

# Representações identitárias em disputa em um mundo em transformação: uma análise dos filmes *A forma da água*, *Pantera Negra* e *Uma mulher fantástica*

## Ana Lucia Silva Enne

Doutora em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS/MN/UFRJ). Professora Associada da Universidade Federal Fluminense (UFF). Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da UFF.

E-mail: [anaenne@gmail.com](mailto:anaenne@gmail.com)

## Flávia Lages de Castro

Doutora em Sociologia e Direito pela UFF. Professora adjunta da UFF. Vice-coordenadora do PPCULT da UFF.

E-mail: [flavialages@id.uff.br](mailto:flavialages@id.uff.br)

## Ohana Boy Oliveira

Doutoranda em Comunicação pela UFF. Mestre em Cultura e Territorialidades pelo PPCULT da UFF. Professora substituta na Graduação em Produção Cultural da UFF.

E-mail: [ohanaboy@gmail.com](mailto:ohanaboy@gmail.com)

**Resumo:** Neste artigo, apresentamos análises sintéticas de três exemplos filmicos recentes: *A forma da água* (EUA, 2017), *Pantera Negra* (EUA, 2018) e *Uma mulher fantástica* (Chile, 2017), por compreender que todos são narrativas exemplares para pensarmos como, na contemporaneidade, eixos identitários se colocam como centrais nas disputas por representação e práticas sociais. Entendemos que os três filmes possibilitam uma reflexão sobre questões fundamentais no campo cultural, como hibridismos, estereótipos, lugar de fala, silenciamento, exclusão e representatividade, dentre outros tropos. Partilhamos a concepção de que, mesmo dentro de um setor *mainstream* de produção industrial, é possível disputar, via narrativas, o direito a significar e a construir sentidos para experiências de reapropriação em que a identificação, no que diz respeito ao pertencimento identitário, seja complexificada e positivada.

**Palavras-chave:** Representação; Audiovisual; Identidades; Disputas Culturais; Lugar de Fala.

**Identity representations in dispute in a changing world: an analysis of the films *The shape of water*, *Black Panther* and *A fantastic woman***

**Abstract:** In this article, we present synthetic analyzes of three recent filmic examples: *The shape of water* (USA, 2017), *Black Panther* (USA, 2018) and *A fantastic woman* (Chile, 2017), for understanding them all as exemplary narratives to think about how, in contemporary times, identity axes stand as central to disputes over representation and social practices. We understand that the three films make it possible to reflect on fundamental issues in the cultural field, such as hybridity, stereotypes, place of speech, silencing, exclusion and representativeness, among other tropes. We share the view that, even within a mainstream industrial production sector, it is possible to dispute through narratives the right to signify and construct meanings for re-appropriation experiences in which identification, in terms of identity belonging, is complex and positive.

**Keywords:** Representation; Audiovisual; Identities; Cultural Disputes; Place of Speech.

## Apresentação

Nos últimos anos, a cerimônia de entrega do Oscar, prêmio dado pela indústria cinematográfica estadunidense aos filmes que se destacaram em cada ano, vem sendo marcada por discursos e performances em torno de questões políticas, em especial aquelas ligadas aos conflitos identitários. Assim, têm sido constantes as denúncias e críticas ao apagamento das mulheres nos cargos e papéis de destaque dentro de Hollywood, à discriminação racial, ao preconceito com LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros), ao silenciamento perante o ataque aos direitos das minorias – como a violência contra negros, mulheres, LGBT e imigrantes –, dentre outros tópicos de relevância e urgência social. Do mesmo jeito, os próprios filmes (de maneira ainda tímida, mas acentuada) têm abordado tais questões, a partir de estratégias narrativas diversas, seja de forma mais direta ou mais alegórica.

Sabemos, evidentemente, que isso se dá dentro de uma indústria extremamente lucrativa e que vem, historicamente, transformando o sofrimento e a luta em espetáculo. Nesse cenário, as tais falas, performances e narrativas fílmicas representam um percentual pequeno e, a partir de determinada leitura, acabam corroborando essa contínua espetacularização. Mas reconhecemos que os processos representacionais são decisivos na construção de nossa experiência prática de vida, e por isso são objetos de disputas, pois não é possível separar o real de sua representação, como nos lembra Pierre Bourdieu (1989). Assim, mesmo com os expressivos entraves enfrentados, acreditamos que é importante estarmos atentos a esse esforço de construção de narrativas que postulem formas alternativas e diferenciadas de falar de sujeitos colocados em posições extremamente estereotipadas via discurso hegemônico.

