
Uma subjetividade feminista ambivalente: prazer visual contra-hegemônico e a representação da branquitude em *Mulher-Maravilha*¹

Natalia Engler PRUDENCIO²

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

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo discutir de que forma a manipulação do prazer visual no filme *Mulher-Maravilha* (Patty Jenkins, EUA, 2017), embora produza uma posição de sujeito-do-olhar contra-hegemônica em relação às representações de gênero no cinema hollywoodiano dominante, associa-a a uma feminilidade hegemônica que contribui para perpetuar discursos de universalidade da branquitude, tornando o filme um discurso complexo e ambivalente. 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.

PALAVRAS-CHAVE: Mulher-Maravilha, prazer visual; branquitude; gênero; cinema.

INTRODUÇÃO

Quase 76 anos depois de sua criação, 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). Assim, *Mulher-Maravilha* se constitui como espaço privilegiado para se observar as

¹ Trabalho apresentado 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 Mestranda do Programa de Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, e-mail: natalia.prudencio@usp.br. Bolsista CNPq.

intensas negociações em torno de representações de gênero que, segundo Christine Gledhill (1999), marcam as formas populares sobretudo em períodos de ativismo feminista, negociações 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 (2003a) chama de significados preferenciais impressos em determinados textos, tentativas de hegemonizar a audiência —, enquanto representação dominante a partir da qual o filme interpela as espectadoras e pede que invistam em determinada posição discursiva, buscando compreender como esta articula uma nova subjetividade feminista contemporânea. Levando em consideração que o gênero não pode ser isolado de outras categorias de diferenças, o presente artigo privilegia um recorte racial e se dedica ao exame de como a manipulação do prazer visual em *Mulher-Maravilha*, embora produza uma posição de sujeito-do-olhar contra-hegemônica em relação ao modo como o cinema hollywoodiano dominante vem construindo as representações de gênero, associa-a a uma feminilidade hegemônica que contribui para perpetuar discursos de universalidade da branquitude.

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 centra a análise no modo como o filme *Mulher-Maravilha* e sua circulação constroem e privilegiam posições discursivas que mobilizam os discursos dos feminismos midiáticos³ — que emergem com a renovação da popularidade dos feminismos e sua crescente presença na cultura midiática — e se articulam com a nova

³ Adoto a expressão feminismos midiáticos para me referir às diferentes expressões de feminismos nas mídias, no âmbito das políticas de representação, que hoje circulam amplamente 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). Enquanto tecnologias de gênero, esses feminismos, na visão de Sarah Banet-Weiser (BANET-WEISER, 2018; BANET-WEISER; GILL; ROTTENBERG, 2019), estão profundamente entrelaçados com valores neoliberais e tendem a estabelecer parâmetros estreitos de representação e autorrepresentação do gênero em termos de sexualidade, raça, classe etc., definindo o empoderamento como superação individual de certas opressões sem romper com as estruturas opressoras, de modo a transformar as mulheres em sujeitos econômicos melhores, eclipsando a crítica a estruturas profundas de desigualdades e ocultando o trabalho envolvido em produzir a si mesmo de acordo com os parâmetros desse feminismo visível.

subjetividade feminista constituída por esses discursos, enquanto “tecnologias de gênero” (LAURETIS, 1994).

UMA NOVA POSIÇÃO DE SUJEITO-DO-OLHAR

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” (MULVEY, 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 gendrada 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, a própria Mulvey (MULVEY, 2010) admitiu que o cinema hollywoodiano dominante produz não só representações gênero, mas também de raça, sexualidade, classe etc., atuando como registro do contexto cultural e econômico específico em que está inserido e gerando uma visualização formal para esse contexto, que contribui para moldar a forma como a sociedade se compreende e se internaliza como imagem.

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 dominante não o olhar de qualquer homem, mas do homem branco. Assim, e seguindo também Ismail Xavier (2004) 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 — pois, segundo Dyer (1997), a heterossexualidade é o modo como a branquitude se reproduz e, como lembram Alessandra Soares Brandão e Ramayana Lira de Sousa (2019), também tende a produzir discursos que se colocam como universais.

