

## **AS REPRESENTAÇÕES DE FEMINILIDADES NO FILME “UMA MULHER FANTÁSTICA”: TEORIA QUEER E EDUCAÇÃO DA CULTURA VISUAL**

### ***THE REPRESENTATIONS OF FEMINITIES IN THE FILM "A FANTASTIC WOMAN": QUEER THEORY AND EDUCATION OF VISUAL CULTURE***

Danilo Nascimento Rabelo / UnB

#### **RESUMO**

O objetivo deste artigo é de apresentar algumas considerações sobre as representações de feminilidades no filme *Uma Mulher Fantástica* (2017), dirigido pelo cineasta chileno Sebastián Lelio, destacando a importância dos estudos da Educação da Cultura Visual e da Teoria Queer. Para tanto, contextualizo essas perspectivas teóricas e alguns dos seus principais conceitos – como *visualidades* e a *performatividade* de gênero (BUTLER, 2016) – e, posteriormente, apresento o filme de Lelio. A conclusão é de que essa narrativa fílmica pode ampliar a discussão que decorre de gênero e visualidades não-normativas, para a educação da cultura visual num *pensamento queer*.

#### **PALAVRAS-CHAVE**

Representações de feminilidades; Cinema; Teoria Queer; Educação da Cultura Visual.

#### **ABSTRACT**

*The purpose of this article is to present some considerations about the representations of femininities in the film A Fantastic Woman (2017), directed by the Chilean filmmaker Sebastián Lelio, highlighting the importance of the studies of Education of Visual Culture and Queer Theory. For that, I contextualize these theoretical perspectives and some of its main concepts – as visualities and the performativity of gender (BUTLER, 2016) – and, later, I present the film of Lelio. The conclusion is that this film narrative can broaden the discussion that stems from gender and non-normative visualities, for the education of visual culture in queer thinking.*

#### **KEYWORDS**

*Representations of femininities; Cinema; Queer Theory; Education of Visual Culture.*

## Visualidades e Educação da Cultura Visual

De modo geral, as atividades humanas entendidas como artísticas ou estéticas foram ou ainda são buscas por representações de dadas realidades. Realidade que, assim como a visão, é enquadrada por singulares perspectivas. Martins e Tourinho (2011) indicam que cada ato de “ver” seria também um ato de “não ver” (p. 60), pois nossa visão contemplaria determinados espaços ou objetos em detrimentos de outros. Essa lógica afirmação pode colaborar para um possível entendimento da necessidade de se ver as imagens ditas “reais” com desconfianças e suspeitas. Essa necessidade sinalizou o discurso de pensadores em variados tempos e contextos sociais e culturais. Influenciou, por exemplo, as tentativas de reconfiguração da educação em Belas Artes norte americana nos anos sessenta (TAVIN, 2008), em estudos que incluíam artefatos da cultura popular, como os filmes e séries televisivas, para se pensar nas relações de poder existentes em diversas imagens do cotidiano.

Entretanto, foi no final do século XX que se estabeleceu, em produções acadêmicas, o projeto da chamada *Cultura Visual* nos Estados Unidos e, posteriormente, em outros países como o Brasil, que a associou com processos de mediação (MARTINS, 2008) – a *Educação da Cultura Visual*. Com o foco nas construções ideológicas, políticas e sociais dos atos de “ver” e “não ver”, esses estudos refletiram em como práticas visualizadoras específicas serviram as necessidades de determinadas identidades (TAVIN, 2009). O esforço de se dedicar em processos de ensino aprendizagem relacionados a visualidades, pode possibilitar, segundo alguns teóricos do campo (TAVIN, 2008; DUNCUM, 2009; MARTINS e TOURINHO, 2011), a maiores entendimentos sobre a contextualização do poder que perpassa variadas imagens, muitas despercebidas, das condições de vida cotidiana.