Na safra de 2017-2018, três filmes, dentre outros, se destacaram nesse sentido. Dois deles receberam as premiações máximas do Oscar em suas categorias: *A forma da água* (*The shape of water*, EUA, 2017) – dirigido pelo mexicano Guillermo Del Toro – foi premiado como melhor filme; *Uma mulher fantástica* (*Una mujer fantástica*, Chile, 2017) – dirigido pelo chileno Sebastián Lelio – levou o Oscar de melhor filme estrangeiro. O terceiro filme que queremos destacar neste artigo, *Pantera Negra* (*Black Panther*, EUA, 2018), dirigido pelo diretor afro-americano Ryan Coogler, “arrancou elogios da crítica especializada e dos fãs, além de passar dos US\$ 400 milhões na bilheteria mundial, quase alcançando na estreia do mercado norte-americano os US\$ 220 milhões que *Liga da Justiça* demorou dois meses para arrecadar”<sup>1</sup>.

Os três filmes dialogam diretamente com o que estamos destacando aqui: possuem temáticas e/ou formas narrativas em que as questões de identidade, alteridade, preconceito, direitos, hibridismos, afirmação da diferença e resistência estão colocadas de forma direta ou figurativa. Seus formatos e conteúdos precisam ser interpretados a partir de uma hermenêutica que considere os elementos polifônicos e dialógicos que os atravessam, em especial o processo histórico de empoderamento de sujeitos subalternizados – que, nas últimas décadas, vêm reivindicando seus lugares de fala e o direito de expressar suas visões de mundo e formas de estar nele, fazendo frente ao aprisionamento, silenciamento e exclusão de suas vozes, pessoas, desejos, gostos, vivências e visões de mundo. Entendemos, como nos ensinou Stuart Hall (2003), que a cultura é uma arena de disputas por significar, e que os significados são, como toda representação, esquemas mentais e práticas sociais.

Nesse sentido, acreditamos que uma análise (ainda que sintética) dessas três produções, como apresentaremos a seguir, nos permite discutir e refletir sobre as questões acima elencadas – cada vez mais prementes e necessárias não só no universo fílmico, mas em todas as instâncias da vida cotidiana, incluindo aí a Academia<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>Após dominar bilheteria, “*Pantera Negra*” já pode sonhar com o Oscar 2019?. Disponível em: <https://bit.ly/300fqbl>. Acesso em: abr. 2018. É importante acrescentar que em 2018 foi anunciada uma nova categoria para a premiação do Oscar 2019: Melhor Filme Popular. Um dos argumentos utilizados foi a queda de audiência na transmissão da cerimônia, mas há também a possibilidade de a Academia querer incluir determinados filmes que não teriam apelo artístico (como filme de arte), mas que geram muitos milhões de espectadores pelo mundo, como é o caso de *Pantera Negra*, oriundo da Marvel Studios. Disponível em: <https://bit.ly/2VqvmFL>. Acesso em: set. 2018.

<sup>2</sup>Este artigo é uma versão ampliada do trabalho homônimo apresentado no GT Culturas e Narrativas Audiovisuais do XIV Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, ocorrido em agosto de 2018, na Universidade Federal da Bahia.

### ***A forma da água e a força do hibridismo e da alteridade***

<sup>3</sup> Referência ao filme de fantasia *Splash – uma sereia em minha ida* (EUA, 1984).

Para muitos, um conto de fadas moderno, uma ficção científica com pitadas românticas, um conto sombrio contemporâneo, ou uma mistura de *Uma sereia em minha vida*<sup>3</sup> com temáticas políticas, dentre muitos outros comentários possíveis sobre o filme. Para o que nos importa, neste artigo, é uma configuração narrativa alegórica acerca das relações de poder assimétricas entre os que detêm a força e o controle da produção dos sentidos (representados no filme pelas figuras masculinas que dominam as forças armadas) e aqueles que, não se enquadrando nesse lugar, ocupam posições subalternizadas e silenciadas (representados no filme tanto pela figura “monstruosa” subjugada e aprisionada quanto pelas mulheres, seja brancas ou negras, casadas ou solteiras, mudas ou com voz; pelos artistas; pelos homossexuais; por aqueles de nacionalidade que não a dos EUA). Assim, o que nos importa em *A forma da água* é perceber sua capacidade figurativa, a partir de uma trama aparentemente fantástica, mas que nos permite complexas leituras.

