
Mulher-Maravilha e uma nova subjetividade feminista contemporânea¹

Natalia Engler PRUDENCIO²

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

RESUMO

O presente artigo apresenta os resultados da pesquisa de mestrado *Os limites dos feminismos midiáticos: Mulher-Maravilha e uma nova subjetividade feminista contemporânea*, que buscou discutir o modo como o filme *Mulher-Maravilha* (2017) se articula com uma subjetividade feminista contemporânea constituída em um cenário de popularização e midiaticização dos feminismos. As teorias de gênero, os estudos feministas de mídia e a teoria feminista do cinema constituíram a base teórica da pesquisa, e a abordagem metodológica foi construída sob inspiração dos estudos culturais britânicos e de suas discussões sobre as negociações implicadas no processo de troca cultural, buscando articular práticas discursivas e práticas sociais. Para tanto, analisou-se o filme, seu contexto de produção e sua circulação crítica.

PALAVRAS-CHAVE: Feminismos; Representação de gênero; Cultura midiática; Cinema de super-heróis; Circulação crítica.

1. Introdução

Este artigo tem como objetivo apresentar os resultados da pesquisa de mestrado *Os limites dos feminismos midiáticos: Mulher-Maravilha e uma nova subjetividade feminista contemporânea*, que se dedicou a caracterizar as especificidades e as implicações de uma subjetividade feminista que emerge em meio ao fenômeno recente de popularização e midiaticização dos feminismos. Essa subjetividade é compreendida como uma posição discursiva normativa na qual as mulheres são incentivadas a investir para se posicionarem aos olhos do mundo como feministas. Este *se posicionarem aos olhos do mundo* — ou seja, tornar seu feminismo visível — é relevante quando se considera a dinâmica da subjetividade contemporânea em que ser vista é condição para a existência, o que articula uma subjetividade feminista para a qual o parecer feminista tende a prevalecer sobre o ser feminista, e mesmo sobre o consumir o feminismo. A

¹ Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Interseccionalidades, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, e-mail: nataliapru@gmail.com. Pesquisa realizada com bolsa CNPq.

constituição dessa subjetividade feminista, considerada nos termos já citados, foi examinada a partir do modo como ela foi articulada nas representações construídas no filme *Mulher-Maravilha* (*Wonder Woman*, Patty Jenkins, 2017) — um produto midiático marcado por negociações entre representações dominantes de gênero e discursos contemporâneos sobre gênero — e na circulação crítica da obra — a maneira como determinados atores (ou, deveria dizer, atrizes) se apropriaram dessas representações e as ressignificaram de modo a conformá-las às suas próprias realidades e aspirações.

As teorias de gênero, os estudos feministas de mídia e a teoria feminista do cinema constituíram a base teórica da pesquisa, a partir de discussões sobre empoderamento, visibilidade, tecnologias de gênero, performatividade de gênero e prazer visual (BANET-WEISER, 2018; BUTLER, 2018b; DE LAURETIS, 1994; MULVEY, 1983). A abordagem metodológica foi construída sob inspiração dos estudos culturais britânicos e de suas discussões sobre as negociações implicadas no processo de troca cultural (GLEDHILL, 1999; HALL, 2003b; 2003a), e buscou articular texto e contexto, práticas discursivas e práticas sociais, analisadas em três níveis: institucional, texto e audiências. Seguiu-se, assim, os seguintes passos metodológicos: pesquisa bibliográfica sobre a história da personagem Mulher-Maravilha e sobre as relações entre feminismos e mídias nos Estados Unidos; análise de declarações da equipe criativa de *Mulher-Maravilha* à imprensa especializada; análise fílmica de *Mulher-Maravilha* centrada na estruturação do prazer visual e no emprego de códigos próprios ao cinema de ação e de super-heróis, tendo como eixos centrais as categorias de gênero, sexualidade e raça e o tema do empoderamento; pesquisa bibliográfica sobre o histórico de circulação de produtos protagonizados pela super-heroína no Brasil; análise de textos críticos sobre o filme publicados por sites nerds feministas, buscando compreender como esses textos negociaram os discursos contemporâneos de gênero e foram interpelados pelas posições discursivas oferecidas pelo filme.