Cinemas, aparelhos televisores, computadores, tablets, smartphones etc. A depender da classe social, se vive atualmente com muitos dispositivos que transmitem ou produzem imagens. Ao mesmo tempo, a internet modificou os meios

de comunicação e de arranjos sociais e culturais em muitas sociedades. Alguns teóricos da educação da cultura visual, como Duncum (2009; 2011), advogam sobre uma determinada emergência em se reconfigurar o ensino de artes devido a proliferação das imagens no cotidiano. Entretanto as vemos, sobretudo, pois assim desejamos. Imagens de consumo, por exemplo, costumam nos atrair: são prazerosas quase sempre, estéticas e proporcionam entretenimento. Para esse autor, isso facilitou a aceitação das representações que corroboram com as posições sociais que são, em geral, sexistas, xenófobas, lesbo/trans/homófobas.

As definições da cultura visual perpassam o interesse em como as pessoas mediam crenças e valores através do imaginário visual, para o autor. Ela não abarca apenas o visual como também as visualidades e as formas de comunicação sensorial das quais nós interagimos com o que é observável, com o intuito de romper com os posicionamentos normativos e refletir sobre como aprendemos e naturalizamos tudo isso. Visualidades neste contexto é pensada, como Tavin (2009) descreve, como a construção social do olhar que enfatiza os aspectos culturais, econômicos e políticos das imagens. Nessa perspectiva, como vemos e em que condições vemos os artefatos recebe maior atenção do que o ato de “ver”. Essa afirmação é baseada ao atribuir que em muitas imagens estão presentes: as lutas ideológicas, as crenças e valores hegemônicos e as representações de estereótipos, como as de feminilidades, por exemplo.

### **Do cinema comercial ao *queer*: diferentes representações fílmicas do feminino**

Nos primeiros anos do século XX, a indústria estadunidense começou a se firmar como a maior referência do comércio cinematográfico mundial do entretenimento. Essa indústria se consolidou ainda no cinema mudo e, posteriormente, no cinema sonoro com o advento da tecnologia do som, na década de 1940. Ela estruturou: os gêneros cinematográficos, como o *western* e os musicais; os modelos de estúdio para produção e realização de filmes; o *star system* relacionado à glamourização de atores e atrizes de Hollywood, na Califórnia, (GUBERNIKOFF, 2016); e o código

regulador de mensagens implícitas nos filmes de acordo com os valores morais das instituições sociais norte americanas (LOUREIRO, 2008). Embora seja, uma simplificação exagerada, há evidências de que a repercussão dessa estrutura se deu no alastramento de estereótipos e de papéis sociais que se repetem comumente em cada gênero cinematográfico dos filmes comerciais, um processo que pode ser entendido como um *discurso hollywoodiano*.

Com os avanços das teorias feministas na segunda metade do século XX, sobretudo as norte americanas inicialmente, esse discurso hollywoodiano entrou na pauta de muitas discussões e análises de teóricos, no que ficou conhecido como a *teoria feminista do cinema*, a partir da década de 1970 (GUBERNIKOFF, 2009). Essa perspectiva teórica considera um vínculo entre nossas vivências com as representações ficcionais do cinema comercial, ao demonstrar como os aspectos femininos são subordinados ao “olhar masculino” (IADEVITO, 2014). O feminino nesse sistema é representado pela jovem inocente ou prostituta ou mesmo pela divina ou diva que “situa-se entre a jovem inocente e a *femme fatale*, aquela que sofre, mas faz sofrer” (GUBERNIKOFF, 2009, p. 73).

Kaplan (1995) sugere que as representações do feminino foram elaboradas, comumente, a partir de convenções e padrões pelo e para esse olhar masculino, com um objetivo erótico ou *voyeurista*, mas também para que se exerça uma dominação masculina (MULVEY, 1989). Ou seja, as representações fílmicas do feminino são, nessa perspectiva, construídas como objeto erotizado, não sujeito de sua própria narrativa, para atender ao “desejo” do olhar fetichista “masculino”, o chamado *male gaze*. Aportada pelos estudos da psicanálise, na discussão de conceitos como instinto *escopofílico* – prazer em olhar outra pessoa como objeto erótico –, Mulvey (1989) apresenta que o *male gaze* é decorrência da ausência de mulheres nos bastidores das produções cinematográficas e, por isso, propôs um contra-cinema, na necessidade de interrogar os processos de produção do cinema comercial.