Em termos sumários, o filme conta a história de uma estranha criatura híbrida, meio homem/ meio monstro/ meio deus, meio aquática/ meio terrestre, que, capturada no Amazonas (ou seja, na América do Sul), é levada para ser estudada na América do Norte. Lá, cai nas mãos de um sádico homem, branco e militar que, não sabendo lidar com o diferente, vai usar de violência nesse contato – o que gera também violência como resposta (a ponto de o militar ter seus dedos arrancados pelo ser estranho) – e planejar, como vingança e solução, exterminar a coisa incompreensível. No entanto, no laboratório para onde foi levada, a criatura desperta a curiosidade, a compaixão e o amor de uma mulher – faxineira, branca e também muda (devido a uma experiência traumática: foi encontrada na beira de um rio, sem família) –, que vai conseguir se comunicar com o monstro e gerar canais de afeto com ele, os quais a levarão, no decorrer do filme, a querer libertá-lo de seu alçoz. Para isso, conta com a ajuda, nem sempre por escolha (mas em algum momento por convicção) de uma colega de trabalho, sua amiga (mulher, faxineira e negra) e de seu amigo mais próximo (homem mais velho, branco e homossexual). Além dos dois, também conta com ajuda do cientista russo (também branco), integrante do projeto que levou ao aprisionamento do ser marinho, mas que, em algum momento, percebe que o princípio científico que teria justificado aquela captura havia sido preterido pela destruição da diferença; mais ainda, compreende que a criatura seria capaz de se comunicar e, assim, a reconhece em sua humanidade e resolve também protegê-la. A trama, portanto, gira em torno dessas figuras, do aprisionamento do monstruoso pelos que detêm a força e dos planos e ações para libertá-lo daqueles que, não tendo a força, contam com o afeto, a solidariedade, a astúcia e a sorte.

<sup>4</sup> Agradecemos à Inês Blanchart pelo diálogo intenso e *insights* ricos sobre inúmeras questões exploradas nesse artigo acerca do filme *A forma da água*.

<sup>5</sup> Agradecemos também à turma de discentes de Narrativas e Práticas dos Sujeitos – disciplina optativa compartilhada por Ana Lucia Enne e Kleber Mendonça no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (PPCULT- UFF) em 2018/1 – pela troca enriquecida de análises e interpretações que colaboraram com este artigo em sua versão ampliada.

Se entendemos que as personagens principais dessa intriga são figurativas, representando determinados tipos e questões sociais, podemos agora mapeá-las em separado, para depois reuni-las em nossa análise<sup>4</sup>. Começamos pela figura do homem branco dominador, o sádico policial Strickland, representado por Michael Shannon. Sua dificuldade de lidar com a diferença é clara. Quem não compreende reprime pela força, buscando alquebrar o outro (no caso, a estranha criatura que foi apresentada a ele, quando capturada, como sendo divina) com a violência. Por isso as correntes que prendem o ser marinho, as chicotadas e choques que Strickland impõe ao prisioneiro. É o homem falo, que exhibe seu órgão masculino para as mulheres faxineiras quando vai ao banheiro, que não lava a mão por orgulho de ser macho (o que vai contribuir – para além do efeito da magia – para que o replante do seu dedo arrancado pela criatura, em um momento de revolta com a dor infligida, acabe apodrecendo e gangrenando; dedo-falo, dedo do sexo, que, ao gangrenar, metonimicamente implica perda da virilidade sob ameaça do desconhecido)<sup>5</sup>. É aquele que, em casa, submete a esposa ao sexo silencioso, exigindo que ela não fale (inclusive tapando sua boca

na cama com a mão putrefata e com atadura sangrenta), e que, ao assediar sua funcionária (mulher e muda), diz que se sente atraído pela mesma, inclusive pela sua “incapacidade de falar”, o que a torna mulher perfeita dentro de sua visão de mundo.

