos ideais que o cinema produz nas figuras dos protagonistas. Para a autora, esses seguem hegemonicamente uma divisão entre feminino/passivo e masculino/ativo.

compreendidos como perfeitamente integrados ao desenvolvimento da personagem e da narrativa, e não em termos da construção desse corpo como espetáculo para ser apreciado voyeuristicamente. Chega-se a caracterizar a sequência da Terra de Ninguém como “deleite visual” (BORGES, 2017) e como uma das “mais poderosas do filme”, que deixa as espectadoras “em puro êxtase” (ENGELKE; GUALBERTO, 2017), sem que se analise propriamente a construção desse deleite e desse êxtase.

O uso da câmera lenta é especialmente elogiado, em cinco dos sete textos analisados, como integrado à narrativa. A crítica das *Valkirias* desfaz explicitamente qualquer associação possível entre o uso da câmera lenta e a objetificação do corpo feminino, afirmando que a diretora Patty Jenkins utiliza esse recurso para enfatizar os poderes da heroína, e que “não há uma câmera invasiva percorrendo sexualmente o corpo da personagem: o que há é uma guerreira em sua plena forma lutando por aquilo em que acredita (ENGELKE; GUALBERTO, 2017). A crítica da *Preta, Nerd & Burning Hell* afirma o que considera ser um aspecto subversivo do modo como o filme constrói o prazer visual, apontando que “A direção de Patty Jenkins é vivaz mesmo quando seguiu à risca a mirada masculina (*male gaze*), pois sabotou de forma deliciosa certos enquadramentos objetificantes” (QUIANGALA, 2017).

Os investimentos nesse corpo feminino transformado em espetáculo podem estar relacionados ao que Rosalind Gill (2007; 2008) chama de “tecnologias de sensualidade”, associadas à proliferação de discursos de abertura para se falar e exibir a sexualidade feminina. Na visão de Gill, esses discursos são uma nova forma de disciplinar os corpos femininos, principalmente por meio de práticas de consumo, de modo a conformá-los a padrões estreitos de atratividade (branquitude, magreza, juventude etc., posicionadas sempre como heterossexuais). No entanto, também é possível pensar a identificação com o corpo de Diana a partir do que Mariana Baltar chama de “pornificação de si”: reivindicações, pelas mulheres, de seu direito de mostrar-se ao olhar e ao desejo alheio, um “sintoma geral de um contexto histórico que mobiliza a ideia de que dar-se a ver ao olhar público é um desejo, um direito e uma fonte de prazer” (BAL TAR, 2018, p. 567), fazendo com que, para muitas mulheres, pornificar o próprio corpo para despertar o desejo sexual no outro faça parte da construção do próprio prazer.

Ao mesmo tempo, não passa despercebido nas críticas o modo como *Mulher-Maravilha* subverte o outro aspecto da construção hegemônica do prazer visual, na qual o corpo masculino é posicionado como aquele cuja ação move a narrativa, enquadrado de

forma a intensificar a ilusão de realismo e a estimular a identificação dos espectadores como esse “ego ideal”. Todas as críticas enfatizam o fato de que é Diana quem guia a ação, “uma protagonista cheia de autonomia, força e determinação, que move a trama do filme do começo ao fim” (VASCOUTO, 2017), constituindo a principal posição oferecida para que as espectadoras se identifiquem. Além disso, seis dos sete textos procuram desfazer preocupações de que Steve Trevor, o par romântico da heroína, pudesse ocupar um espaço excessivo na narrativa, caracterizando-o não como coprotagonista, mas como “um guia, ajudando Diana a transitar pelo universo desconhecido que é a sociedade moderna da época” (PUIG, 2017).

No entanto, pouco se problematiza a constituição desse corpo sobre o qual se constrói os dois aspectos do prazer visual (espetáculo e ação). A crítica da *Preta, Nerd & Burning Hell* é a mais contundente nesse sentido, apontando que a potência interseccional da personagem “se limita ao que parece ser uma promessa silenciosa de que, quando uma sobe leva as demais, já que sororidade é um valor que norteia sua vida. Mulheres racializadas, então, ‘sentem e esperem’” (QUIANGALA, 2017). Mesmo assim, a autora afirma que a heroína “é dispositivo dum feminismo impecável, potencialmente interseccional e em favor de mulheres racializadas” (Ibid.).