De acordo com esse aspecto do olhar masculino no cinema, Berger (1999), sob o viés das artes plásticas, sugere que grande parte da pintura tradicional do ocidente representa o modo como homens veem as mulheres: como seres passivos e submissos à figura masculina de dominação e de desejo sexual (como o exemplo da nudez do corpo feminino em pinturas clássicas). No entanto, o autor indica que nossa percepção de espectador difere da percepção do criador da imagem e, esses “modos de ver” se encontram sujeitos às ordens sociais e de tempo. Ou seja, da mesma forma que Mulvey pela ótica fílmica, há uma relação entre a representação do feminino com os modos de produção e construção artística e na recepção da imagem. Porém, o “olhar masculino” desses modos de ver são, premeditadamente, heterossexuais, visto que assumem o desejo masculino apenas como o incluso na norma, suprimindo o fato da existência de outras práticas e desejos, como os dos homossexuais por exemplo.

É essa preocupação que leva Lauretis (1984) e outras pensadoras, a questionar essa ótica como reprodutora de uma lógica binária do próprio patriarcado, criticado pelo pensamento feminista. A autora diferencia o feminino ficcional de mulheres como sujeitos históricos (IADEVITO, 2014), e as representações de feminilidade cinematográficas são conceituadas como *tecnologias de gênero* (LAURETIS, 2000). A partir do pensamento foucaultiano, de que os discursos incidem em todas as instituições sociais e para assegurar a permanência dessas formas de poder são desenvolvidas técnicas – as “tecnologias do sexo” –, Lauretis percebe o aparelho cinematográfico como uma tecnologia que mantém as diferenças estereotipadas de gênero. A autora critica também a visão reducionista do conceito de gênero como uma diferença sexual, conforme era pensado em alguns estudos feministas, e entende gênero como uma “representação” concretizada no nosso comportamento, ou seja, algo que constrói o próprio gênero.

Até um certo nível de raciocínio, a teoria crítica feminista do cinema foi sustentável para visibilidade política. Mas, face aos avanços teóricos acadêmicos do final do século XX – na estruturação dos estudos de gênero, dos estudos pós-feministas e

da *teoria queer* –, a representação do feminino relacionada à apenas uma categoria fixa do sexo biológico (fêmea no caso), não se sustenta. É, justamente por problematizar as representações de gênero, que se fez necessário se desprender de uma “essência” do feminino. Em suma, muitos desses estudos questionaram as estruturas binárias como “masculino e feminino”, bem como todos os padrões associados a elas (PEREIRA, TAUNAY, 2016). E, também, pensaram numa perspectiva mais ampla que considera as pessoas que não apresentam uma coerência normativa entre sexo, gênero e sexualidade (lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transsexuais etc.). Essas pessoas não são, frequentemente, representadas nos meios midiáticos massivos e do cinema comercial e, quando são, se deparam com estereótipos marcados por identidades depreciativas.

Não é de surpreender que essas pessoas, que geralmente são perseguidas pelos valores religiosos e morais e desamparadas politicamente, quando são “apropriadamente” representadas, comumente habitam outro tipo de indústria fílmica menos massiva, como os movimentos de contra-cinema ou de cinema alternativo e *cinema queer*. A possível causa disso está relacionada, como sugere Iadevito (2014), ao caso do cinema quando aproximado da “arte” e crítico dos padrões hollywoodianos, pertencer à um espaço privilegiado para expressão e inovação das novas representações que nem sempre são concordantes às normativas.

A partir dos anos 1990, se estruturam festivais de cinema em vários locais que tinham o propósito de evidenciar temas como a discriminação da homossexualidade, de “identidade gay” e das condições sociais lésbicas e transsexuais (BESSA, 2007), por isso posteriormente ficaram conhecidos como Festivais de Cinema GLBT (Gays, Lésbicas, Bissexuais, Transexuais, Travestis e Transgêneros). Simultaneamente, estrutura-se um “cinema queer” – também conhecido por *New Queer Cinema* (RICH, 2015) –, trata-se de novas alternativas mais interessadas na complexificação das subjetividades ambíguas e transgressivas nas representações das sexualidades não-normativas (NEPOMUCENO, 2009), devido à uma insatisfação com a resposta de comunidade cinematográfica para a crise de Aids da década de 1980, “que foi em

grande parte fazer um cinema conciliador, que apresentava homossexuais, transgêneros e bissexuais como engrenagens da mesma sociedade de ‘todos nós’” (LOPES; NAGIME, 2015, p. 12).