A representação é figurativa, mas é clara: porco, sujo, ignorante, assediador, racista, exibicionista, misógino, xenófobo, violento. Este é o retrato do homem branco, militar/policial e estadunidense que Del Toro pinta em seu filme. Aquele que acha que não fracassa, que adora a sociedade de consumo em que vive (várias cenas são importantes para compreendermos isso, como as passadas em sua vida privada – no seu lar “comercial de margarina” –, mas especialmente as cenas de apreço pelas balas que chupa e do “carro-pênis” que adquire para mostrar sua potência). Aquele que é forte com os mais subalternizados, mas covarde e encolhido com os que o superam hierarquicamente e podem ameaçá-lo – como o general, que terá com ele, quando a criatura desaparece, a mesma atitude impiedosa e violenta de descarte e humilhação que Strickland tem com os demais; nas palavras do general: “você argumenta, eu decido”. Ele simboliza o modelo de superioridade masculina – branco, ocidental, em especial estadunidense –, que pode, no entanto, ser vencido (não pela força, como veremos a seguir), e que, frente ao que não conhece, revela suas fragilidades.

Falemos agora das mulheres. Elisa Esposito, interpretada por Sally Hawkins, é a personagem principal. Ela, que não usa a linguagem falada como forma de expressão, em razão do trauma já referido, expressa-se por meio de sinais e performance corporal para se relacionar com seus amigos. Se a forma de expressão do homem branco policial é o grito, são os silêncios, as linguagens cifradas, os gestos, a comida (em especial o ovo, símbolo do renascimento em vários sistemas de crença), o afeto, a sensibilidade, a coragem e a música as linguagens utilizadas simbolicamente pelas mulheres para se expressar e criarem suas poderosas redes de comunicação (ANZALDÚA, 2012). Para se comunicar com a criatura, com o diferente, faz uso dessas formas de expressão para gerar uma ponte entre mundos até então separados, embora ela também tenha vindo da água – poderosa metáfora de acolhimento, do que conforta, imagem feminina uterina, que se opõe diretamente ao mundo sólido e reticular da estética e da ética do masculino ocidental. As práticas que ela utiliza para se aproximar do estranho são cotidianas, porque ela, em sua amizade com o artista homossexual que é seu vizinho, também faz uso da comida como forma de aproximação e cuidado. Também com ele a música, o prazer estético, as pequenas alegrias cotidianas são usados como formas de comunicação, não duras, maleáveis, linhas de fuga, formas de água (não de concreto), de força, de linhas definidas, em uma perspectiva molecular (DELEUZE; GUATTARI, 1997).

Sua melhor amiga no ambiente de trabalho – Zelda, interpretada por Octavia Spencer – é uma mulher negra, solidária, que também desempenha funções de faxineira e que revela, em atitudes cotidianas, seu companheirismo afetivo ao guardar o lugar para Eliza na fila do ponto, perceber as dificuldades de sua parceira e procurar dar apoio e conselhos. Assim, na hora em que o plano de fuga se estabelece, mesmo não sendo sua decisão, ela não titubeia sobre qual lado escolher e ajuda na ação espetacular. Faz uso, inclusive, de uma tática para burlar a disciplina controladora da empresa – também metonímia relativa à dureza do personagem principal –, criando uma brecha para o ócio em tempos de capitalismo, em que, para que pudessem desfrutar de alguns minutos de parada para fumarem um cigarro, os empregados mudavam a câmera de lugar. É esta artimanha que Zelda irá usar para ajudar Eliza na fuga. Embora temendo represália – porque seus atravessamentos interseccionais a prepararam para perceber sobre quem a força cai –, sua posição ética e afetiva a faz perfilar com os injustiçados. De certa forma, isso é também uma possibilidade de gozo e libertação, como indicaremos adiante.

Por fim, é importante falarmos do vizinho homossexual de Elisa, Giles (interpretado por Richard Jenkins). Artista sensível, envelhecido, solitário e talentoso, porém, inadequado para um mundo em que a arte vai sendo crescentemente industrializada, tenta se adaptar, mas não consegue. Ele pinta e repinta o quadro da “família gelatina”, mas é sempre ultrapassado pela tecnologia e pela ausência de solidariedade social (a disputa “pintura” versus “fotografia” metaforiza essa disputa). Naquele mundo hostil, seu vínculo de afeto e existência se dará pela companhia de sua vizinha e, posteriormente, por sua relação com o ser exótico que ajudará a esconder. É dele a compreensão mais alargada da criatura em sua diferença cultural quando esta (confusa e esfomeada) come um de seus gatos; Giles, em exercício máximo de tolerância, defende-o para Elisa. Essa experiência, em alguma medida, também o libertará.

