

**VISIBILIDADES E HETEROTOPIAS NO UNIVERSO CINEMATográfico
DA MARVEL: LEITURAS FEMINISTAS DECOLONIAIS**Letícia Moreira de Oliveira¹**RESUMO**

O presente artigo investiga os atravessamentos da noção de Colonialidade de Gênero, elaborada por María Lugones (2007; 2014) nas diegeses de duas superproduções do Universo Cinematográfico da Marvel, *Pantera Negra* (2018) e *Capitã Marvel* (2019), partindo do conceito de “heterotopias” de Michel Foucault (2003), e do trabalho de Margareth Rago (2006) sobre as “heterotopias feministas”. Explora-se as possibilidades oferecidas pela materialidade fílmica para tecer leituras feministas. Nestas obras, especialmente no que concerne à visibilidade dos sujeitos femininos, percebe-se como as personagens, em suas funções narrativas e suas performances, por exemplo, tensionam certos padrões hegemônicos e negociam com estruturas neoliberais. Entrelaçando temporalidades e espacialidades utópicas com memórias históricas e territoriais reais, elas mobilizam signos visuais e discursos que abrem espaço para se pensar possíveis heterotopias feministas de resistência coletiva nos contextos contemporâneos. No empenho de historicizar essas experiências de representação, as Teorias Feministas do Cinema não dão conta de abarcar plenamente a dimensão da colonialidade constitutiva do “gênero”. Este trabalho parte de uma breve revisão teórica deste campo, buscando expandir à abordagem interseccional uma problematização dos atravessamentos da colonialidade na cultura pop hollywoodiana, de modo a encontrar horizontes para uma perspectiva feminista pluriversal.

Palavras-chave: Pantera Negra; Capitã Marvel; Teorias Feministas do Cinema; Colonialidade de Gênero; Heterotopias Feministas.

**VISIBILITIES AND HETEROTOPIAS IN THE MARVEL CINEMATIC
UNIVERSE: DECOLONIAL FEMINIST READINGS****ABSTRACT**

This article investigates the crossings of the notion of Coloniality of Gender, elaborated by María Lugones (2007; 2014) in the diegeses of two superproductions of the Marvel Cinematic Universe, *Black Panther* (2018) and *Captain Marvel* (2019), starting from the concept of “heterotopias” by Michel Foucault (2003), and the work of Margareth Rago (2006) on “feminist heterotopias”. It explores the possibilities offered by film materiality to weave feminist readings. In these movies, especially with regard to the visibility of female subjects, it is remarkable how the characters, in their narrative functions and their performances, for example, tension certain hegemonic patterns and negotiate with neoliberal structures. Intertwining utopian temporalities and spatialities with real historical and territorial memories, they mobilize visual signs and discourses that allows us to think about possible feminist heterotopias of collective resistance in contemporary contexts. In the effort to historicize these experiences of representation,

¹ Mestranda no Programa de Pós-graduação em Multimeios, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Feminist Film Theories Cinema do not fully embrace the dimension of the constitutive coloniality of “gender”. This work starts with a brief theoretical review of this field, seeking to expand to the intersectional approach a problematization of the crossings of coloniality in Hollywood pop culture, in order to find horizons for a pluriversal feminist perspective.

KEYWORDS: Black Panther; Captain Marvel; Feminist Film Theories; Coloniality of Gender; Feminist Heterotopias.

INTRODUÇÃO

“*Grande momento heróico. O momento que nós duas estávamos esperando!*”² - declara Maria Rambeau à Carol Danvers, a Capitã Marvel, em um diálogo sobre batalhas por espaço e reconhecimento. Esta frase desponta como alegoria para o momento atual, em que superproduções cinematográficas dos heróis das Histórias em Quadrinhos (HQs) presumem mudanças quanto aos espaços e papéis dos sujeitos minoritários, como as mulheres. Desde que *Mulher Maravilha*, dirigido por Patty Jenkins e produzido pelo Universo Estendido DC, estreou, em 2017, portas que há tempos vinham sendo pressionadas parecem ter aberto algumas frestas. Pela primeira vez em muitos anos, um filme do gênero³ era protagonizado por uma personagem feminina, e, ainda, uma direção também feminina, algo inusual nestas franquias midiáticas.

Dois anos depois, o Universo Cinematográfico da Marvel (UCM)⁴ estreia *Capitã Marvel* (2019), seu primeiro longa-metragem com uma heroína protagonista, dirigido por Anna Boden e Ryan Fleck. *Pantera Negra* (2018, dir. Ryan Coogler), também do UCM, embora protagonizado por um herói masculino, traz personagens femininas, todas mulheres negras, que desempenham uma centralidade narrativa incomum nesse contexto historicamente masculinista. Sujeitos racializados, marcados pelas normatizações heterossexuais binárias que constituem historicamente a noção de

² Tradução própria para “*Big hero moment, the kind of moment we’d both be waiting for.*”, fala da personagem Maria Rambeau para Carol Danvers, no filme *Capitã Marvel*, (01:00:18), enquanto conversam sobre os desafios de serem pilotos da força aérea, a impossibilidade de voar como os colegas de profissão e a falta de reconhecimento.

³ Por “gênero”, no caso, me refiro especificamente aos blockbusters dos heróis de HQs das grandes franquias de mídia pop. Ao longo do texto, o termo também se refere ao gênero enquanto categoria que articula os corpos e as divisões sexuadas.

⁴ O Universo Cinematográfico da Marvel (UCM) é uma franquia audiovisual dos Estúdios Marvel composta por um conjunto de longas metragens, curtas metragens e narrativas seriadas baseadas nas Histórias em Quadrinhos da Marvel. O universo diegético destes produtos é compartilhado, de modo que os personagens, enredos, cenários, entre outros elementos, transitam entre eles.

“gênero”, são apresentados nestes dois produtos com matizes que tensionam as representações hegemônicas da indústria cultural, como, por exemplo, estereótipos, silenciamentos e invisibilidades que marcam as imagens de mulheres e homens negros, amplamente discutidos por bell hooks (2019).