### **Teoria queer e educação *versus* o regime de normatividade**

A teoria queer foi influenciada pelo pensamento pós-estruturalista de autores como Michel Foucault, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Jules Deleuze, entre outros. O pensamento de Foucault (2015) sobre a sexualidade ser caracterizada como uma construção histórica e sociocultural, por exemplo, foi fundamental para o desenvolvimento intelectual da teoria queer. A sexualidade sob este aspecto se constituiu como um forte aparato de normalização na sociedade, ela é discursivamente e socialmente construída sob viés do sexo anatômico. “Não seria o sexo biológico que definiria as práticas sexuais, mas ao contrário: os ditos sobre o sexo definem o que se pensa sobre este como algo extremamente biológico” (LEÓN, 2010, p. 57).

Os discursos, entendidos aqui como construções de sentidos que influenciam nossas ações e nossas concepções que temos de nós mesmos e como construções sociais, tem em primeiro plano a linguagem e seus vários significados que articulam, por sua vez, as relações de poder (FOUCAULT, 2015). As identidades, por exemplo, também promovem o processo de identificação (articulação) apenas na capacidade de exclusão. Esse raciocínio colabora para entendermos as construções das quais discursos ou práticas discursivas – discurso aliado à ação – são criadas em razão da exclusão do “outro” e do “diferente”. Torna-se evidente, então, o quanto Foucault influenciou Judith Butler, pioneira nos estudos queer, pois ela também apresenta o argumento de que as identidades funcionam por meio da exclusão e assim produzem sujeitos marginalizados, os quais nomeia de *abjetos* (BUTLER, 2016). As práticas discursivas marcam o que a filósofa escreve sobre diferenças sexuais da seguinte forma: “o ‘sexo’ não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa” (BUTLER, 2000, p. 151).

“Sexo” está atrelado ao “ideal regulatório”, conceito de Foucault para a produção dos corpos controláveis, pois ele é “materializado” por normas regulatórias. Essa materialização, segundo Butler (2000), são reiteraões das normas que são necessárias pois os corpos não se conformam integralmente.

O conceito de *performatividade de gênero*, formulado pela autora, é uma prática reiterativa nesse sentido, essas normas regulatórias trabalham de uma forma performativa para materializar o sexo do corpo e a diferença sexual consolidando o que a autora chama de imperativo heterossexual. Dessa forma, entende-se o processo como certas identificações são negadas a partir do imperativo heterossexual e, a questão do sexo aqui levantada, faz-se importante pois “é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural” (p. 152), sendo responsável assim pela produção de corpos que ainda não são “sujeitos”, são abjetos. Nessa direção compreende-se também a materialização como efeito dos discursos de poder que constituem “sujeitos”.

Foucault (2015) apresentou em 1988, como a prática discursiva sobre o sexo, desde o sujeito iluminista, colaborou com um novo regime de governar os corpos na modernidade. Ao contrário de uma “hipótese repressiva” em que se acreditava que o discurso negava o sexo, o “silêncio” na verdade proliferava os discursos que produziram “verdades” sobre a vida assegurando uma sexualidade economicamente útil e politicamente conservadora. Desde o século XVII a ideia de repressão surge com a ascensão de uma sociedade burguesa impondo a “censura” justificada pelo moralismo (Foucault, 2015). No século XIX, regimes como o religioso e o médico, contribuíram para essas práticas discursivas: as identidades sexuais são classificadas e procuram controlar e modelar a forma como se lida com o sexo – o que é o “normal” e o que é a “perversão”. Por conseguinte, as sexualidades que não correspondem o modelo imperativo foram criminalizadas pertencendo aos corpos repudiados que Butler nos fala: abjetos.