Assim, de um lado, temos a personificação da dureza, do concreto, da força e do poder bruto; de outro, as representações do afeto não artificial, do flexível, das formas alternativas de comunicação, das possibilidades de comunhão e comunicação por vacúolos de silêncio, por esferas em que o discurso não esteja corrompido pelas palavras hegemônicas – ou seja, pelos gestos, pela música, pela comida, pelo toque, pelo gozo. Nas palavras de Deleuze: “Talvez a fala, a comunicação, estejam apodrecidas. Estão inteiramente penetradas pelo dinheiro [...]. Criar foi sempre coisa distinta de comunicar. O importante talvez venha a ser criar vacúolos de não comunicação, interruptores, para escapar ao controle” (DELEUZE, 1992: 217). Nessa fratura, possibilita-se o encontro, o qual, por sua vez, cria a ferida sempre. Da ferida, as personagens precisam se reconstruir.

O espanto do homem branco que se sente superior e acha que nunca irá fracassar é evidente. Seu medo aparece na cena em que, ao chamar as faxineiras em seu escritório, sente-se ameaçado por Elisa se dirigir a ele usando sinais que não consegue entender. Desesperado porque perde o controle sobre a comunicação por não entender a linguagem de sinais – porém capaz de intuir na expressão facial dela os indícios de vitória e gozo pela transgressão –, ordena que ela pare de falar assim. Ao não ser atendido, solicita a mediação e interpretação da mulher negra – também naquele momento alçada a um lugar de poder –, que mente para ele ao ocultar o real sentido (de xingamento e enfrentamento) da gestualidade expressiva de Elisa. Tal medo se reitera quando o policial (acostumado a mandar) é colocado em um lugar subalterno e subserviente pelo general que o culpa pelo fracasso da operação e o ameaça, e se confirma na cena final, quando Strickland percebe, após atirar na mulher-ameaça e no ser-enigma, que sua força não é capaz de destruir o que não consegue entender. “Então você é deus”, diz antes de morrer nas mãos daquele que oprimiu, admitindo a possibilidade do divino fora de sua crença monoteísta (cujos dogmas serviram, como o enredo do filme indica, para sustentar parte de suas práticas e crenças preconceituosas e exterminadoras).

As personagens subalternizadas se empoderam no decorrer da narrativa. Elisa, através do afeto, reencontra-se com a forma da água, fonte de seu trauma e impedimento de sua narrativa plena. Desse encontro com o ser monstruoso, vem o gozo, inclusive físico (em cena na banheira e no banheiro submerso, em que transborda, literalmente, o lugar da água na narrativa). O hibridismo da forma também é sexual<sup>6</sup>. Por gestos, ela descreve para sua amiga Zelda que o ser tinha um pênis, mas voltado para dentro; alegoricamente, é um pênis interno à vagina – o fálico que não se exhibe, esconde-se e só aparece quando afetado pelo amor, não quando provocado pela competição. Nesse sentido, o falo é, em termos de arquétipo, feminino, mas também masculino, celebrando o hibridismo em suas múltiplas formas: étnicas, comunicacionais, de pertencimentos territoriais e de gênero. A amiga negra, embora sagaz e vivida, aceitava a condição subalternizante em seu casamento, servindo ao marido e se calando. No momento chave em que sua solidariedade é exigida, ela enfrenta o marido que, embora negro, havia se perfilado ao homem branco agressivo e dominador em termos de postura. Cabe

<sup>6</sup> O capitalismo também sabe hibridizar. Para exemplificar, logo após o filme ter sido premiado, foi lançado, com sucesso de vendas, o vibrador A Forma da Água (inspirado no personagem). Disponível em: <https://bit.ly/2vNruPN>. Acesso em: set. 2018. Mais uma vez, agradeço aos discentes de Narrativas e Práticas do Sujeito pela Informação.

lembrar mais uma vez as considerações de Gloria Anzaldúa (em *Borderlands*), bell hooks (2013) e Patricia Hill Collins (2016), que nos indica como a mulher negra é “o outro do outro”, quando se trata de silenciamento e estigmatização. Porém, nas disputas, ela também (mulher negra subalternizada), em alguma medida, recupera seu lugar de fala. Por fim, o artista homossexual – que diariamente frequentava uma confeitaria e comia uma fatia de bolo, a contragosto, somente para se aproximar do atendente, sem revelar seu desejo –, “sai do armário” e se posiciona, comunica-se, rompe a barreira de silenciamento e apagamento, também exercendo seu lugar de fala. Quando o outro repudia seu afeto e revela-se como comerciante que simula afeto para conquistar clientes, Giles, embora decepcionado, liberta-se e não leva para casa a torta indigesta, pela primeira vez.