2. Os feminismos midiáticos como tecnologias de gênero

Para circunscrever o fenômeno de popularização e midiatização dos feminismos, partiu-se da noção de “feminismos midiáticos”, compreendida como a intersecção entre discursos feministas e a cultura midiática na qual circulam amplamente, articulando políticas de representação centradas em noções específicas de empoderamento e

visibilidade. Os feminismos midiáticos estão relacionados a um cenário em que, como aponta Rosalind Gill (2007), a maior parte dos feminismos acontecem nas mídias (sejam elas as diferentes redes sociais que hoje congregam milhões de usuários no mundo todo, ou produtos de massa mais tradicionais, como filmes, séries, sites etc.) e a experiência da maioria das pessoas com os feminismos é inteiramente mediada. Esse cenário modifica as políticas de representação articuladas pelos feminismos e leva a uma ênfase na produção de visibilidades, fazendo com que os feminismos midiáticos atuem como uma “tecnologia de gênero” (DE LAURETIS, 1994), que produz o gênero de novas formas à medida que o representa, constituindo uma nova subjetividade feminista.

Nesse sentido, essa subjetividade, enquanto posição discursiva normativa, diz respeito a um conjunto de valores que devem ser corporificados por aquelas que desejam “parecer” feministas: em resumo, um autoempoderamento a partir de investimentos na própria confiança para se tornar capaz de superar individualmente as desigualdades estruturais (BANET-WEISER, 2015b; 2018; BANET-WEISER; GILL; ROTTENBERG, 2019; GILL, 2007; 2016; GILL; ORGAD, 2015). Assim, se no passado ser feminista estava associado, na cultura dominante dos países ocidentais, ao estereótipo das mulheres que queimam sutiãs, não depilam as axilas e odeiam homens³, hoje ser feminista significa, em grande medida, ser uma mulher empoderada, bem-sucedida economicamente, que conseguiu, com seus próprios esforços, superar as desigualdades e as opressões que limitam a existência das mulheres.

3. Mulher-Maravilha, os feminismos estadunidenses e as mídias

No nível institucional, foi justamente essa transição do que significa ser feminista no imaginário da cultura dominante nos Estados Unidos (que transborda para a cultura internacional-popular) que se pôde observar a partir do exame das relações de embate e incorporação entre feminismos e mídias no contexto estadunidense, tendo a história da personagem Mulher-Maravilha como fio condutor. A partir de pesquisa bibliográfica, foi possível compreender que a trajetória da personagem se entrelaça ao jogo de negociações entre a cultura midiática e os diferentes discursos sobre gênero que marcaram o século

³ Aqui, cabe pensar em estereótipos que se originam nos Estados Unidos, mas extrapolam as fronteiras daquele país como imagens que circulam em uma cultura que Renato Ortiz (2007) denomina de “internacional-popular”, caracterizada pelo desenraizamento tanto da produção quanto do consumo e que traduz o imaginário das sociedades globalizadas.

XX, sobretudo em momentos em que os feminismos alcançaram visibilidade e colocaram em xeque as representações culturais das mulheres.

As diferentes formas como a Mulher-Maravilha foi representada ao longo de seus hoje 80 anos não estão apenas relacionadas a dinâmicas específicas do mercado das histórias em quadrinhos. Essas alterações demonstram sobretudo a maneira como a indústria midiática de modo geral, em sua necessidade constante de atualização para se manter relevante e atrair novos públicos, teve que responder às aspirações que surgiram ou foram intensificadas entre as mulheres em diferentes momentos de mobilização feminista. Foi assim com a própria criação da personagem, em 1941, em um momento em que as mulheres estadunidenses ocupavam espaços na esfera pública deixados vagos pelos homens que haviam partido para a Segunda Guerra (ZEISLER, 2008). E também durante o movimento de libertação das mulheres, na chamada “segunda onda” feminista, do qual a heroína se tornou uma espécie de embaixadora controversa, a supermulher que representava o potencial do que as mulheres poderiam alcançar caso a cultura, as relações sociais, as instituições etc. não limitassem seu escopo de atuação no mundo (COCCA, 2016; LEPORE, 2017).

Retraçar esse percurso histórico permitiu compreender que a personagem Mulher-Maravilha se estabeleceu no imaginário coletivo da cultura internacional-popular como símbolo de empoderamento feminino e ícone feminista em meio aos embates entre os discursos feministas e a cultura midiática, dos quais a super-heroína foi pivô em momentos decisivos. Esse passado permite compreender melhor o fato de ela ter novamente se tornado instância de embates e negociações em um momento de renovada popularização dos feminismos e da crescente apropriação de seus discursos pela cultura midiática, tornando-se também símbolo da ambivalência e complexidade dessas negociações. Não pode ser tomado como mera coincidência o próprio fato de um filme da Mulher-Maravilha apenas se concretizar, depois de inúmeras tentativas frustradas, em meio à ascensão dos feminismos midiáticos, e o filme não poderia passar incólume às políticas de representação que têm forjado uma nova subjetividade feminista. Nos anos 1970, por exemplo, a série de TV protagonizada por Lynda Carter articulou negociações relativas aos questionamentos sobre papéis de gênero promovidos pelo movimento de libertação das mulheres, e a Mulher-Maravilha corporificou ali um ideal de mulher independente, que transgredia os lugares tradicionais ao ser representada como heroína de ação, mas em um corpo que reafirmava a diferença sexual ao ostentar atributos