O processo de abjeção sofrida por seres que fogem a “norma” resulta no entendimento desses sujeitos como “estranhos” ou “anormais”. E encontramos precisamente na teoria queer, a proposta de desconstrução da dicotomia normal/anormal “por meio da denúncia da norma e dos regimes de normalidade que a engendram” (BRULON, 2018, p. 47), uma vez que esses regimes de normalidade operam na marginalização de sujeitos. Não por coincidência, a teoria queer e o ativismo queer se solidificaram na mesma época da epidemia da AIDS, que gerou um grande pânico sexual balizado por políticas conservadoras homofóbicas, principalmente no caso dos Estados Unidos.

Foram contra essas condições marginalizadoras, a formulação de resistências ativistas mais radicais consolidadas como o *Queer Nation* e o *ACT UP*, grupo de ação direta para pesquisa médica, tratamento e políticas para acabar com a doença e diminuir os danos. É importante ressaltar que a palavra queer é um xingamento em inglês – próximo ao termo “bicha” no Brasil – propositalmente utilizada para evocar a abjeção e desprezo que perseguiram parte da população discriminada, e não se limitava apenas ao movimento “gay” propriamente, até porque se discute os processos de categorização sexual.

De forma mais geral, a teoria queer tem como principal crítica a normatividade, que corrobora certas configurações de vivência do corpo e da sexualidade. Então um pensamento queer, nas palavras de Silva (1999), “problematiza formas ‘bem-comportadas’ de conhecimento e identidade” (p. 107), dadas como formas naturais e hegemônicas. Nesse entendimento de queer, a identidade é vista como algo fluído e complexo, formada por vários aspectos de um indivíduo como sexo, gênero, sexualidade, classe social, etnia etc. Como uma teoria e uma política pós-identitária, crítica a oposição heterossexual/homossexual como categoria central que “organiza as práticas sociais, o conhecimento e as relações entre os sujeitos” (LOURO, 2001, p. 549).

### **A representação do feminino no filme “Uma Mulher Fantástica”**

RABELO, Danilo Nascimento. As representações de feminilidades no filme “Uma Mulher Fantástica”: Teoria Queer e educação da cultura visual, In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 1926-1941.

No cinema, as representações nas narrativas fílmicas “habitam” o que Silva (1995) nomeou de *territórios flutuantes*, como terreno de luta e contestação. “Através das narrativas, identidades hegemônicas são fixadas e moldadas, mas também contestadas, questionadas e disputadas” (p. 199). Além da disciplina e controle dos corpos (FOUCAULT, 2015), existe o aparato da subjetividade por parte do sujeito. Alguns trabalhos cinematográficos provocam e desestabilizam os discursos hegemônicos que fomentam a heteronormatividade, por exemplo. As representações de mulheres nas narrativas fílmicas dirigidas pelo chileno Sebastián Lelio, podem desafiar as noções dos corpos das mulheres engessados em estereótipos e em “olhares masculinos” em cinematografias. O diretor chileno Sebastián Lelio é conhecido por se dedicar em filmes centrados em personagens femininas. Ele escreveu e dirigiu *Uma Mulher Fantástica* (UMA..., 2017), e tal como ocorre em seu filme anterior *Glória* (2013), a narrativa é centrada em uma personagem feminina de forte protagonismo, que nesse caso refere-se a Marina Vidal (interpretada pela Daniela Vega). Trata-se de uma jovem mulher que trabalha como garçonete e cantora lírica e mora em Santiago, Chile.

Em suma, é importante saber que a personagem namorava com um homem vinte anos mais velho, de nome Orlando (interpretado por Francisco Reyes). Em uma das primeiras sequências das cenas do filme, o casal sai para se divertir, e em seguida Orlando não se sente bem e Marina o leva para o hospital. Rapidamente ela é informada por um médico que Orlando morreu de um aneurisma cerebral. No entanto, mesmo sem motivos, em vez de lamentar a morte do amante, ela tem de enfrentar suspeitas de familiares, um médico e um detetive sobre sua morte, no decorrer da narrativa fílmica (TEODORO, 2018). E isso diz respeito ao fato da personagem Marina ser uma mulher transexual, o que, para os familiares de Orlando, não é tolerável. Dessa forma a protagonista é humilhada, intimidada e agredida e, ao mesmo tempo, se sente forçada a manter uma certa discrição (DALTON, 2017).