Outras duas críticas (VASCOUTO, 2017; ENGELKE; GUALBERTO, 2017) abordam a constituição hegemônica do corpo de Diana ao apontarem que não rompe com padrões de beleza dominantes (embora não especifiquem que padrões são esses em termos de raça, classe, idade, constituição corporal etc.). Nesse sentido, há mais observações relacionadas à pouca variedade de corpos entre personagens secundários, mas relevantes (FRANCO, 2017; ENGELKE; GUALBERTO, 2017; VASCOUTO, 2017; PUIG, 2017), e aponta-se que embora haja amazonas negras, sua função é mais decorativa do que narrativa (QUIANGALA, 2017; VASCOUTO, 2017). No entanto, nenhuma das críticas se permite ir mais longe e avaliar as consequências da constituição hegemônica do corpo da protagonista para as espectadoras, em sua multiplicidade, preferindo exaltar os valores de heroísmo corporificados pela heroína.

É curioso que quatro das críticas analisadas (ENGELKE; GUALBERTO, 2017; QUIANGALA, 2017; VASCOUTO, 2017; PUIG, 2017) apontem como problema o fato de o filme não explorar a bissexualidade da heroína e os relacionamentos lésbicos entre as amazonas, embora subscrevam de forma acrítica ao modo como o filme constrói a subjetividade da protagonista opondo valores e características associados a uma

feminilidade hegemônica (tomados como positivos) e valores e características associados a uma masculinidade hegemônica (tomados como negativos).

Esse posicionamento acríptico em relação ao binarismo de gênero masculino/feminino que o filme constrói estéticamente e narrativamente pode ser observado, por exemplo, no modo como as críticas contrapõem a fotografia das sequências que se passam na ilha das amazonas (de “visual deslumbrante”, que lembra “um paraíso”; SYBYLLA, 2017), à fotografia das sequências já no “mundo dos homens” (“rude, cinza e cruel”; *ibid.*). Mas a naturalização desse binarismo se dá sobretudo nas características e valores que são recorrentemente associados a Diana pelos textos: há uma ênfase em sua ligação com sentimentos como amor, empatia e altruísmo, numa tentativa de ressignificar a associação entre mulheres/emoções e homens/razão; a heroína também recebe qualificações consideradas como fraquezas ou falhas segundo uma ótica androcêntrica, como ingenuidade, inocência, pureza, não violência, cuidado com os outros; por fim, as críticas se esforçam para associar a heroína a ideais abstratos e universalistas como justiça, liberdade, esperança e mesmo utopia.

Essas características e valores aparecem frequentemente nos textos em contraste com características e valores expressos pelo mundo masculino do filme ou, de forma intertextual, por representações de super-heróis homens, sobretudo nos filmes recentes de Batman e Superman, personagens criados pela mesma editora de quadrinhos de Mulher-Maravilha, a DC Comics. Ao descrever Diana, um das críticas observa: “Aqui não há aquele lado sombrio e introspectivo dos heróis predestinados e tampouco a tristeza característica dos escolhidos solitários” (ENGELKE; GUALBERTO, 2017). Por sua vez, Quiangala (2017) afirma que os valores da heroína, desde sua criação até hoje, “são tão elevados que escapam à compreensão humana num mundo tão destruído, desencantado e sem sentido”, e, que ela “faz brilhar uma luz forte e insistente num mundo de pesadas sombras e mazelas paradas na década de 1980 — que é o próprio Universo Cinematográfico da DC” (referindo-se aos filmes *O Homem de Aço*, de 2013, e *Batman vs Superman*, de 2016).

O contraste dos valores de Diana com os valores do mundo dos homens também é explicitado em comentários sobre “diálogos que desnaturalizam a lógica sexista que rege o ‘nosso mundo’” (QUIANGALA, 2017), sobre o estranhamento e rejeição de Diana a regras de conduta e vestimenta que confinam as mulheres (SYBYLLA, 2017; PUIG, 2017), e sobre como ela “bate de frente com eles [oficiais ingleses], demonstrando como

o poder e a guerra estão diretamente ligados ao poder burocrático, que joga com a vida de soldados e civis de acordo com os seus interesses” (PUIG, 2017).