femininos tradicionais (LEVINE, 2007). Do mesmo modo, no presente, o longa-metragem estrelado por Gal Gadot teve papel semelhante em relação a uma nova subjetividade feminista articulada em torno de demandas por empoderamento individual.

Nesse contexto, Diana foi posicionada — por elementos estéticos e narrativos do filme, pelo marketing e por declarações da equipe criativa à imprensa — como um “espetáculo midiático” (KELLNER, 2003). Ela se tornou o que Douglas Kellner (2003) caracteriza como um fenômeno da cultura midiática que encarna os valores e dramatiza as disputas da sociedade ocidental contemporânea — no caso, um fenômeno que encarna os valores e dramatiza as disputas em torno das representações de gênero, e articula uma subjetividade que se pode dizer feminista bastante complexa e ambivalente. Aqui, o parecer feminista é central, tornado uma medida de “avaliação sobre se um produto é digno ou não de consumo” (ZEISLER, 2016, p. 591), em vez de um conjunto de valores, preceitos éticos e ações políticas, em meio a um contexto que tende a transformar as diferenças em “grifes” (GRAY, 2013).

É essa “grife” que a equipe envolvida na produção de *Mulher-Maravilha* buscou acionar em suas declarações à imprensa, como forma de posicionar o filme para uma audiência engajada nos debates contemporâneos sobre gênero sem, no entanto, comprometer-se mais explicitamente com políticas feministas que poderiam afastar outras parcelas do público, refratárias ou apenas não interessadas em críticas ou subversões profundas das representações dominantes de gênero. As declarações analisadas⁴ se mostraram abertas a interpretações contraditórias e buscaram negociar o passado feminista da personagem e seu poder como modelo de empoderamento feminino com uma definição acessível de feminismo traduzido como escolha, igualdade e superação individual de desigualdades.

4. Prazer visual contra-hegemônico e feminilidade hegemônica

No nível do texto, a análise fílmica revelou que, nesse processo de transição do que significa ser feminista em um cenário em que esta se tornou uma identidade desejável e corporificada por celebridades e personagens ficcionais altamente visíveis, há um lado

⁴ Foram analisadas vinte reportagens e entrevistas publicadas à época do lançamento de *Mulher-Maravilha* nos veículos *New York Times*, *Vanity Fair*, *Entertainment Weekly*, *Hollywood Reporter*, *Time*, *Los Angeles Times* e *Variety*.

que, em geral, permanece pouco visível. Trata-se do modo como essa nova subjetividade feminista é destinada a mulheres já bem posicionadas para se empoderarem: majoritariamente brancas, heterossexuais, de classe média ou alta, além de outros marcadores relevantes, como ser cisgênero, originária de grandes centros urbanos, jovem, magra, sem deficiências etc.

É nesse sentido que *Mulher-Maravilha* se configura como um filme em que o prazer visual é manipulado de modo bastante ambivalente em termos de representação de gênero. Por um lado, Diana é posicionada como portadora do olhar — um olhar curioso e generoso, em vez do olhar objetificador e dominador que sustentou tradicionalmente a estrutura dominante do prazer visual no cinema hollywoodiano (MULVEY, 1983) — e impulsionadora da ação e da narrativa, um sujeito superpotente. É uma posição ainda ocupada com pouca frequência por corpos femininos, o que, em certo sentido, atualiza a posição de sujeito-do-olhar transcendente que o cinema industrial simula e na qual, segundo Ismail Xavier (2004), reside sua força de encantamento. Essa posição também concentra no mesmo corpo ação e espetáculo, seguindo as convenções relativas às representações de heróis (majoritariamente masculinos) de filmes de ação descritas por Yvonne Tasker (2002), pois são os corpos femininos que realizam ações espetaculares, ainda que sua beleza também seja ressaltada, sobretudo a beleza convencional da atriz que interpreta a heroína, Gal Gadot, por meio de *close-ups* de seu rosto.