As humilhações vão de um médico se dirigir a ela pelo gênero oposto, uma policial que pergunta se Orlando pagou por seus serviços, até a ex-esposa de seu amante que não a quer no funeral e de seus filhos que a ameaçam. Segundo Gemünden (2017), as estratégias de terror cada vez mais bruscas da família de seu amante lembram a era de Pinochet, análogas entre uma ditadura do passado e um ambiente atual que possivelmente ressoará não apenas com o público chileno. O resultado é que a protagonista tem de lutar pelo direito de exercer seu livre-arbítrio. Evitando qualquer grande exposição de emoções mesmo em situações de aflição (DALTON, 2017), Vega, ela própria transexual, está presente em quase toda cena, geralmente sozinha. Por conseguinte, podemos facilmente nos colocar em seu lugar e, como sugere Lane (2018), sentir o desprezo de uma sociedade intolerante ou, como sugere Dalton (2017), nos fazendo, como espectadores, cúmplices com a discriminação.

Nesta visão, o filme pode favorecer questões políticas (LODGE, 2017) que concernem nessas vivências discriminatórias da protagonista. Ainda mais com a repercussão positiva do filme (HOPEWELL, 2018) garantindo-lhe a indicação e o prêmio no Oscar na categoria de melhor filme estrangeiro de 2017. No entanto, para Lelio, entrevistado por Cabeza (2017), essas questões políticas são geralmente centradas na procura por “respostas”, enquanto o cinema incitaria a questionamentos como, por exemplo, os de interrogar os rótulos das identidades de gênero. Contrariamente à representação que comumente se faz de discriminação de gênero no cinema, Lelio não cede aos estereótipos e marcadores sociais na construção da personagem Marina. Ele e o diretor de fotografia Benjamin Echazarreta, garantem a dignidade da personagem no decorrer das cenas, para Delgado (2018), ocultando o que Marina não queira mostrar de seu próprio corpo por exemplo.

*Uma Mulher Fantástica* difere dos outros filmes de Lelio que são mais realistas. No caso desse, acaba por utilizar cenas metafóricas, como a da personagem Marina ser arrastada pelo vento ao caminhar pela rua. Ao mesmo tempo, cenas surreais como

essa, podem enfatizar as questões envoltas em discriminações vivenciadas em diversas instancias sociais, e são mais próximas de determinados cotidianos do que o ato de Lelio e Echazarreta filmarem Marina com honradez. Em uma das cenas do longa-metragem (Figura 1), Marina observou, deitada nua na cama, o reflexo de seu rosto em um pequeno espelho que cobria sua genitália. A câmera nesse, e em outros momentos, segue a vontade da protagonista.



Figura 1. Marina vê seu reflexo no espelho. *Frame do filme Uma Mulher Fantástica (2017).*

Lélio aqui, como em outros exemplos de sua cinematografia, emprega variadas imagens para desnudar a vida interior de uma mulher desprezada pela sociedade patriarcal (LODGE, 2017). Podemos pensar, a partir desse cenário, que se torna problemática ou redutiva uma visão de representações femininas no ensino baseada apenas no sexo anatômico de nascimento, desconsiderando fatores sociais e culturais nos corpos e subjetividades. Desconsiderar as multiplicidades de existências de categorias de sexo e gênero, mesmo do feminino ou de sua fluidez, remonta ao binarismo do sujeito cartesiano.

### Considerações finais

Como foi dito, “ver” com desconfianças comumente se faz preciso, devido ao “enquadramento” do olhar. Ver, ou mesmo ler, algo, é próximo de privilegiar determinados pontos de vista. A ótica unívoca é terreno confortável, na maioria dos casos. Mas na educação, a necessidade de “habitar” terrenos flutuantes (SILVA, 1995), implode, geralmente, em desconfortos. No entanto, considerar outras

perspectivas e modos de ver, pode implicar em contextos de ensino e aprendizagem mais justos. Na educação da cultura visual, esses contextos estão imbrincados ao conceito de visualidades, relacionada, em geral, com diferentes representações visuais em imagens de artes, culturas ou mídias. A discussão sobre as representações de mulheres nessas imagens, possibilitaram o levantamento de questões e a maiores entendimentos sobre algumas das perspectivas críticas do ensino de artes visuais nesse texto, como feminismos e estudos queer.