Uma nação africana, a mais avançada do mundo, oculta-se sob um manto-holograma de densas florestas - escudo contra a ganância colonial que usurpou corpos, territórios e saberes ao longo dos séculos. Wakanda figura como a pólis central de uma ficção científica que entrelaça imaginários tradicionais de África com especulações afrofuturistas. *Pantera Negra* convoca questões como tradição, ancestralidade, supremacia tecnológica e colonização. Estruturada em premissas de equidade e coletividade, Wakanda pode ser lida como símbolo de um passado não colonizado para um futuro-potência afrocentrado. No filme, enquanto tenta defender a nação de ameaças externas, o recém-coroadado rei T'Challa perde temporariamente o trono. Para solucionar os desafios na jornada diegética, as personagens Shuri (Princesa de Wakanda e chefe do setor tecnológico), a General-chefe Okoye e a espiã-ativista Nakia exercem papéis fundamentais. Ao fim, Wakanda revela-se ao mundo, estendendo sua supremacia ao auxílio de povos violentados pelas estruturas e regimes racializantes.

Ao passo em que aí tem-se um desvelar de algo que se oculta, em *Capitã Marvel* o que move a trama é uma busca interior, a tentativa de recuperar o passado para compreender o presente. Após uma emboscada, Carol Danvers aporta no planeta C-53 (Terra) e descobre que não é quem pensava ser. Danvers não lembra do seu passado e consegue ver apenas *flashes* - um bar com uma amiga, momentos no exército, uma piloto, uma criança teimosa - e não pode distinguir o que é real ou fantasia. Acreditando chamar-se “Vers” e ser da raça alienígena Kree, ela guarda consigo uma força poderosa. Antes de conhecer seu verdadeiro ser (e poder), Carol é manipulada, enganada e desacreditada, especialmente por seu suposto tutor kree Yon-Rogg. É Maria Rambeau, companheira de Carol na força aérea dos EUA quem a recorda da sua humanidade e sua identidade. A força da autodescoberta a transforma na heroína mais poderosa do Universo Marvel - a Capitã Marvel, cuja missão é garantir a segurança dos povos ameaçados pelas galáxias.

Ambos os filmes pertencem a grandes franquias de mídia estadunidenses, de modo que o imperativo da visibilidade está atrelado a estratégias econômicas mais amplas, configurando o que Sarah Banet-Weiser (2015) denomina “economias de visibilidade”. No modelo econômico e cultural dos *blockbusters* contemporâneos, predomina a noção de *high-concept* ou entretenimento consolidado (MANEVY, 2008), em que a obra, bem como seu universo narrativo ficcional, ultrapassa seus próprios limites e converge com outros produtos da indústria cultural.

Observando as noções de empoderamento e gênero no contexto midiático das disposições neoliberais, o trabalho de Banet-Weiser (2015) fornece uma série de interpretações sobre as ambivalências dos espaços e produtos culturais contemporâneos. Tal como demarca Carolyn Cocca (2016, p.15), “as super-heroínas são fundamentadas na premissa de que representação importa”, mas, embora haja um evidente aumento no número destas personagens, o mesmo não cabe à diversidade, sendo quase sempre mulheres brancas, esguias, heterossexuais, sem deficiências e cisgêneras.

Latente nesta assertiva está a necessidade do neoliberalismo de transformar visibilidade em produto (BANET-WEISER, 2015). O imperativo neoliberal ao individualismo e ao “empresariado de si mesmo” desloca as premissas da coletividade a uma lógica cada vez maior de compartimentalização, enfraquecendo as potencialidades das transformações sociais e políticas pautadas nos interesses comuns, o que ameaça as bases feministas revolucionárias⁵. Para resistir às implicações desse modelo, grupos feministas organizam-se em torno de espaços de resistência, ressignificando lugares e territórios, conformando o que Margareth Rago (2006) considera “heterotopias feministas”. As imagens cinematográficas, por sua vez, organizam signos - simbólicos, icônicos e indiciais - que potencializam a criação de outros espaços.

Em uma investigação precedente⁶ sobre as discussões impulsionadas por *Mulher Maravilha* (2017) e *Capitã Marvel* (2019), através da análise de quase sessenta críticas

⁵ Nancy Fraser (2016), no artigo “Como certo feminismo mordeu a isca neoliberal”, explora como algumas ideias feministas revolucionárias foram transformando-se em termos mais individualistas, encorajando a meritocracia, por exemplo. Para mais, ver: <https://outraspalavras.net/outrasmidias/como-certo-feminismo-mordeu-a-isca-neoliberal/>.

⁶ A pesquisa, intitulada “Cinema de Heroínas - Olhares Críticos Sobre Mulher Maravilha e Capitã Marvel” (2019), foi desenvolvida por Letícia Moreira e Regina Gomes e apresenta uma análise de críticas de autores brasileiros, recolhidas entre sites e blogs de cinema. Humanidade, força, poder, representatividade e empoderamento, juntamente ao slogan “*girl power*”, foram, nessa ordem, as menções

textuais, foi patente uma recorrência de temas, qualificativos e categorias mobilizados em torno das personagens, bem como de noções sobre “feminismo”. É significativa a centralidade que o corpo assume como um núcleo de leituras nessa recepção. “Feminismo” aparece, nos textos, como um significante difuso, cujas compreensões evocam distintos atributos e posicionamentos. Nancy Fraser observa que, no contexto do neoliberalismo, este termo se tornou um “significante vazio do bem” (2009, p.29) que pode ser invocado para dar conta de distintos cenários, conforme os interesses envolvidos.

Se é a partir dos corpos que boa parte do debate se elabora, examinar os regimes de construção e representação dos corpos sexuados pode desvelar como as culturas concebem e organizam os sujeitos, em suas interações e performances⁷. Na esteira dessa reflexão, discuto *Pantera Negra* e *Capitã Marvel*, pois suas composições estéticas e narrativas oferecem brechas interessantes para se investigar atravessamentos da colonialidade, em especial do conceito de “Colonialidade de Gênero” elaborado por María Lugones (2004; 2007), nos imaginários (dos *blockbusters*, no caso), principalmente no que se refere à interseccionalidade e a constituição de heterotopias feministas.