Em alguns dos textos, os valores da heroína também são contrapostos a representações hegemônicas de feminilidade, que reservam às personagens femininas o papel de “princesas indefesas” (ENGELKE; GUALBERTO, 2017); que masculinizam heroínas ou as definem por seus relacionamentos (VASCOUTO, 2017); e que colocam as mulheres em posições subalternizadas, “imagens de ‘desempoderamento’ associadas a valores não apreciados socialmente, como esperança, afeto e compreensão, que associam prestígio a ser ‘esposa’ de um homem” (QUIANGALA, 2017).

Ao caracterizar a personagem a partir de uma oposição entre feminino/masculino que busca valorizar características normalmente desprezadas ou tidas como secundárias em uma sociedade androcêntrica, e ao não problematizar de modo significativo o caráter hegemônico do corpo sobre o qual é construído o prazer visual,¹⁴ a subjetividade feminista construída discursivamente pelos textos críticos analisados permanece associada à diferença sexual, ainda um “outro” dos homens. Assim, reacomoda-se em grande medida aquilo que Lauretis considera como o potencial epistemológico radical do pensamento feminista: a possibilidade de conceber “um sujeito ‘engendrado’ não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido” (LAURETIS, 1994, p. 208).

Como aponta Butler (2018), mesmo uma evocação operacional e estratégica de uma categoria “mulheres” constituída pela oposição à categoria “homens”, em nome de uma investigação da constituição social diferenciada dos pontos de vistas de homens e mulheres, demanda uma “genealogia crítica dos meios institucionais e discursivos complexos pelos quais ela é constituída” (BUTLER, 2018, p. 15), o que não parece ser o caso aqui. Os riscos de se celebrar uma suposta “essência, natureza ou realidade cultural comum impossível de ser encontrada” (Ibid.) está no modo como essa construção contribui para naturalizar o cultivo dos corpos em sexos distintos, reproduzindo um sistema de heterossexualidade compulsória.

¹⁴ Mulvey (1983) associa originalmente essa separação, na construção hegemônica do prazer visual, entre mulher/espetáculo/passiva e homem/narrativa/ativo ao fato de o cinema ser produto de um mundo governado por um desequilíbrio sexual; só mais tarde a autora vai reconhecer que essa construção estava ligada a outros desequilíbrios, operando segundo uma ideologia de homogeneidade, corporificada em uma feminilidade branca “neutra”, que permitiu que o cinema hollywoodiano se inserisse na cultura mercantilizada, obscurecendo a heterogeneidade e a divisão racial da sociedade estadunidense do começo do século 20 (MULVEY, 2010; 2015), ideologia que parece operar ainda hoje.

O mais perto que as críticas chegam de uma tentativa de desnaturalizar a diferença sexual e as construções de gênero associadas a ela é o comentário de Quiangala (2017) sobre os diálogos entre Diana e Steve que revelam a grande distância entre a visão de mundo dos dois personagens, desconstruindo “práticas que parecem muito naturais como casamento, monogamia e moralidade sexual”. Aqui, a interpretação da autora parece se encaminhar no sentido de caracterizar a ilha das amazonas como uma espécie de mundo sem diferença sexual e, portanto, sem aquilo que Lauretis (1994) chama de uma “ideologia do gênero” (que constitui indivíduos concretos em homens e mulheres).

Por fim, é preciso notar que os valores e características enfatizados pelas críticas como constitutivos da heroína (e nos quais as autoras investem) se acomodam bastante bem ao ideal de empoderamento individualista, neoliberal e autorregulatório que marca os feminismos midiáticos.¹⁵ Isso pode ser observado pela valorização de construções psicológicas como autoconfiança, determinação, coragem, capacidade de liderança, força (física, mas também mental), que se expressam em termos individuais, obscurecendo as possibilidades de articulações coletivas e críticas sistêmicas aos discursos normativos que produzem opressões e exclusões. A crítica do *Momentum Saga* afirma, por exemplo, que uma das grandes lições do filme “é que precisamos acreditar mais em nós”, e que, “se confiarmos em nosso potencial, teremos condições de resolver problemas” e de “descobrir forças que antes nem sabíamos que estavam lá” (SYBYLLA, 2017).