O cinema queer pode estimular uma visão contestadora dos estereótipos, das categorias de identidades normativas e das práticas de “normalidades”. Nestas circunstâncias, é importante que o professorado que se dispõem, por meio de uma “coragem” política, a trabalhar com as questões de gêneros, criar sempre obstáculos às relações hegemônicas de poder. A representação de feminilidade da personagem Marina, em *Uma Mulher Fantástica*, por exemplo, é uma possibilidade de ampliar a discussão que decorre de gênero e visualidade não-normativa, para a educação da cultura visual num pensamento queer.

## Referências

BERGER, J. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BESSA, K. Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade. **Cadernos Pagu**, n. 28, p. 257-283, 2007. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332007000100012>>.

BRULON, B. Normatizar para normalizar: uma análise queer dos regimes de normalidade na historiografia contemporânea da homossexualidade. In: GOMES, A. R.; NETO, M. R. D. S. **História e Teoria Queer**. 1ª. ed. Salvador: Devires, 2018. p. 47-76.

BUTLER. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão de identidades. Tradução de Renato Aguiar. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, G. L. **O Corpo Educado**: Pedagogias da Sexualidade. Tradução de T. T. da Silva. 2ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 151-167.

CABEZA, E. Berlin Q&A: Sebastián Ielío talks 'A fantastic woman'. **Screen International**, Londres, 18 Feb 2017.

RABELO, Danilo Nascimento. As representações de feminilidades no filme “Uma Mulher Fantástica”: Teoria Queer e educação da cultura visual, In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 1926-1941.

- DALTON, S. A Fantastic Woman. **Hollywood Reporter**, n. 423, p. 93, 2017. Disponível em: <<https://search.proquest.com/docview/1978196230?accountid=26646>>.
- DELGADO, M. A Fantastic Woman. **Sight and Sound**, n. 28, p. 52-53, 2018. Disponível em: <<https://search.proquest.com/docview/2036298371?accountid=26646>>.
- DUNCUM, P. Challenges to Art Education from Visual Culture Studies. In: HARDY, T. **Art Education in a Post-Modern world: Collected essays**. Bristol: Intellect, 2009. Cap. 9, p. 99-110.
- DUNCUM, P. Por que a arte-educação precisa mudar e o que podemos fazer. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. **Educação da Cultura Visual: Conceitos e contextos**. Tradução de Gisele Dionísio Silva. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011. p. 15-30.
- FOUCAULT. **História da Sexualidade 1: A vontade de saber**. Tradução de Maria T. C. Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. 3. ed. São Paulo: Paz na Terra, 2015.
- GEMÜNDEN, G. Between resistance and affirmation: The 2017 berlin film festival. **Film Criticism**, v. 41, n. 3, 2017.
- GUBERNIKOFF, G. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão -cultura e comunicação**, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan/jun 2009.
- GUBERNIKOFF, G. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paula: Editora Pontocom, 2016.
- HOPEWELL, J. Chilean Cinema: Chile works to build on oscar effect. **Variety**, Los Angeles, p. 23-24, 13 mai. 2018.
- IADEVITO, P. Teorias de gênero y cine. Un aporte a los estudios de la representación. **Universitas Humanistica**, Bogotá, n. 78, p. 211-237, jul-dez 2014.
- KAPLAN, A. **A mulher e o cinema: Os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LANE, A. Fighting to be heard. **The New Yorker**, n. 58, 29 jan. 2018. Disponível em: <<https://search.proquest.com/docview/2001505718?accountid=26646>>.
- LAURETIS, T. D. **Thought the looking class: Woman cinema and linguagem**. Bloomington: Indiana University, 1984.
- LAURETIS, T. D. La Tecnologia del genero. In: DE LAURETIS, T. **Diferencias**. Madrid: Horas y Horas, 2000. p. 33-69.
- LEÓN, A. G. D. As artes da tirania: sexo, Foucault e a Teoria Queer. **Ariús: Revista de Ciências Humanas e Artes**, Campina Grande, n. 16, p. 56 - 63, jan/dez 2010.
- LODGE, G. A Fantastic Woman. **Variety**, n. 335, p. 160-162, 21 Fev. 2017. Disponível em: <<https://search.proquest.com/docview/1886217556?accountid=26646>>.