A elaboração foucaultiana acerca das heterotopias manifesta, basicamente, uma torção das noções comuns de espaço (e de tempo), sendo tipos de utopias efetivamente realizadas. O que tal conceito permite é que pensemos o espaço também como um lugar de criação, como camadas acumuladas de experiências, cujas entradas não são únicas e tampouco facilmente identificáveis e acessíveis. Essa criação, que põe em trânsito posicionamentos diversos, se inscreve nos modos como as sociedades se organizam e distribuem os pertencimentos. A espacialidade não é apenas territorial. Podemos pensar o próprio corpo como um território de afetos, políticas, e identidades nômades em reinvenção (SWAIN apud RAGO, 2006).

que mais se repetiram. Argumentos sobre poder ou empoderamento estavam quase sempre, de algum modo, partindo do corpo: fossa da encenação das atrizes ou da visualidade manifesta do que se compreende, ali, como sujeitos femininos. O trabalho completo está disponível em: [http://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompletos2019\(XXIII\).pdf](http://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompletos2019(XXIII).pdf).

⁷ “Performance” é aqui entendido tanto no sentido amplo do termo, como atuação, como em consonância direta com a discussão que Judith Butler elabora, em “Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade” (2010), sobre a ideia de “performatividade” como produção de significados (sociais) a partir de atos e gestos performativos.

Em consonância com Karla Bessa, para quem “o consumo de imagens se insere na dimensão constitutiva das subjetividades” (2017, p. 292), é importante situar que as histórias de super-heróis compreendem um grande apelo de público e de engajamento, guardando devidas cautelas quanto suas ambiguidades. Entre afetos e sentimentos, o corpo se insere como matéria e como discurso.

Recorrendo às principais referências dentro das teorias feministas do cinema, deparamo-nos com um campo cuja base epistemológica é hegemonicamente eurocentrada, ou, como pontua Marlise Matos (2016), as matrizes anglo-saxãs contemporâneas são excessivamente baseadas em um “olhar desde o ocidente”. Reflexões decoloniais, por sua vez, demarcam como o gênero também constitui uma forma de colonialidade, produzindo discursos que ofuscam a multiplicidade de vivências e relações entre e com os corpos. Para Lugones (2007), a introdução violenta do Gênero nas colônias, através do que ela determina “sistema de gênero”, não apenas operacionaliza a divisão sexual dos povos, mas destrói cosmologias, relações comunitárias e intersubjetivas. Acolher uma episteme feminista decolonial, que compreende que não é possível hierarquizar os atravessamentos, sendo o gênero e raça construtos coloniais tautócronos, desvela algumas lacunas dos estudos canônicos.

De Lauretis (1987) expõe como a construção dos gêneros é tanto produto quanto processo de sua representação, transcorrendo em espaços simbólicos e materiais da cultura. Assim, exploramos brevemente algumas possibilidades oferecidas pela materialidade (narrativas, estéticas, discursivas) dos dois filmes supracitados para investigar como os signos visuais e as relações históricas estabelecidas com o mundo extra-diegético entrelaçam regimes utópicos e heterotópicos. Embora baseados nas histórias de quadrinhos precedentes, estas não são contempladas nas análises deste trabalho, que se atém às adaptações cinematográficas. Antes de adentrar às obras, faz-se relevante uma breve recapitulação de alguns pontos dos estudos feministas no cinema.

VISIBILIDADES E REPRESENTAÇÕES – PERCORRENDO OS OLHARES FEMINISTAS AO CINEMA

Se há algo que se desloca lado a lado com o debate sobre as representações, ao menos nas imagens cinematográficas, é a noção de visibilidade. Esse conceito não é tão

simples como possa aparentar, embora exale certo tom de familiaridade, dada a recorrência com que vem sendo articulado em diferentes esferas. Afinal, aquilo que é visível constitui-se de uma série de camadas que estão além da inscrição visual na tela. Dimensões simbólicas, culturais e econômicas definem o que deve ser visto, como deve ser visto e quem pode mostrá-lo. No cinema, arte, estética e política se engendram, de modo que pensar a experiência audiovisual deve contemplar esses espaços.

A análise das representações marca os primórdios dos estudos femininas do cinema, entre o final dos anos 1960 e início dos 1970. O conteúdo figurava como preocupação central - fosse no sentido de analisar as imagens, como nas abordagens sociológicas, a exemplo de Molly Haskell (1974), fosse para transformar o conteúdo, principalmente no estímulo (teórico e prático) ao cinema de mulheres ou contracinema, como propunha Claire Johnston em *“Women’s Cinema as a counter-cinema”*, de 1973 (apud VEIGA, 2019). Ana Veiga (2019) expõe que debates gerados, nas teorias e nas críticas, inicialmente tinham como parâmetro principal o aparato hollywoodiano, emergindo sob uma tensão entre o(s) movimento(s) político(s) de mulheres e o meio cinematográfico, com suas variações contextuais. Assim, a abordagem feminista que se sobressai, no que configurou esse campo de estudos, parte quase que exclusivamente das perspectivas e práticas (eurocêntricas) dos Estados Unidos e Europa.

Amplamente reconhecido e discutido, o pioneirismo do trabalho de Laura Mulvey, em *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1975), embora baseado em um modelo restrito, branco, binário e heterossexual, é inegavelmente importante para os estudos de cinema. Partindo da semiótica e da psicanálise, inaugura uma crítica sobre os códigos patriarcais e sexistas que estruturam os imaginários audiovisuais sobre as mulheres, dentro e fora das telas, bem como os regimes de olhar e da posição espectral que estes códigos estabelecem. Percebe que há um “olhar masculino” (*male gaze*) que conformaria os códigos narrativos da Hollywood clássica.