É nesse sentido, que se torna 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, desconstruindo essa posição de sujeito-do-olhar que se faz passar como neutra, transparente, universal.

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 construído 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 espectadores se identifiquem. E embora a câmera nem sempre coincida com o que a personagem está de fato vendo, nós, espectadores, somos levados a experimentar a realidade pró-fílmica por meio de seu ponto de vista, de sua interpretação, um ponto de vista de curiosidade, abertura e empatia com o outro que é o modo de Diana ver o mundo.

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, a ilha 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). A qualidade distinta desse olhar 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 nu⁴ — 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.

Essa percepção também é reforçada pela forma como *Mulher-Maravilha* marca Diana muito mais como sujeito do que objeto: em relação ao modo como a câmera filma seu corpo, há apenas uma sequência de pura escopofilia e objetificação (o prólogo, antes do *flashback*, em que a câmera ocupa uma posição voyeurística), e ela é representada em quase toda a extensão do filme como aquela que toma as decisões que movem a narrativa (sair de Temiscira para acabar com a guerra; salvar uma vila belga; confrontar um general alemão etc.), 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 ela 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 os códigos de representação de gênero no cinema hollywoodiano dominante.

⁴ Disponível em: <https://youtu.be/QnDgw7XXaOU>. Acesso em: 9 jul. 2021.

Localizada aproximadamente no meio do filme, a sequência⁵ 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, e 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 super-heroína. 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

⁵ Disponível em: <https://youtu.be/pJCgeOAKXyg>. Acesso em: 9 jul. 2021.

figura superpoderosa numa paisagem, exercendo seu heroísmo marcado pela empatia e o amor pela humanidade.

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.

MULHER-MARAVILHA COMO DISCURSO BRANCO

A decisão de cruzar a Terra de Ninguém, momento máximo da expressão de Diana como sujeito superpotente e portadora de um olhar de empatia e curiosidade, também encena um dos motivos narrativos associados à construção das representações de branquitude, que contribui para construir *Mulher-Maravilha* como um discurso branco e, assim, circunscrever a potencialidade de subversão da subjetividade feminista articulada pela construção do prazer visual no filme: a iniciativa (imperialista) dos brancos para sair e organizar a si mesmos, aos outros e ao mundo. Em seu estudo das representações visuais da branquitude, Dyer (1997) aponta que sua especificidade reside em “posições narrativas estruturais, clichês retóricos e hábitos de percepção” (DYER, 1997, p. 12, tradução minha), 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 imperialista que Diana corporifica com seu heroísmo e sua decisão de deixar o espaço que lhe é familiar e realizar seu rito de passagem aventurando-se em um espaço que lhe é exótico. 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. É exatamente por essa razão que se torna necessário apontar a racialidade da jornada de empoderamento e transformação de Diana, organizada segundo um dos princípios que sustentam a representação da branquitude.

Assim, as qualidades que caracterizam os super-heróis e super-heroínas 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. Esse mesmo “espírito” é exibido por Steve quando explica a Diana, ainda em Temiscira, por que precisa retornar à guerra: um senso de dever resumido em algo que seu pai lhe disse, de que quando alguém vê algo errado no mundo, pode escolher entre não fazer nada e fazer alguma coisa, e ele já havia tentado não fazer nada. 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, 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 engendre essa posição de modo que se distingue da construção hegemônica do prazer visual.

Nesse sentido, vale apontar também 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, nascida em Israel de uma família proveniente da Polônia, Áustria, Alemanha e Tchecoslováquia.⁶ Assim, *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 vem 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, posição 136, tradução minha).

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), esta é uma estratégia narrativa que contribui para posicionar a masculinidade branca dos super-heróis como marginal, disfarçando seu status cultural dominante e permitindo que alcancem status de minoria, tirando o foco de

⁶ “Gal Gadot”. *Empire*, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3wtjJvc>. Acesso em: 7 jul. 2021.