É nesse sentido que a manipulação do prazer visual em *Mulher-Maravilha* articula uma subjetividade que se pode dizer feminista, pois permite que espectadoras e espectadores se identifiquem com um sujeito feminino poderoso que age, que não costuma estar presente no cinema de ação e de super-heróis. Trata-se de uma estrutura que se aproxima do que Iris Brey (2020) define como um “olhar feminino” — um olhar em que o prazer não decorre de uma assimetria de poder entre os gêneros, construído por meio de escolhas que interrogam o olhar dominador que caracteriza nossos modelos de representação. Ainda assim, a potencialidade dessa construção se configurar de fato como um olhar de resistência é circunscrita por outros dispositivos estéticos e narrativos.

Ainda que o filme se desvie da tendência do cinema hollywoodiano dominante de transformar os corpos de mulheres em objetos para o deleite sexual de outros, Diana não escapa por completo da convenção que busca compensar a figura da heroína ativa enfatizando sua feminilidade (TASKER, 2002), consolidando assim o binário feminino/masculino. Isso se dá de algumas maneiras. Uma delas é a afirmação da

heterossexualidade da heroína, por meio do romance com o piloto estadunidense Steve Trevor, que apaga qualquer sombra de sexualidade lésbica de uma personagem que havia vivido toda sua vida apenas entre mulheres. Também tem a mesma função a associação da heroína a valores normativamente tidos como femininos, como amor, empatia, compaixão, cuja origem é associada ao espaço utópico “feminino” de Temiscira, construído em oposição ao mundo imperfeito dos homens. Por fim, a própria jornada de empoderamento de Diana é marcada por uma transformação majoritariamente interior, um rito de passagem da ignorância ao conhecimento que se expressa fisicamente apenas pela troca de figurino (em oposição a transformações corporais sofridas por heróis homens), que, segundo Tasker (2002), é típico das ficções centradas em mulheres e é repetido por diversos filmes protagonizados por heroínas de ação.

Outro dispositivo que limita o alcance da subjetividade feminista contemporânea corporificada por Diana é a naturalização da branquitude da heroína e, conseqüentemente, do ponto de vista branco adotado pelo filme. Isso se expressa na repetição do motivo narrativo da iniciativa branca, o impulso das pessoas brancas para saírem e organizarem a si mesmas, aos outros e ao mundo, que Richard Dyer (1997) aponta ser uma das formas de representar visualmente a branquitude. Além de Diana expressar seu heroísmo dessa forma, sua branquitude também é afirmada pelo modo como a personagem é posicionada em oposição a coadjuvantes não brancos reduzidos à função de facilitarem sua jornada de empoderamento, e a vilões racializados como brancos que não performam bem a branquitude. Somados ao fato de que a personagem frequentemente desafia as autoridades instituídas, esses são dispositivos que, na visão de Jeffrey A. Brown (2017), têm a função de disfarçar o status cultural dominante da heroína.

Portanto, *Mulher-Maravilha* constrói uma posição de sujeito-do-olhar que ao mesmo tempo subverte representações marcadas por uma hierarquia de gênero normativa, que legitima a subordinação das mulheres, mas também reforça discursos binários de gênero e de universalidade da branquitude e da heterossexualidade, associados a uma noção individualista de poder, acessível apenas para mulheres já bem posicionadas para se empoderarem. Assim, pode-se dizer que o filme encena uma feminilidade posicionada como contra-hegemônica — quando considerada em relação ao contexto mais amplo de um cinema (e de uma cultura em geral) androcêntrico — mas que é hegemônica em relação a outras feminilidades. É uma condição muito próxima àquela que Teresa de Lauretis (1994) aponta ser a própria condição de existência do sujeito do feminismo, que

se encontra ao mesmo tempo (e conscientemente) dentro e fora da ideologia do gênero (o heterossexismo), pois continuamos a reproduzir o gênero mesmo que façamos a crítica ao modo como este se constitui.

É nesse sentido que a autora argumenta que os feminismos podem se tornar cúmplices tanto da ideologia do gênero quanto da ideologia em geral (neoliberalismo, racismo, colonialismo, imperialismo etc.), embora uma adesão completa a essas ideologias seja incompatível com os feminismos em sociedades androcêntricas. É nessa encruzilhada que parecem se encontrar tanto a posição de sujeito-do-olhar construída como preferencial por *Mulher-Maravilha* quanto a subjetividade feminista constituída pelas políticas de representação dos feminismos midiáticos, com a qual a primeira se articula. Ambas se posicionam em contraste a um cenário de normas bastante estreitas de gênero, em que o masculino ainda ocupa posição privilegiada, ao mesmo tempo que tendem a reforçar outras formas de diferenciação que também produzem desigualdades e tornam precárias as vidas de mulheres não brancas, LGBTQIA+, de classes baixas etc.