Mulvey (2017), que revisita constantemente seu trabalho, aponta como uma das maiores contribuições dos movimentos de libertação das mulheres o argumento de que o corpo feminino é um local de luta política. Decifrar o que torna o corpo um espaço político e se essa luta se dá universalmente é ir além do debate sobre o gênero e recuperar, se não ontologicamente, ao menos historicamente, processos de racialização

e hierarquização das diferenças. Autoras como bell hooks (2019), Teresa de Lauretis (1987) e Vivian Sobchack (2004), por exemplo, alargaram as bases feministas nos estudos do cinema, contemplando uma abordagem interseccional que põe em relação a raça, as sexualidades, o corpo material, as diferenças geracionais, entre outras categorias.

Teresa de Lauretis (*in* VEIGA, 2019) reconhece que a consciência feminista começa a ser radicalmente alterada, na década de 1980, pelo feminismo das mulheres de cor e sua crítica ao feminismo dominante, inserindo sentimentos e análises em uma perspectiva racializada. Seu conceito de “Tecnologias de Gênero”, de 1987, é fundamental para situar o cinema como uma tecnologia essencial para as práticas de subjetivação. Ela parte da perspectiva foucaultiana imbricada na ideia de “tecnologia sexual” e toma o gênero como produto de uma série de tecnologias sociais, dentre as quais localiza-se o cinema.

Joan Scott (2010) retoma algumas das elaborações do seu artigo seminal⁸, indagando se o gênero continuaria sendo uma categoria útil. O corpo está no cerne das suas elaborações sobre esse conceito. Seu argumento central, neste momento, é o de que “se o gênero continua ou não uma categoria útil para análise, parece que isso está não na palavra em si, mas nos usos críticos que continuamos fazendo dela” (SCOTT, 2010, p. 10).

As teorias feministas inserem tensionamentos essenciais aos estudos de cinema como um todo, não apenas no que tange ao gênero, ainda que não rompa satisfatoriamente com as bases epistemológicas eurocêntricas. Estas:

(...) verteram uma crítica radical tanto à objetificação das mulheres submetidas à imagem de inferioridade, fragilidade e ignorância (loira, burra e fútil), quanto à veneração do feminino (mulheres mães, mães da terra, símbolos da paz, da inocência, das idealizações do feminino). Criticaram narrativas nas quais as mulheres (co-protagonistas nas aventuras masculinas) preenchem suas necessidades e desejos, a sua razão de ser, em instituições como o casamento e a maternidade. (BESSA, 2017, p. 296)

⁸ Joan Scott (1986), em seu texto clássico “Gênero – Uma categoria útil para a análise histórica”, oferece contribuições seminais para a compreensão do aspecto relacional do gênero e a necessidade de historicizar as experiências. Suas reflexões emanaram por vários campos teóricos, dentre eles os estudos do cinema, com mais força, especificamente, nas abordagens culturalistas e *queers*, nas quais o gênero é bastante tensionado frente a outras categorias como raça, sexualidades, geração.

Mesmo sem referir-se ao termo “colonialidade”, bell hooks (2019) desenvolve esse conceito, sendo uma das pensadoras que mais alcança atravessa-lo às imagens das mídias de massas. Ela analisa como, historicamente, pessoas negras, em especial mulheres negras, são enquadradas em papéis estereotipados e reducionistas, o que reflete lógicas implementadas nos processos de colonização.

A partir da noção de “Colonialidade de Gênero”, María Lugones (2014) propõe uma releitura da modernidade tomando como lente o “sistema moderno colonial de gênero”. Em *Rumo a um feminismo descolonial*⁹, assegura que “descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social.” (p. 940). Baseando-se em uma proposta de desmonte da geopolítica do conhecimento eurocêntrico e heteronormativo, o feminismo decolonial se aproxima de outras perspectivas e *locus*, em consonância com o que propõe Margareth Rago (2006):

A crítica feminista evidencia, então, que múltiplas respostas são sempre possíveis para os problemas que enfrentamos, e que outras perguntas deveriam ser colocadas a partir de uma perspectiva feminista, isto quer dizer que, a partir de um pensamento que singulariza, subverte e diz de onde vem. (RAGO, 2006, p. 6 – tradução nossa).¹⁰

As potencialidades investigativas que emergem quando se coloca a colonialidade como norteadora ampliam as abordagens interseccionais, inserindo o entendimento de que “gênero” não é apenas uma categoria relacional que hierarquiza as diferenças sexuais, mas conforma um modo subjetivo de dominação constituído e constituinte da modernidade capitalista. Estruturas sociais, políticas e econômicas, portanto, estão diretamente associadas à racialização dos povos, à imposição das normas coloniais de gênero e aos confinamentos do “feminino”, por exemplo. É assim que se instauram as normatizações de comportamentos, a divisão entre as esferas públicas e privadas, bem como os acessos aos espaços sociais. Aquilo que interessa a este trabalho examinar nestas narrativas cinematográficas perpassa justamente estes lugares.

⁹ Leio, aqui, o texto de 2014. Entretanto, anos mais tarde, a autora substitui o termo “descolonial” por “decolonial”, o que demarca seu lugar em um paradigma que se intitula “um paradigma outro”.

¹⁰ No original: “La crítica feminista evidencia, entonces, que múltiples respuestas son siempre posibles para los problemas que enfrentamos, y que otras preguntas deberían ser colocadas a partir de una perspectiva feminista, esto quiere decir que, a partir de un pensamiento que singulariza, subvierte y dice de donde proviene”.

Tanto *Capitã Marvel* como *Pantera Negra* se apropria da ficção científica, de figuras heróicas e fábulas interplanetárias, para criar regimes utópicos e heterotópicos que entrelaçam tempos-espacos imaginários e tempos-espacos reais, articulando memórias históricas e fantasias especulativas. Um primeiro regime, aqui nomeado de “heterotopias dos corpos-lares revolucionários”, permite-nos discutir o corpo como território de lutas, afetos e as negociações com a ideia da domesticidade subentendida na ideia de “lar”. Tal noção está estabelecida e tensionada nas duas obras tanto como o *locus* nativo, a ideia da terra-mãe, quanto como espaço do autoconhecimento, encontros e trocas.