Como aspecto que rompe com a adesão a um ideal individualista de empoderamento, surgem apontamentos sobre solidariedade e interdependência entre mulheres que acenam para um sentido de empoderamento coletivo. A construção da autoconfiança da heroína é relacionada à sua convivência com outras mulheres (VASCOUTO, 2017), e Etta Candy, secretária de Steve, é vista como uma ponte entre as mulheres amazonas com quem a heroína conviveu em sua terra natal e as mulheres do mundo dos homens (BORGES, 2017; QUIANGALA, 2017). Apesar dessas leituras, vários dos textos (ENGELKE; GUALBERTO, 2017; VASCOUTO, 2017; PUIG, 2017; QUIANGALA, 2017) criticam o fato de que Diana passa a maior parte do filme como

¹⁵ Vale lembrar que, segundo a perspectiva de Lauretis (1994), em qualquer das formas tomadas historicamente pela sociedade dita patriarcal (feudalismo, capitalismo, socialismo etc.), o sistema de gênero tem operado simultaneamente a um sistema de relações produtivas, de modo a reproduzir estruturas socioeconômicas e o domínio masculino da ordem social dominante. Assim, a posição atribuída socialmente às mulheres está ligada a conjuntos inter-relacionados de relações de trabalho, classe, raça e gênero.

única mulher em um grupo de homens, sinalizando que havia expectativas de que fosse de fato construído um outro ideal de empoderamento feminino, mais coletivo.

Quanto ao aspecto da solidariedade entre mulheres, um dos apontamentos que mais se diferencia das outras críticas talvez seja a caracterização que Quiangala (2017) faz da utopia encarnada por Mulher-Maravilha: uma utopia que “aponta para uma nova ética do cuidado: cuidemos umas das outras e façamos sempre o certo, independente do resultado!”; uma utopia que abarca todos os tipos de pessoas e que “inspira e eleva, porque seu desejo maior é o de que sejamos todas fortes, unidas e livres”. Essa afirmação parece contraditória quando contraposta a outro trecho do texto, em que se afirma que “Diana simboliza o feminismo liberal branco da primeira onda”, e que essa personagem é construída racialmente (embora não interseccionalmente) como integrante de uma “dinastia de mulheres brancas, cercadas por negras que não têm nomes, não conversam entre si e não existem para além de seus cargos e de Diana”.

Outro apontamento interessante quanto à especificidade da subjetividade feminista construída por *Mulher-Maravilha* é trazido pela crítica das *Valkírias* (ENGELKE; GUALBERTO, 2017), que reconhece o movimento de mercantilização do feminismo para vender e expandir mercados, e aponta certa intencionalidade na associação da heroína ao feminismo. Para as autoras, essa associação estaria, em certa medida, a serviço da ideologia da democracia liberal estadunidense e de seu militarismo subjacente. Desse modo, ainda que o filme embaralhe um pouco o maniqueísmo de mocinhos e bandidos (pois o grande vilão se associa ao lado dos “mocinhos”), as autoras expressam a percepção de que os defeitos e a maldade do lado dos aliados são colocados como falhas dos indivíduos, não do sistema.

Considerações finais

O que emerge da interpretação das críticas sobre *Mulher-Maravilha* publicadas em sites nerds feministas são leituras negociadas (HALL, 2003a), em que as autoras investem em grande medida na subjetividade feminista construída pelo filme, embora rejeitem alguns de seus aspectos. Os aspectos que interpelam satisfatoriamente as autoras são, sobretudo, a valorização de qualidades atribuídas hegemonicamente à feminilidade (amor, empatia e emoções em geral); e um ideal de empoderamento autorregulatório, centrado em construções psíquicas que permitem enfrentar individualmente adversidades

e, em menor medida, em uma solidariedade entre mulheres (avaliada como insuficientemente explorada). Ao mesmo tempo, os textos rejeitam, em maior ou menor grau, os aspectos dessa subjetividade ligados a uma universalidade da branquitude e da heterossexualidade, a padrões de beleza hegemônicos e a um liberalismo militarista.

No entanto, não há de modo geral uma problematização mais profunda sobre a construção dessa subjetividade a partir de um binarismo de gênero. Esse binarismo ataca as críticas, e o próprio filme, a uma heterossexualidade compulsória, e também apaga as outras diferenças que atravessam os corpos femininos, que são determinantes para o modo como as diferentes mulheres investem em diferentes posições de subjetividade. Esse ponto cego das críticas talvez seja efeito do modo como o prazer visual é manipulado no filme para embaralhar a dicotomia mulher/espetáculo/passiva e homem/narrativa/ativo associada a um tipo hegemônico de cinema, reunindo esses dois aspectos no corpo da heroína, e também do modo como a espetacularização do corpo feminino pode ser tomada como parte da construção do próprio prazer das mulheres.