Portanto, entendemos que o encontro, nesse processo, entre formas diferentes de ser e ver o mundo pode gerar tanto o retraimento, preconceito, estereótipos e a impossibilidade de diálogo, como instaurar a dimensão comunicacional (via afeto), gerando o híbrido, as mediações, o que transforma e permite a partilha da vida. Alegoricamente, desse lado estão os “outros”; os “diferentes”; as minorias; os migrantes; negros; mulheres; LGBTQs; os que são silenciados; os deuses outros; o mundo mágico; os sensíveis. Daquele lado, a hegemonia branca, policial e militar; a força, representada pelos EUA imperialista e destruidor, que grita, oprime, acha que controla, mas que tem medo, não entende nada e irá sucumbir ao final. Podemos dizer, retomando o primeiro parágrafo dessa parte de nosso artigo, que *A forma da água* é, sim, um conto de fadas contemporâneo, com um sentido moral muito claro: “Uma ode aos desajustados, aos incompreendidos, aos *outsiders*, aos párias” (HERMSDORFF, 2018).

### Mulheres de Wakanda

*Pantera Negra*, um dos filmes da Marvel mais aguardados do ano, estreou mundialmente no dia 15 de fevereiro de 2018, gerando muitas expectativas em torno de seu lançamento<sup>7</sup>. Dirigido por Ryan Coogler, o filme conta no elenco com Chadwick Boseman, Michael B. Jordan, Lupita Nyong’o, Daniel Kaluuya, Sterling K. Brown, Forest Whitaker, dentre outros. Poderíamos falar sobre o rei T’Challa e sua força; sobre os rituais que os povos de Wakanda realizam; dos efeitos especiais; das sequências de lutas; dos figurinos; do embate do Pantera Negra com o “anti-herói” Erik Killmonger; da trilha sonora feita por Kendrick Lamar; de parte da equipe ser composta por pessoas negras; dos diálogos com os homens brancos colonizadores; dos recursos naturais de Wakanda; de seus avanços tecnológicos com a utilização do *Vibranium*; do respeito à ancestralidade; mas escolhemos destacar nesta investigação aquelas que foram efetivamente as protagonistas: Ramonda, Shuri, Nakia e Okoye, as mulheres de Wakanda.

Nossas discussões são inspiradas pelo conceito de interseccionalidade, “entendendo o quanto raça, gênero, classe e sexualidade se entrecruzam gerando formas diferentes de experienciar opressões” (RIBEIRO, 2017: 71). Ao resgatar as considerações de Luiza Bairros, Djamilia Ribeiro afirma que “justamente por isso não pode haver hierarquia de opressões, pois, sendo estruturais, não existe “preferência de luta”. É preciso pensar ações políticas e teorias que deem conta de pensar que não pode haver prioridades, já que essas dimensões não podem ser pensadas de forma separada” (Id.).

Nossos caminhos seguem também a perspectiva da descolonização do pensamento, valorizando a interdisciplinaridade, assim como a artista e teórica contemporânea Grada Kilomba, referência no combate ao racismo em seus trabalhos. Kilomba discute, por exemplo, como as mulheres negras representam a antítese da branquitude e da masculinidade, complementando Patricia Hill Collins, ao afirmar que essa antítese é virtual em relação à imagem positiva dos homens brancos (RIBEIRO, 2017).

<sup>7</sup> Diversos canais do YouTube fizeram resenhas sobre o filme trazendo suas interpretações e informações extras sobre figurino, elenco, bastidores, trilha sonora, afrofuturismo: DePretas, Papo de Preta, Ana Paula Xongani, Taya. Acesso em: abr. 2018.