Outro regime é denominado “heterotopias de um devir coletivo”, e possibilita, pela encenação, *mise-en-scène* e o arco narrativo das personagens femininas, entrever a premissa da coletividade para a emancipação, social e subjetiva, das mulheres. Encontra-se latente, nestas narrativas, a noção de “sororidade”, ou de uma irmandade ou solidariedade entre mulheres. Recorrente em uma série de discursos feministas, em especial dos feminismos liberais e do Norte global (MOHANTY, 2008), tal noção é amplamente criticada por “feministas subalternas”, termo que Ballestrin (2017) utiliza para se referir aos feminismos pós-coloniais, decoloniais e terceiro-mundistas. Chandra Mohanty (2008) problematiza, justamente, como os feminismos hegemônicos abraçam a ideia da sororidade em um movimento de universalização das experiências de gênero sem problematizar as diferenças locais, epistêmicas, coloniais, raciais e étnicas, por exemplo, reproduzindo, desse modo, a lógica colonial de subjugação simbólica e discursiva. Dado os limites do artigo, as explanações não serão minuciosas, de modo que são convocadas apenas as sequências ou eventos essenciais à argumentação. Adequar o conceito de heterotopias às imagens em movimento requer certa flexibilização no seu uso.

HETEROTOPIAS DOS CORPOS-LARES REVOLUCIONÁRIOS

Quando Sarah Banet-Weiser assume que “o produto nas economias de visibilidade gendradas é o corpo feminino” (2015, p. 57), é fácil recordar como a exposição dos corpos, os padrões de beleza e comportamento, estabeleceram, nos imaginários culturais, normas e expectativas que povoam os códigos sociais e as

experiências dos sujeitos. Tome-se como exemplo o apelo visual que baliza as premissas da publicidade e da propaganda. Nos processos de subjetivação, segundo Foucault (*apud* RAGO, 2006), as disciplinas do mundo urbano industrial produziram e produzem corpos-dóceis.

O mesmo mundo urbano institui, como Silvia Federici (2018) discute, o “doméstico” como espaço no qual o trabalho reprodutivo não é reconhecido e o corpo é controlado e normatizado, de fora para dentro. O trabalho da reprodução social configura o pilar de todas as formas de organização da sociedade capitalista, segundo a autora. Em lugar das grandes fábricas, é no confinamento do lar que as mulheres o desenvolvem. O corpo-mulher-mãe-cuidador encontra-se ainda hoje, séculos passados à segunda modernidade, encarcerado nesse ideal do lar como espaço que é seu “por natureza”. As expectativas da domesticidade, docilidade e da maternidade são constantemente tensionadas nos dois filmes, negociando aproximações e distanciamentos com as lógicas (ocidentais e eurocêntricas) que normatizam estes temas.

Um primeiro aspecto deste tensionamento refere-se ao que tange às funções sociais das personagens femininas. Pilotos da força aérea estadunidenses, chefes do departamento de inovações tecnológicas, espiãs e ativistas internacionais, chefes da Guarda Real, protetoras das galáxias. Tem-se aí, nestes principais exemplos de cargos profissionais, uma nítida negociação entre, por um lado, uma abertura ao externo do lar, à esfera pública. Por outro, em todos eles, esta abertura perpassa estruturas e espaços que são marcadamente coloniais – o exército (e a guerra), a tecnologia (na criação dos aparatos de Wakanda que reproduzem, a seu modo, os imaginários de “civilização”, ou, ainda, o poderio tecnológico dos Kree empregado na dominação e exploração interplanetária). Maria Rambeau e Carol Danvers, em *Capitã Marvel*, são membros da força aérea em uma época em que as mulheres não podiam pilotar em batalhas ou em eventos oficiais. Em *Pantera Negra*, Shuri é a jovem princesa, mas, ao mesmo tempo, é uma das mentes mais brilhantes do Universo Marvel, responsável pelo poderio tecnológico do país.

A maternidade não aparece como um horizonte de expectativas imposto às personagens. Maria Rambeau é a mãe-sólo da jovem Monica Rambeau. Não há menção

à paternidade e tampouco se evidencia uma carência ou “deformidade” que essa ausência poderia gerar. Enquanto isso, Ramonda (A Rainha de Wakanda) figura um exemplo de mãe provedora de afeto e confiança. Embora sua atividade narrativa seja realmente restrita, ela ganha maior relevância em contextos familiares, mas sem se encerrar a eles. As demais personagens, por sua vez, não estão submetidas a este enunciado maternal, privilegiado no arco narrativo da Rainha, que simboliza mais diretamente esse lugar da referência “mãe”, o que aponta uma negociação com uma abertura à diversificação dos papéis femininos. Dessa forma, negocia-se também a manutenção da organização dos papéis generificados em torno da família nuclear, sustentada pela heteronormatividade, amplamente descrita pela pensadora nigeriana Oyèrónké Oyewùmí (2004).

Em *Pantera Negra*, o corpo como objeto e mercadoria capitalista, em seu nível mais mercantilizado, aparece com as jovens nativas sequestradas por comerciantes locais. O tráfico de mulheres é uma violação muito usual em países africanos, embora não tenhamos correntemente a veiculação desses eventos. No filme, é Nakia quem resgata um desses grupos, em um ato de devolver-lhes a posse de si, levando a emancipação a um nível que extrapole o pessoal e afete outros sujeitos. Além disso, quando esta ação se desenvolve, o filme o localiza na Nigéria (indicado pela inscrição visual “Nigeria” na sequência fílmica, ou seja, na materialidade do filme). Aqui, esse locus-temporal real, logo não-utópico (“Nigéria” como índice para uma realidade que ameaça mulheres africanas historicamente), se encontra com a utopia (representada por Nakia e o país fictício de Wakanda).