5. Circulação crítica: as promessas de uma nova subjetividade feminista

No nível da audiência, da circulação crítica do filme, buscou-se compreender os investimentos que uma parcela significativa do público fez na posição de sujeito-do-olhar construída como preferencial por *Mulher-Maravilha*, compreendida como feminista apesar de sua ambivalência e contradições. Os textos críticos sobre o filme analisados — publicados por sites nerds feministas criados nos anos 2010⁵, em meio à emergência dos feminismos midiáticos, e produzidos por autoras que são também fãs e, assim, posicionam-se como uma espécie de entrelugar entre a crítica especializada e a crítica socialmente dispersa (PAGANOTTI; SOARES, 2019) — refletem, em grande medida, a interpretação de que o filme oferece representações de gênero construídas a partir de uma perspectiva feminista. Em sua maioria, os textos não se aprofundam na análise do modo como essa posição de sujeito-do-olhar que desafia a estrutura dominante do prazer visual no cinema hollywoodiano tem seu potencial limitado por dispositivos estéticos e

⁵ Os dez textos analisados foram publicados pelos sites *Nebulla* (<https://www.nebulla.co/>; o site se chamava *Collant sem Decote* em 2017, à época do lançamento de *Mulher-Maravilha*, e foi descontinuado em 2021), *Delirium Nerd* (<https://deliriumnerd.com/>), *Minas Nerds* (<https://bit.ly/3vC5Z2E>; saiu do ar em 2021), *Momentum Saga* (<https://www.momentumsaga.com/>), *Nó de Oito* (<http://nodeoito.com/>), *Preta, Nerd & Burning Hell* (<http://www.pretaenerd.com.br/>) e *Valkirias* (<https://valkirias.com.br/>).

narrativos que recentram a heterossexualidade e a branquitude da heroína. Mesmo quando reconhecem as limitações das representações construídas pelo filme, eles as relevam em prol da identificação com a heroína como símbolo feminista, tomada como uma representação que desafia as normas de gênero dominantes e amplia o campo de feminilidades vivíveis.

As argumentações apresentadas pelos textos críticos analisados demonstram que as autoras compreendem o modo como *Mulher-Maravilha* subverte a construção dominante do prazer visual no cinema hollywoodiano ao não objetificar as personagens femininas nem sexualizá-las abertamente. Também há, embora não nesses termos, um reconhecimento de que Diana é tanto portadora de um olhar distinto, curioso, generoso e empático, quanto um sujeito superpotente que age no mundo da diegese e move a narrativa, oferecido como posição com a qual espectadoras e espectadores devem se identificar — algo ainda raro no cinema dominante. Suas respostas ao modo como o filme as interpela revelam também a força do poder relativo que essa identificação promete, que envolve sair da invisibilidade que o cinema hollywoodiano dominante reserva às mulheres, ser reconhecida como sujeito e não tratada como objeto no campo das representações, e sentir que o empoderamento está ao seu alcance. Essas promessas parecem explicar, em alguma medida, os investimentos das autoras dos textos na posição de sujeito-do-olhar construída como preferencial pelo filme, e a ausência de questionamentos generalizados sobre a especificidade dos valores feministas corporificados por essa subjetividade.

Além de uma aproximação com discursos que tratam a heterossexualidade como a norma, ao abordarem o romance heterossexual que conduz o filme, os textos também trabalham a partir da mesma oposição binária e generificada que o filme emprega para caracterizar Diana e sua jornada, posicionando os valores “femininos” utópicos de Diana e de Temiscira contra os valores “masculinos” do mundo “real” e imperfeito dos homens.

Em relação à racialidade da posição de sujeito-do-olhar construída como preferencial pelo filme, corporificada por Diana, apenas um dos textos, o único de autoria de uma mulher negra⁶, identifica que essa não é uma posição sem propriedades, mas sim branca, e que mulheres não brancas precisam negociar a identificação com ela. Nos

⁶ QUIANGALA, Anne. *Mulher-Maravilha: Utopia, Representação e Alteridade*. **Preta, Nerd & Burning Hell**, [S.l.], 7 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/PretaeNerd>. Acesso em: 22 jul. 2021.

demais textos, a branquitude de Diana não é um aspecto discutido, embora se critique amplamente a falta de diversidade entre os personagens coadjuvantes. Do mesmo modo, apenas um dos textos⁷ aponta a representação de Diana como veículo para um feminismo que não ameaça as estruturas que sustentam desigualdades e a relaciona à mercantilização dos feminismos. Nos outros, valores como autoconfiança, determinação, coragem e força (física, mas também mental), atribuídos à heroína, são tomados como positivos em termos de investimento e identificação, e não como expressões individualistas de empoderamento, que mascaram o caráter sistêmico das opressões e exclusões.