O mais relevante, porém, é notar que esse “truque” cinematográfico, que oferece o mesmo corpo para ser simultaneamente apreciado como espetáculo e tomado como ponto de identificação com a ação, o faz corporificando os valores de heroísmo da Mulher-Maravilha em um corpo construído hegemonicamente e de forma excludente, que ainda assim interpela com sucesso as autoras dos textos (em seu entrelugar entre a crítica profissional e a posição de fãs e consumidoras de cultura pop), que contribuem para colocar em circulação interpretações que ratificam a identificação com a heroína.

Ao que parece, uma “identificação transexual” (MULVEY, 2005), em que o fascínio com o cinema demanda que as espectadoras se projetem em heróis masculinos, é substituída por outro tipo de identificação, que também exige um esforço de “vestir as roupas” de outra subjetividade, mas de modo diferente. É interessante que Quiangala (2017) use a expressão “negociações identitárias” para se referir ao trabalho que as mulheres racializadas realizam para se identificar com representações que não contemplam seus corpos, e caracterize essas negociações, em relação à Mulher-Maravilha, como valiosas. O tom majoritariamente celebratório de todas as críticas também aponta nesse sentido de tomar a subjetividade feminista construída por *Mulher-Maravilha* como um avanço.

Portanto, a conclusão que se pode extrair do conjunto das críticas é que essa subjetividade, embora em grande medida ainda mantenha na invisibilidade as próprias

experiências reais das mulheres que investem nela (enquanto indivíduos situados social e historicamente de modo bastante heterogêneo e diversificado), torna visível outros aspectos de suas experiências (principalmente aqueles ligados a valores hegemonicamente associados à feminilidade) que a ideologia do gênero a serviço de sociedades androcêntricas desvaloriza e procura tornar invisíveis.

Isso sinaliza que a subjetividade feminista construída por *Mulher-Maravilha* está ao mesmo tempo dentro e fora da ideologia do gênero, contradição que, para Lauretis (1994), é a própria condição de existência da teoria feminista: continuamos a fazer a relação imaginária com as representações de gênero, embora, enquanto feministas, saibamos que não somos isso, mas sim sujeitos governados por relações sociais reais e situadas historicamente. Segundo a visão da autora, como feministas, somos em alguma medida cúmplices da ideologia do gênero (assim como da ideologia em geral, incluindo o neoliberalismo), embora uma total adesão seja incompatível com os feminismos em sociedades androcêntricas. O que falta às autoras das críticas, então, é avançar na conscientização sobre essa cumplicidade, o que talvez nos permita ampliar as transformações socioculturais promovidas pelas práticas feministas.

REFERÊNCIAS

BALTAR, Mariana. Corpos, pornificações e prazeres partilhados. **Imagofagia**, n. 18, p. 564-588, 2018.

BANET-WEISER, Sarah. **Authentic TM**: The Politics of Ambivalence in a Brand Culture. Nova York e Londres: New York University Press, 2012.

_____. Keynote Address: Media, Markets, Gender: Economies of Visibility in a Neoliberal Moment. **The Communication Review**, v. 18, n. 1, p. 53-70, 2015a.

_____. 'Confidence You Can Carry!': Girls in Crisis and the Market for Girls' Empowerment Organizations. **Continuum**, v. 29, n. 2, p. 182-193, 2015b.

_____. **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. **Feminist Theory**, v. 0, n. 0, p. 1-22, 2019.

BORGES, Karol. Mulher-Maravilha: O filme que precisávamos e merecíamos. **Delirium Nerd**, 5 jun. 2017. Disponível em: <https://deliriumnerd.com/2017/06/05/mulher-maravilha-filme/>. Acesso em 10 set. 2020.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. **Caderno de Leituras**, n. 78, 2018. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf. Acesso em: 1 out. 2020.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ENGELKE, Paloma; GUALBERTO, Thay. Crítica: Mulher-Maravilha, o filme que estávamos esperando. **Valkirias**, 5 jun. 2017. Disponível em: <https://valkirias.com.br/critica-mulher-maravilha/>. Acesso em 10 set. 2020.

FRANCO, Gabriela. Mulher Maravilha salva o mundo e a DC. **Minas Nerds**, 1 jun. 2017. Disponível em: <http://minasnerds.com.br/2017/06/01/mulher-maravilha-salva-o-mundo-e-dc/>. Acesso em 10 set. 2020.

GILL, Rosalind. **Gender and the media**. Cambridge: Polity, 2007. *E-book*.