Outro aspecto é a figuração do corpo não apenas como *de* luta, mas como corpo *que* luta. Nas imagens promocionais destas obras, ao invés da exploração sexualizada da imagem feminina (com ressalvas), recorrência de longa data nas caracterizações visuais nos quadrinhos, como demonstrou Carolyn Cocca (2016), vemos mulheres imponentes, em trajes de batalha e postura de ataque e defesa, quase sempre portando armas. Ainda que sem o devido aprofundamento, parece relevante indagar se, na lógica do discurso hegemônico, o paradigma da feminilidade e da inferiorização só seriam subvertidos quando transmutados no paradigma eurocêntrico da masculinidade como pólo ativo na binaridade dos gêneros e se assim, para colocar-se em condições de igualdade nas

disputas, por exemplo, as mulheres precisem performar traços de não-feminilidade. Longe de supor que é intrínseco às mulheres o pacifismo e a docilidade, mas parece, nesses produtos, que o belicismo, a disposição para a luta e o uso da força é a única saída, o que reforça a oposição passivo/ativo.

Entretanto, além dessa heterotopia bélica como espaço de revolução possível, interessa uma outra, que também se potencializa nas estruturas fílmicas. O corpo-lar como um espaço que se ressignifica de dentro para fora, afetando-se mutuamente pelos entornos, mas gerando nele, também, abalos e negociações. Nos filmes, esse regime se expressa na afirmação de autonomia sobre as próprias escolhas, por exemplo. Porém, ainda que haja, de fato, uma gradação para noções como “masculinidades” e “feminilidades”, não conseguimos extrapolar o binarismo da cisgeneridade heterossexual, dialogando com a noção de Lugones (2007) de que a heterossexualidade é constitutiva das normas de gênero. Continuam, também, sendo corpos-padrão magros, sem deficiências, fortes. A autora assume ainda que o “sistema de gênero” (e, logo, a heterossexualidade), não é apenas normativamente imposto, mas violentamente inseridos às sociedades colonizadas.

No cerne de “corpo-lar”, longe de encarcerar as identidades à biologia (ou o gênero à diferença sexual), está a premissa de que, tal qual podemos construir/desconstruir e organizar/desfazer o espaço doméstico, podemos também (re)construir o próprio corpo, mobilizando críticas pela performance de identidades não fixadas, realocando posições, leis e disciplinas pré-estabelecidas (RAGO, 2006). Empoderando-se, os sujeitos próprios, de seus discursos sobre si e do agenciamento de si, abrem práticas revolucionárias. Apropriar-se do que o neoliberalismo se apropriou.

Enquanto discursos de visibilidade e empoderamento abundam na cultura popular e na mídia, na cultura política, os corpos de meninas e mulheres são cada vez mais disciplinados através das leis, da política e dos discursos públicos. Esta desconexão marca a diferença entre o empoderamento individual e o empoderamento feminista. (BANET-WEISER, 2015, p. 67 – tradução nossa)¹¹

¹¹ No original: “While discourses of visibility and empowerment abound in popular culture and media, in political culture, the bodies of girls and women are increasingly disciplined through law, policy, and public discourse. This disconnect marks the difference between individual empowerment and feminist empowerment”.

Tanto Wakanda, em *Pantera Negra*, quanto os Estados Unidos da década de 1990 de *Capitã Marvel*, constituem espaços e tempos suspensos, inacessíveis no mundo-diacrónico real. Wakanda figura como utopia, um esforço imaginativo de construir um lugar em que, livre do fardo histórico da colonização, a ontologia da diferença sexual assumiria outros termos¹². Isso é, quiçá, um modo de retratar o caráter histórico e relacional destas diferenças, deixando latente que transformações podem entrar em curso. Utopias de autodescobrimento, amizade e transformação se desenvolvem nesse espaço da ficção, mas que se valem de evidências do mundo real para criar uma diegese consistente. Em ambos os filmes, portanto, o espaço do “lar”, ou o corpo como um lócus-identidade, pode ser ressignificado como espaço de autoconhecimento, encontros e, ainda, de trocas coletivas.

AS HETEROTOPIAS FEMINISTAS DE UM DEVIR COLETIVO

*- Você não sabe quem eu sou. Eu sequer sei quem eu sou!”
- Você é Carol Danvers. Minha melhor amiga, que me apoiou como mãe e como piloto quando ninguém mais apoiou. Você é esperta, divertida e um grande pé no saco. Você é a pessoa mais poderosa que eu conheci, antes mesmo de poder soltar fogo pelos punhos!*¹³

Este diálogo, entre a Capitã Marvel e sua amiga Maria Rambeau, resume o que instiga pensar as possibilidades de entrever forças para um devir coletivo, nestes produtos marcados pelo imperativo econômico, mas com um público amplo e engajado¹⁴. O ideal da sororidade perpassa uma série de ativismos hoje, e, junto a ele, um apelo ao afeto mútuo, ao suporte - “ninguém solta a mão de ninguém” ou “uma sobe e leva a outra” - movimentos que desafiam juízos descabidos de que as mulheres devem competir entre si. O momento do filme em que se localiza tal diálogo é justamente quando a heroína está descrente de si mesma. Carol teve suas memórias removidas, em

¹² Como María Lugones (2007) expõe, importantes investigações têm discutido as formas de organização sociais pré-coloniais e a relação com a divisão entre sexos e gêneros, demonstrando como a insaturação violenta do capitalismo eurocêntrico heteronormativo impõe novas configurações hierárquicas e opressivas entre homens e mulheres. A autora cita como exemplo os trabalhos da socióloga nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí, que investiga as sociedades yorubas, e a romancista e ativista Paula Gunn Allen, cuja pesquisa volta-se aos povos indígenas nativos das Américas.

¹³ Recortes do diálogo entre Carol e Maria, compreendido no intervalo 1:13:31 – 1:14:24. Tradução própria.

¹⁴ Guardo os devidos cuidados para com esta afirmação. Entretanto, o apelo ao engajamento afetivo que estes filmes têm, bem como os demais produtos destas franquias, é mais amplamente discutido por McSweeney (2018).

um planeta estranho e, após anos tendo sido “definida” pelo vilão Yon-Rogg, que a instruía controlar seus poderes e emoções, ela retorna às suas origens e é principalmente a partir do encontro com Maria e Mônica (filha de Maria) que recupera sua força. Enquanto Yon-Rogg reitera incisivamente que o que foi dado, pode ser tirado, Maria vai justamente na direção contrária, provando à amiga que nada nem ninguém pode tirar o que é dela.