Ainda que os investimentos ambivalentes que os textos críticos analisados fazem na posição oferecida como preferencial por *Mulher-Maravilha* tendam a associar a circulação do filme a uma concepção binária de gênero que desemboca na heterossexualidade compulsória, e a uma concepção da branquitude como posição subjetiva universal, é preciso não perder de vista o que os investimentos nessa posição de sujeito feminino superpotente promete. O que está em jogo aí é a própria força de encantamento do cinema, que, como aponta Xavier (2004), simula um sujeito-do-olhar onipotente e onividente, desta vez corporificado, de modo incomum, num corpo de mulher superpoderoso. Mas também está em jogo o poder das representações que posicionam a branquitude e a heterossexualidade como neutras e universais, levando muitas pessoas não brancas e LGBTQIA+ a desejarem ocupar essa posição, pois “não há posição mais poderosa do que ser ‘apenas’ humano” (DYER, 1997, p. 2, tradução minha).

6. Cinema hollywoodiano, reconhecimento e a precariedade das mulheres

Há, no entanto, outra forma de encarar os investimentos das autoras dos textos analisados na subjetividade ambivalente articulada por *Mulher-Maravilha*. Ela tem a ver com reconhecer que o fato dessa posição ser encarada como contra-hegemônica diz menos sobre o filme e as espectadoras do que sobre o cenário ainda muito desigual tanto das relações de gênero na sociedade, quanto das representações de gênero na cultura midiática. Assim, é preciso lembrar que o cinema de ação e de super-heróis e a própria cultura midiática oferecem índices extremamente baixos de representações de mulheres.

⁷ ENGELKE, Paloma; GUALBERTO, Thay. Crítica: Mulher-Maravilha, o filme que estávamos esperando. *Valkirias*, [S.l.], 5 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/ValkiriasCritica>. Acesso em: 22 jul. 2021.

E, quando o fazem, apresentam imagens em que as mulheres (mesmo as brancas e heterossexuais, mais visíveis em nossa cultura) são ainda posicionadas majoritariamente como objetos para estimular o desejo sexual de quem olha, e raramente como sujeitos autônomos, poderosos, que agem no mundo ficcional e movem as narrativas.

De acordo com o estudo *Inequality in 1,300 Popular Films*⁸, entre 2007 e 2019, nas cem maiores bilheterias de cada ano no mercado norte-americano (Estados Unidos e Canadá), a porcentagem de personagens femininas com falas permaneceu bastante estável, oscilando entre a mínima de 28,1% em 2014 e a máxima de 34% em 2019 (em 2017, ano de lançamento de *Mulher-Maravilha*, foram 31,8%). O ano de 2019 representou um recorde de mulheres ou meninas protagonistas ou coprotagonistas entre as cem maiores bilheterias, 43, contra vinte em 2007 e 32 em 2017. Ainda assim, essas personagens continuam a ser majoritariamente brancas, jovens e heterossexuais. Entre as 43 protagonistas de 2019, dezessete eram de grupos étnico-raciais subrepresentados, enquanto apenas três atrizes tinham mais de 45 anos. Entre toda as maiores bilheterias de 2019, apenas seis filmes tiveram mulheres LGBTQIA+ com falas. Ao mesmo tempo, as representações oferecidas pelo cinema hollywoodiano dominante continuam a ser construídas majoritariamente por homens brancos: nas maiores bilheterias de 2007 a 2019, em um total de 1.300 filmes, 89,3% dos diretores e 80,6% dos roteiristas eram homens, e 86,9% dos diretores eram pessoas brancas.