_____. Empowerment/Sexism: Figuring Female Sexual Agency in Contemporary Advertising. **Feminism & Psychology**, v. 18, n. 1, p. 35-60, 2008.

GILL, Rosalind; ORGAD, Shani. The Confidence Cult(ure). **Australian Feminist Studies**, v. 30, n. 86, p. 324-344, 2015.

GRAY, Herman. Subject(ed) to Recognition. **American Quarterly**, v. 65, n. 4, p. 771-798, 2013.

HALL, Stuart. Codificação/decodificação. In: SOVIK, Liv (org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte e Brasília: Editora UFMG, Representação da Unesco no Brasil, 2003a. p. 387-404.

_____. Notas sobre a desconstrução do popular. In: SOVIK, Liv (org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte e Brasília: Editora UFMG, Representação da Unesco no Brasil, 2003b. p. 247-264.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia - Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: Edusc, 2001.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-453.

_____. Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946). In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. v. 1. São Paulo: Senac, 2005. p. 381-392.

_____. Unmasking the Gaze: Feminist Film Theory, History, and Film Studies. In: CALLAHAM, Vicki (org.). **Reclaiming the Archive: Feminism and Film History**. Detroit: Wayne State University Press, 2010. p. 17-31.

_____. Introduction: 1970s Feminist Film Theory and the Obsolescent Object. *In*: MULVEY, Laura; ROGERS, Anna Backman (org.). **Feminisms: Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2015. p. 17-26.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

PAGANOTTI, Ivan; SOARES, Rosana de Lima. A meta para a crítica da/na mídia em abordagens metacríticas. **MATRIZES**, v. 13, n. 2, p. 131-153, 2019.

PRUDENCIO, Natalia Engler. Feminismos midiáticos, empoderamento e a questão do olhar em Mulher-Maravilha. **Movimento**, v. 14, p. 74-96, 2020a. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1gF0dDIEFLB3JI9PTRfZfyOA4EYtEBtKS/view>. Acesso em: 30 mar. 2020.

_____. Empoderamento e biopolítica nos feminismos midiáticos de Mulher-Maravilha e Capitã Marvel. **Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura**, v. 9, n. 2, 2020b. No prelo.

PUIG, Rebeca. Mulher-Maravilha: dentre todos os super-heróis, a melhor. **Collant sem Decote**, 31 mai. 2017. Disponível em: <http://collantsemdecote.com.br/critica-mulher-maravilha-dentre-todos-os-super-herois-a-melhor/>. Acesso em: 10 set. 2020.

QUIANGALA, Anne Caroline. Mulher-Maravilha: Utopia, Representação e Alteridade. **Preta, Nerd & Burning Hell**, 7 jun. 2017. Disponível em: <http://www.pretaenerd.com.br/2017/06/mulher-maravilha-utopia-representacao-e.html>. Acesso em: 10 set. 2020.

SOARES, Rosana de Lima; DA SILVA, Gislene. Lugares da crítica na cultura midiática. **Comunicação Mídia e Consumo**, v. 13, n. 37, p. 9, 2016.

SYBYLLA, Lady. Resenha: Mulher-Maravilha (2017). **Momentum Saga**, 3 jun. 2017. Disponível em: <https://www.momentumsaga.com/2017/06/resenha-mulher-maravilha-2017.html>. Acesso em: 10 set. 2020.

TRAVANCAS, Paula Rozenberg. Nem toda Mulher-Maravilha usa bracelete de ouro: um mapeamento dos blogs nerds feministas brasileiros. *In*: 41º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM 2018, Joinville. **Anais [...]**. Joinville: Univille, 2018. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1855-1.pdf>. Acesso em: 1 out. 2019.

VASCOUTO, Lara. 7 Clichês e Estereótipos Subvertidos em Mulher-Maravilha (e outros 4 que nem tanto assim). **Nó de Oito**, 16 jun. 2017. Disponível em: <http://nodeoito.com/estereotipos-subvertidos-mulher-maravilha/>. Acesso em: 10 set. 2020.

WILLIAMS, Raymond. **Keywords: A Vocabulary of Culture and Society**. Nova York: Oxford University Press, 1983.

Filmografia

MULHER-MARAVILHA. Direção: Patty Jenkins. Los Angeles: Warner Bros., 2017. 1 disco *blu-ray* (141 min.). Título original: Wonder Woman.