LOPES, D.; NAGIME, M. New Queer Cinema e um novo cinema queer no Brasil. In: MURARI, L.; NAGIME, M. **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política**. 1ª. ed. [S.l.]: Caixa Cultural, 2015.

LOUREIRO, R. Educação, cinema e estética: elementos para uma reeducação do olhar. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 135-154, jan./jun. 2008.

LOURO. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas**, v. 2, n. 9, p. 541-553, 2001.

LOURO, L. **Gênero, sexualidade e educação**: Uma perspectiva pós-estruturalista. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

MARTINS, R. Das belas artes à cultura visual: enfoques e deslocamentos. In: MARTINS, R. **Visualidade e Educação**. Coleção Desenrêdos. ed. Goiânia: FUNAPE, 2008. p. 25-36.

MARTINS, R.; TOURINHO, I. Circunstâncias e ingerências da cultura visual. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. **Educação da Cultura Visual**: conceitos e contextos. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011. p. 32-50.

MULVEY, L. Visual pleasure and narrative cinema. In: MULVEY, L. **Visual and other pleasure**. London: Macmillan, 1989. p. 133-148.

NEPOMUCENO, M. A. **O colorido cinema queer**: onde o desejo subverte imagens. Anais do II Seminário Nacional Gêneros e Práticas Sociais: Culturas, leituras e representações. [S.l.]: Universidade Federal da Paraíba. 2009. p. 1-12.

PEREIRA, A. C.; TAUNAY, A. Melancolia Queer: o masculino e o feminino como construções cinematográficas temporais. **Textura**, v. 18, n. 38, p. 67-83, set./dez. 2016.

RICH, B. R. New Queer Cinema. In: MURARI, L.; NAGIME, M. **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política**. 1ª. ed. [S.l.]: Caixa Cultural, 2015. p. 18-29.

SILVA, T. D. Currículo e Identidade Social: Territórios Contestados. In: SILVA, T. T. D. **Alienígenas na sala de aula**: Uma introdução aos estudos culturais em educação. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 185-201.

SILVA, T. T. D. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

TAVIN, K. Antecedentes críticos da cultura visual na arte educação nos Estados Unidos. Goiânia: FUNAPE, 2008. p. 11-23.

TAVIN, K. Contextualizando a visualidade na vida cotidiana: Problemas e possibilidades no ensino de cultura visual. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. **Educação da Cultura Visual**: Narrativas de Ensino e Pesquisa. Tradução de Gisele D. Silva. Santa Maria: UFSM, 2009. p. 225-239.

RABELO, Danilo Nascimento. As representações de feminilidades no filme "Uma Mulher Fantástica": Teoria Queer e educação da cultura visual, In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 1926-1941.



28º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas  
Origens - Cidade de Goiás - 16 a 20 de setembro de 2019

TEODORO, J. A Fantastic Woman. **Film Comment**, v. 1, n. 54, p. 71-72, 2018. Disponível em: <<https://search.proquest.com/docview/1989486368?accountid=26646>>.

UMA Mulher Fantástica. Direção: Sebastián Lelio. Alemanha, Chile, Espanha, Estados Unidos: Fabula, Komplizen Film, 2017. 1 DVD (110 min). Título original: Una Mujer Fantástica.

### **Danilo Nascimento Rabelo**

Mestrando na linha de pesquisa Educação em Artes Visuais na Universidade de Brasília (PPG-AV/UnB). Licenciado em Artes Visuais na Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG). Integra o grupo de pesquisa Transviações: Educação em Visualidades (PPG-AV/UnB). Contato: danilonrabelo@gmail.com.

RABELO, Danilo Nascimento. As representações de feminilidades no filme “Uma Mulher Fantástica”: Teoria Queer e educação da cultura visual, In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 1926-1941.