É em relação a esse cenário que os textos críticos analisados parecem se posicionar, e é em contraste a ele que o filme *Mulher-Maravilha* parece oferecer uma subjetividade contra-hegemônica, um avanço em relação ao cenário mais amplo. É nesse sentido que se pode recorrer a uma interpretação um tanto quanto heterodoxa da formulação de Judith Butler (2018a) a respeito da performatividade de corpos precários que se reúnem no espaço público em assembleia, reivindicando o direito de aparecer. Butler (2018a) define a “precariedade” como a “a situação politicamente induzida na qual determinadas populações sofrem as consequências da deterioração de redes de apoio sociais e econômicas mais do que outras, e ficam diferencialmente expostas ao dano, à violência e à morte” (BUTLER, 2018a, pos. 578-80). Na visão da autora, a racionalidade neoliberal estabelece todos os membros da população como potencialmente precários, se

⁸ SMITH, Stacy L.; CHOEI, Marc; PIEPER, Katherine. *Inequality in 1,300 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBTQ & Disability from 2007 to 2019*. USC **Annenberg Inclusion Initiative**, Los Angeles, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3haaKtY>. Acesso em: 6 set. 2021.

não de fato precários — e, assim, dispensáveis —, ao exigir a autossuficiência ao mesmo tempo que promove políticas de desmonte de proteções sociais. Butler (2018a) também argumenta que a precariedade está diretamente ligada às normas de gênero, pois aqueles que não se adequam a elas estão mais expostos a violências.

Nesse sentido, a formulação de Butler parece se aproximar da concepção de Nancy Fraser de que a justiça social deve se apoiar em condições não só econômicas e políticas, mas também culturais. Fraser (2007) discute estas últimas a partir do conceito de reconhecimento (a condição de ser reconhecido como parceiro integral na interação social), e aponta a necessidade de se superar a injustiça “cultural ou simbólica” (FRASER, 2006, p. 232) radicada nos padrões sociais de representação, interpretação e comunicação e expressa na dominação cultural, ocultamento e desrespeito. É essa noção de que padrões sociais de representação, interpretação e comunicação produzem injustiças que parece estar por trás do que Sarah Banet-Weiser chama de “políticas de visibilidade” — “o processo de tornar visível uma categoria política (como gênero ou raça) que tenha sido e permaneça historicamente marginalizada nas mídias, legislação, políticas etc.” (BANET-WEISER, 2018, pos. 621, tradução minha). Segundo a autora, essas demandas de grupos marginalizados por visibilidade, por serem vistos e tornarem-se relevantes na cultura dominante, são tomadas como cruciais para expandir os direitos desses grupos a partir da compreensão de que reivindicar alterações em práticas representacionais nas mídias em termos de raça, gênero ou sexualidade é “alterar o modo como identidades se tornam social, política e culturalmente relevantes e valorizadas” (BANET-WEISER, 2018, pos. 623, tradução minha).

Correndo o risco de colocar em diálogo Fraser e Butler, duas autoras que nem sempre estiveram de acordo, proponho pensar que as mulheres estão expostas de modo generalizado a uma condição de precariedade ligada às injustiças culturais ou simbólicas relacionadas a seu gênero. Embora essa condição de precariedade esteja distribuída de maneira desigual, ela tende a impedir mesmo as mulheres brancas, heterossexuais, de classes média e alta etc. de serem reconhecidas como parceiras integrais na interação social. Assim, as mulheres, de formas distintas e em graus diferentes, parecem estar sujeitas a algum nível de precariedade ao serem tornadas invisíveis ou desqualificadas rotineiramente nas representações cinematográficas (e midiáticas, como um todo), que trabalham de modo a reafirmar normas de gênero que não só estabelecem um modo

correto bastante limitado de ser mulher, como também sustentam uma hierarquia de gênero que privilegia o masculino.

É essa injustiça, essa condição de precariedade, que as autoras dos textos críticos analisados parecem ter em mente, intuitivamente, ao celebrarem *Mulher-Maravilha*. É também essa condição que permite que pensemos a presença da heroína na cultura midiática de forma análoga a como Butler (2018a) pensa a presença de corpos precários em assembleia no espaço público. Ao se considerar o direito à visibilidade midiática como componente e caminho para o direito de ser reconhecido como humano, como parceiro integral na interação social, novas subjetividades feministas constituídas pelas políticas de representação dos feminismos midiáticos podem ser encaradas como resistência e afirmação de existências comumente excluídas das estreitas representações de gênero na cultura midiática. Nos termos de Butler (2018a), são corpos que insistem em aparecer exatamente onde e quando se pretende apagá-los, que performam o direito de aparecer e, por sua simples presença, rompem e abrem a esfera da aparência de novas maneiras, reivindicando uma vida mais vivível para as mulheres.