Essa solidariedade, irmandade, ou formas de relações afetivas de suporte entre sujeitos femininos, como já exposto, está imbuída de tensionamentos, especialmente no contexto das economias neoliberais de visibilidade, que, como exposto por Banet-Weiser (2015), sendo racializadas e gendradas, se apropriam constantemente das imagens, corpos e discursos de mulheres, essencializando a noção de identidade sob sua retórica capitalista. Ainda assim, nestes *blockbusters*, cujo modelo narrativo é historicamente masculinista e a recorrência de personagens femininas, para além do papel de “par romântico”, é pequena (COCCA, 2016), a existência de mulheres que interagem entre si e que têm seus arcos dramáticos narrativamente imbricados para além das relações que envolvam um sujeito masculino, desponta como um agenciamento de outros modos e discursos de representação.

Não é um homem, ou um par romântico, quem liberta a Capitã Marvel da prisão – elemento que se articula no filme em vários símbolos. Ela liberta a si mesma (na lógica individualista neoliberal), mas não o faz sem ter tido o apoio tanto de Maria Rambeau, quanto da Dra. Wendy Larson – codinome terrestre de Mar-Vell (lógica da coletividade). Dra. Larson é a cientista que desenvolve os aviões da Força Aérea estadunidense. Uma vez que as mulheres eram proibidas de pilotar, Larson permitia que Maria e Carol realizassem voos de teste e confiava a elas essas importantes missões. Assim, as três criaram um laço de solidariedade mútua. A Inteligência Suprema (IS) do império Kree não possui uma forma concreta e assume, para cada pessoa, a forma daquele a quem se admira mais. Para Carol (antes de saber sua real identidade), a IS assumia a forma de Wendy Larson, indicando a importância e inspiração que esta figura tem para ela, embora só posteriormente recorde de quem é a imagem. As oportunidades e a libertação são, portanto, articuladas entre as próprias figuras femininas. A ideia de uma emancipação coletiva apresenta, também, alguns indícios aqui.

Ao aproximar a perspectiva da racialização para analisar estas três personagens, que se cruzam de modo solidário e fundamental em suas funções diegéticas, tem-se: Carol Danvers, uma mulher estadunidense branca, Maria Rambeau, uma afroamericana e a Mar-Well, fenotipicamente uma mulher branca de meia idade, mas que é uma alienígena da raça Kree (é assim que os filmes denominam: “raças alienígenas”). Essa “diversificação racial” dialoga com estratégias de matizar as identidades e as imagens e aponta para uma negociação com pautas políticas de visibilidade e diversidade. Entretanto, não há uma ruptura significativa com as bases constitutivas daquilo que Lugones (2007) e outros pensadores decoloniais denominam “sistema mundo moderno colonial”, uma vez que as esferas de poder, as hierarquias laborais e a lógica das disputas territoriais, por exemplo, se mantêm estruturantes. É neste sentido que a ideia de “negociações” se mostra mais interessantes para guiar as leituras às superproduções de heróis da cultura de massas.

Quando Nakia resgata o grupo de garotas sequestradas, em *Pantera Negra*, evoca aí, também, em certo nível, o valor do cuidado mútuo, muito caro aos feminismos, em especial o feminismo negro e das mulheres de cor. A ideia de rivalidade feminina não encontra terreno na narrativa de *Pantera Negra* e, ao contrário, as mulheres estão quase sempre atuando juntas e apoiando umas às outras. Do mesmo modo, quando T’Challa (quase) falece e o reino é tomado pelo antagonista, Nakia esconde a Rainha Ramonda e a princesa Shuri de Wakanda, levando-as pelas montanhas. Nesse momento, a Rainha oferece a Nakia a “flor em formato de coração”, aquela que dá os poderes da deusa Pantera, para que ela se torne a Pantera Negra. Ainda que isso não ocorra, mais uma vez, o filme recorre a um imaginário de aliança feminina - neste caso, em prol da sobrevivência da nação, colocando as mulheres como os sujeitos protetores e defensores, mas, principalmente, oferecendo a possibilidade de uma heroína-líder Pantera Negra e essa possibilidade vem pela voz de outra mulher negra. Joice Berth (2019) relembra que o empoderamento pressupõe transformações individuais e coletivas. É também, reinventar-se.

A exigência da liberdade e a possibilidade de inventarmos a nós mesmas eticamente, construindo-nos de modo diferenciado do que temos sido no presente, leva algumas a indagar-se por suas próprias “heterotopias na

sociedade de controle”, segundo a definição deleuziana de nosso momento. (RAGO, 2006, p. 9)¹⁵

Nas heterotopias do devir coletivo, ao menos como proposta aqui, a reinvenção de si e da relação com os demais é um motor fundamental para políticas transformadoras. Note-se que Wakanda, esse lócus-utópico, como mencionado anteriormente, guarda uma estreita relação com a ancestralidade e a preservação da memória e da tradição (nos rituais, por exemplo). Se ao mesmo tempo o filme coloca essa potência transformadora apenas no âmbito da utopia – Wakanda como espaço fechado, este também oferece aberturas para outras formas de relações políticas: seja nessa memória ancestral, que pode ser tomado como a busca ou a formação de espaços de diálogos, ou como a ressignificação de espaços já existentes, seja na figura de Nakia, que extrapola o manto da utopia e adentra no mundo real, elaborando uma heterotopia de encontros.

BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é tanto a bilheteria ou o alcance de circulação o que instiga as análises propostas, mas o fato de que estes filmes tangenciam disputas e debates que são constitutivos de lutas políticas, a exemplo dos movimentos feministas. Em lugar de buscar rupturas ou subversões das estruturas hegemônicas do capitalismo patriarcal, parece mais produtivo pensar em termos de *negociações*, especialmente, porque as inovações sejam elas temáticas, estéticas ou formais, estão enformadas nos moldes tradicionais dos espetáculos *blockbusters*, com enredos que correspondem às expectativas clássicas de uma narrativa de heróis (traumas, obstáculos, batalhas, amor, família, superação do obstáculo, honra, entre outros) e que precisam dialogar com as demais obras do Universo ao qual pertencem.