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”), apesar de fortemente racializada como branca. Sua feminilidade branca também 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. Essa construção se expressa em uma sequência em que Diana acompanha Steve a uma reunião do conselho de guerra britânico, ainda em Londres, antes de partirem para o *front*. Ele pede que Diana aguarde do lado de fora, mas ela, sem saber que mulheres não são permitidas na sala, entra.⁷ Em outra sala cheia de membros do conselho de guerra, ela expressa sua indignação diante de generais que aceitam com naturalidade a ideia de que soldados irão morrer se os alemães usarem o gás que estão desenvolvendo, pois, para eles, as negociações de um armistício não podem ser ameaçadas por qualquer ação naquele momento.⁸

A branquitude de Diana continua a ser afirmada quando Steve reúne a equipe formada, nas palavras de Diana, por um mentiroso, um assassino e um contrabandista — Sameer (Saïd Taghmaoui), um golpista paquistanês; Charlie (Ewen Bremner), um atirador escocês com traumas e problemas com álcool; e Chefe (Eugene Brave Rock), um indígena estadunidense contrabandista. 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 sobre o desenvolvimento de uma arma. Esta é mais uma sequência que reafirma o papel de Steve como guia da jornada de empoderamento e da transformação de Diana, que envolve que a heroína amadureça e compreenda 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 —

⁷ Disponível em: <https://youtu.be/9qgRprDHknI>. Acesso em: 9 jul. 2021.

⁸ Disponível em: <https://youtu.be/tddPINkwxnI>. Acesso em: 9 jul. 2021.

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, tradução minha). Embora sejam um pequeno respiro de diversidade depois que Diana deixa Temiscira e entra em no mundo dos homens quase completamente branco (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.

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 Ludenddorf, 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, tradução minha), mesmo em textos que não têm a diferença racial como tema explícito.

Da mesma forma, a caracterização dos vilões é outro 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, tradução minha). É assim que funciona a construção dos dois vilões secundários do filme, o general alemão Ludenddorf (Danny Huston) e a cientista dra. Isabel Maru (Elena Anaya), 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 Ludenddorf 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.

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, 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 Ludenddorf e Maru. Ironicamente, o verdadeiro vilão do filme, o deus da guerra Ares, passa a maior parte do tempo escondido sob uma máscara de masculinidade branca “boa”, como pacifista e o membro do conselho de guerra britânico sir. Patrick Morgan, e a surpresa da revelação de sua verdadeira identidade reside justamente nessa encarnação de uma “civildade” branca associada à identidade britânica.

UMA HEROÍNA AMBIVALENTE

Portanto, ao mesmo tempo em que *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 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 — o filme também reafirma e reforça discursos de universalidade da branquitude, contribuindo para tornar transparente essa posição hegemônica. 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”, que se configura como uma posição que “muitas pessoas, nem brancas, nem homens, nem de classe média, aspiram ocupar” (DYER, 1997, p. 39, tradução minha), tornada ainda mais poderosa — e ambígua — porque se abre para um grupo antes excluído, as mulheres, e 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 Yvonne Tasker (2002), que identidades de gênero são formadas e transformadas pelo consumo de imagens, e imagens que colocam em cheque representações gendradas 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, 2002, p. 166, tradução minha), configurando-se como um discurso complexo e ambivalente, que oferece uma posição de sujeito-do-olhar que se abre para diferentes leituras e identificações.

REFERÊNCIAS

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

BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana L. de. A in/visibilidade lésbica no cinema. In: 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. *E-book*.

BROWN, Jeffrey A. **The Modern Superhero in Film and Television: Popular Genre and American Culture**. Nova York: Routledge, 2017. *E-book*.

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. Post-Postfeminism?: New Feminist Visibilities in Postfeminist Times. **Feminist Media Studies**, v. 16, n. 4, p. 610-630, 2016.

GLEDHILL, Christine. Pleasurable Negotiations. In: THORNHAM, Sue (Org.). **Feminist Film Theory: A Reader**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1999. p. 166-178.

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, 2003. a. 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, 2003. b. p. 247-264.

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.

_____. 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 (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.

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

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