Nesse sentido, Tasker aponta que o cinema popular configura um espaço que afirma identidades hegemônicas ao mesmo tempo que “mobiliza identificações e desejos que minam a estabilidade dessas categorias” (TASKER, 2002, p. 166, tradução minha), oferecendo imagens concorrentes, no interior das quais definições de identidade podem ser negociadas, ainda que de forma limitada. Talvez seja nessa ambivalência da posição de sujeito-do-olhar construída como preferencial em *Mulher-Maravilha* — e de uma subjetividade feminista contemporânea com a qual ela se articula — que se abram caminhos para que se realize uma crítica das formas diferenciais de poder, por meio das quais a esfera do aparecimento, do reconhecimento social, é constituída, e que se forme uma aliança entre os precários, como propõe Butler (2018a). Ou, em outras palavras, talvez seja esse o caminho para que se inicie a nossa conscientização sobre o que De Lauretis (1994) chama de cumplicidade dos feminismos com a ideologia do gênero e com a ideologia em geral.

Ainda que essas representações reafirmem discursos hegemônicos de universalidade da heterossexualidade e da branquitude e se apoiem em noções de empoderamento como superação individual de opressões — demandando que nos mantenhamos vigilantes quanto à cumplicidade dos feminismos midiáticos com a ideologia do gênero e com a ideologia de modo geral —, a expansão de discursos

feministas por meio dos feminismos midiáticos guarda em si o potencial de ampliar o alcance dos feminismos e de levar seus questionamentos a mulheres que de outro modo não entrariam em contato com esses debates. Mesmo o contato com noções básicas como escolha, igualdade e a necessidade de construir a própria confiança e autoestima pode ser o ponto de partida para um processo de conscientização individual que não pode ser desprezado, pois também contém o potencial de se encaminhar para um empoderamento coletivo, à medida que mais mulheres desenvolvem uma consciência crítica que as leva a quererem transformar sua realidade.

Referências

BANET-WEISER, Sarah. ‘Confidence You Can Carry!’: Girls in Crisis and the Market for Girls’ Empowerment Organizations. **Continuum**, v. 29, n. 2, p. 182-193, 4 mar. 2015a.

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

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

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.

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

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

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018a.

_____. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. **Caderno de Leituras**, n. 78, jun. 2018b.

COCCA, Carolyn. **Superwomen: Gender, Power and Representation**. Nova York: Bloomsbury Academic, 2016.

DE LAURETIS, Teresa. 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.

DYER, Richard. **White**. Londres e Nova York: Routledge, 1997.

FRASER, Nancy. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era “pós-socialista.” **Cadernos de Campo**, n. 14-15, p. 231-239, 30 mar. 2006.

_____. Reconhecimento sem ética? **Lua Nova**, n. 70, p. 101-138, 2007.

- GILL, Rosalind. **Gender and the media**. Cambridge: Polity, 2007. E-book.
- _____. Post-Postfeminism?: New Feminist Visibilities in Postfeminist Times. **Feminist Media Studies**, v. 16, n. 4, p. 610-630, 2016.
- GILL, Rosalind; ORGAD, Shani. The Confidence Cult(ure). **Australian Feminist Studies**, v. 30, n. 86, p. 324-344, 2015.
- GLEDHILL, Christine. Pleasurable Negotiations. In: THORNHAM, Sue (Org.). **Feminist Film Theory: A Reader**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1999. p. 166-178.
- 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.
- _____. Reflexões sobre o modelo de codificação/decodificação: uma entrevista com Stuart Hall. In: SOVIK, Liv (Org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte e Brasília: Editora UFMG, Representação da Unesco no Brasil, 2003b. p. 353-386.
- HOOKS, Bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. São Paulo: Elefante, 2019.
- KELLNER, Douglas. **Media Spectacle**. Londres e Nova York: Routledge, 2003.
- LEPORE, Jill. **A história secreta da Mulher-Maravilha**. Rio de Janeiro: Bestseller, 2017.
- LEVINE, Elana. Symbols of Sex: Television's Women and Sexual Difference. In: **Wallowing in Sex: The New Sexual Culture of 1970s American Television**. Durham: Duke University Press, 2007. p. 123-168.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-453.
- 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, 2 set. 2019.
- REZENDE, Daniela Leandro. Desafios à representação política de mulheres na Câmara dos Deputados. **Revista Estudos Feministas**, v. 25, n. 3, p. 1199-1218, set. 2017.
- TASKER, Yvonne. **Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema**. Londres e Nova York: Routledge, 2002.
- XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 31-57.
- ZEISLER, Andi. **Feminism and Pop Culture**. Berkeley: Seal, 2008.
- _____. **We Were Feminists Once**. Nova York: Public Affairs, 2016. E-book.