Através de uma breve reflexão sobre as heterotopias, tento realizar o exercício de investigar como signos visuais nas representações simbólicas das materialidades fílmicas nos permite perceber que, para dar conta da pluralidade de experiências, é

¹⁵ No original: “La exigencia de la libertad y la posibilidad de inventarnos a nosotras mismas éticamente, construyéndonos de modo diferenciado del que hemos sido en el presente, llevan a algunas feministas a preguntarse por sus propias “heterotopías en la sociedad de control”, según la definición deleuziana de nuestro momento.”

importante expandir os horizontes de análise e historicizar as categorias. Uma vez que heterotopia significa, nas palavras do autor, “utopias efetivamente realizadas”, revela-se um conceito que nos permite dialogar mais profundamente a dimensão utópica dos produtos culturais, como no caso do cinema e das histórias em quadrinhos, e a dimensão pragmática das experiências subjetivas e ativas dos públicos, para os quais os filmes e os mitos constituem espaços e narrativas nas e pelas quais é possível (re)criar e imaginar novos mundos possíveis, novas espacialidades e territorialidades. O cinema como heterotopia revela um potencial radical de subversão de normas e modelos, bem como de propostas subjetivas de (re)organizações sociais. As audiências têm consciência de tal dimensão, de modo que supor o contrário parece nos privar de contemplar os horizontes revolucionários da arte e da cultura em um mundo em que criar é um ato político.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLESTRIN, Luciana Maria de Aragão. Feminismos Subalternos. **Revista Estudos Feministas**. 2017, vol.25, n.3, pp.1035-1054. ISSN 0104-026X.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BESSA, Karla. “Como cheguei a ser o que sou”? Uma estética da torção em filmes das décadas de 60 e 70. **Revista Estudos Feministas**, vol.25, n.1, pp.291-313, 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2017000100291&lng=e.n&nrm=iso. Acesso em 10 out. 2019.

CAPITÃ Marvel. Direção: Anna Boden e Ryan Fleck. Roteiro: Anna Boden; Ryan Fleck; Geneva Robertson-Dworet. Elenco: Brie Larson; Samuel L. Jackson; Annette Bening, Lashana Lynch e outros. Marvel Studios, 2019. Color: 123 min.

FEDERICI, Silvia. A modo de introducción: marxismo y feminismo – historia y conceptos. In: **El patriarcado del salario: críticas feministas al marxismo**. Tradução de María Aránzazu Catalán Altuna, Carlos Fernández Guervós e Paula Martín Ponz. Madrid: Traficantes de Sueños, 2018.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: **Ditos e escritos**, vol. 3. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, pp. 411-422.

FRASER, Nancy, O Feminismo, o capitalismo e a Astúcia da História. Tradução de Anselmo da Costa Filho e Sávio Cavalcante. **Mediações: Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 14, n. 2, p. 11-33, 2009

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/4505>. Acesso 10 dez. 2019.

HASKELL, Molly. **From reverence to rape**: The treatment of women in the movies. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974.

HOOKS, bell. **Olhares Negros**: Raça e Representação. São Paulo: Elefante, 2019.

LAURETIS, Teresa de. **Technologies of Gender**: Essays on Theory, Filme and Fiction. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

LUGONES, Maria. Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System. **Hypatia**, v. 22, n. 1, p. 186-209. 2007. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1527-2001.2007.tb01156.x>. Acesso em 20 jan. 2020.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**. Florianópolis, 22(3), 320, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>. Acesso em 02 dez. 2019.

MANEVY, Alfredo. Hollywood: A versatilidade do gênio do sistema. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus: 2008.

MATOS, Marlise. Movimento e teoria feminista: é possível reconstruir a teoria feminista a partir do movimento sul global. **Revista de Sociologia Política**. v. 18, nº36, p. 67-92. 2010.

MOHANTY, Chandra Talpade. Bajo los ojos de ocidente. Academia feminista y discurso colonial. In: SUARÉZ NAVAZ, L; HERNÁNDEZ, A (ed.) **Descolonizando El Feminismo**: teorías y prácticas desde los márgenes. Madrid: Editorial Cátedra, 2008

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

MULVEY, Laura. From a faculty seminar with Laura Mulvey: reflections on visual pleasure. In: **New Review of Film and Television Studies**. nº 15, v. 4., 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/17400309.2017.1377923>. Acesso: 20 abr. 2019.

McSWEENEY, Terrence. **Avengers Assemble!** Critical Perspectives on the Marvel Universe. Nova York: Columbia University Press, 2018.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: **Film Theory and Criticism**: Introductory Readings. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 833-44.

OYÈWUMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. **CODESRIA Gender Series**. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004, p. 1-8. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%C3%A9_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_conceitualizando_o_g%C3%AAnero.os_fundamentos_euroc%C3%AAntrico_dos_conceitos_feministas_e_o_desafio_das_epistemologias_africanas.pdf. Acesso em 11 set. 2019.

PANTERA Negra. Direção: Ryan Coogler. Produção: Kevin Feig. Roteiro: Jack Kirby, Joe Robert Coole e Stan Lee. Elenco: Chadwick Boseman, Danai Gurira, Michael B. Jordan, Lupita Nyong'o, Andy Serkis, Angela Basset e outros. Marvel Studios, 2018. Color. 134 min.

RAGO, Margareth. **Foucault, la Subjetividad y las Heterotopías Feministas**, 2006. Disponível em: https://historiacultural.mpbnet.com.br/artigos.genero/margareth/RAGO_MargarethFoucault_la_Subjetividad_y_las_Heterotopias_feministas.pdf. Acesso em 05. dez. 2019.

SOBCHACK, Vivian. **Carnal Thoughts: Embodiment and moving image culture**. Berkeley: University of California Press, 2004.

Recebido em 21 de junho de 2020

Aprovado em 29 de setembro de 2020