Ao escolher, entretanto, evidenciar a mulher negra enquanto categoria, não estamos tentando generalizar a diversidade existente entre elas; pelo contrário, a ideia é ressaltar, assim como Sueli Carneiro, as heterogeneidades que circundam essa categoria (RIBEIRO, 2017). Lázaro Ramos compartilha em seu livro uma entrevista de Conceição Evaristo, que complementa a importância de não se apagar as diferenças: “o negro cantor ou atleta é lugar-comum. Nós queremos ver os negros aceitos como intelectuais, professores ou escritores. Uma pessoa negra não representa toda a nossa diversidade. Somos muitos” (EVARISTO *apud* RAMOS, 2017: 79).

Apesar de, no filme, o destaque das lutas femininas serem as físicas (defendendo-se dos perigos e seguindo nas batalhas), escolhemos destacar a luta como metáfora para relacionar as personagens com outras mulheres de luta (política, ideológica, social e/ou cultural), tão guerreiras quanto as de Wakanda. Tal escolha se deu por conta da quebra de paradigmas na representação das mulheres negras, que, em geral, eram colocadas em papéis subalternizados e negativados, como empregadas domésticas, escravizadas, símbolos sexual estereotipados, mães pretas que cuidavam dos filhos brancos dos patrões etc.

Ramonda, interpretada por Angela Bassett, é a rainha de Wakanda, mãe do rei T’Challa (Pantera Negra), uma mulher forte, protetora e sábia que conduz com plenitude a vida no reino, apoiando seu filho em todos os momentos da trama. Com seus *dreads* brancos demonstrando maturidade, lembra, de alguma maneira, as mulheres negras fundadoras de uma série de movimentos de resistência e valorização da cultura negra. Ramonda, assim, representa uma líder matriarca, que esteve ao lado de seu companheiro, e, após a morte dele, segue aconselhando seu filho nas decisões a serem tomadas na região.

Shuri, interpretada por Letitia Wright, é a irmã mais nova do personagem principal; inteligente, sagaz e ligada em tecnologia. Ela tem um humor divertido, que rende diálogos descontraídos com seu irmão. Sua vontade de lutar lembra as diversas mulheres negras que ingressaram nas universidades brasileiras nos últimos anos, cada uma fazendo ciência nas mais variadas áreas e se tornando referência acadêmica, social, cultural e/ou política.

Nakia, interpretada por Lupita Nyong’o, representa a companheira do Pantera Negra, uma mulher independente, focada em seu trabalho e que coloca sua vocação como prioridade, mesmo que tenha que abdicar de momentos ao lado de seu amado. Sua inteligência e luta por justiça lembra, em termos arquetípicos, mulheres ativistas da luta feminista, antirracista e anticapitalista. Nakia se mostrou importante em vários momentos do filme, principalmente em seu projeto de disseminar a tecnologia de Wakanda para a emancipação dos sujeitos para além de seu território, posição contrária ao conservadorismo inicial do rei T’Challa. Segundo Angela Davis, importante ativista e, de certa forma, personificada em Nakia, “precisamos nos esforçar para erguer-nos enquanto subimos” (DAVIS, 2017: 17).

devemos subir de modo a garantir que todas as nossas irmãs, independentemente da classe social, assim como todos os nossos irmãos, subam conosco. Essa deve ser a dinâmica essencial da nossa busca por poder – um princípio que deve não apenas determinar nossas lutas enquanto mulheres afro-americanas, mas também governar todas as lutas autênticas das pessoas despossuídas. (DAVIS, 2017: 17)

Okoye, interpretada por Danai Gurira, é a melhor guerreira de Wakanda, uma mulher movida por seus ideais, que tem habilidades incríveis de luta e não se deixa abater pelas adversidades no caminho, o que lembra as histórias míticas de mulheres líderes, como, por exemplo, Dandara e sua participação na luta quilombola brasileira. Okoye, de forma divertida, também critica armas de

fogo e demonstra seu desconforto ao ter que usar uma peruca de cabelo liso em uma situação de disfarce.

<sup>8</sup>Trecho da música “The revolution will be not televised”, presente no trailer do filme e título da canção homônima, de Gill Scott-Heron, lançada no contexto social e político dos Estados Unidos da década de 1960.

<sup>9</sup>Sabemos que o prestígio gerado por premiações é fator de distinção entre obras audiovisuais, mas destacamos que, muitas vezes, tais lógicas estão atreladas também a negócios.

Disponível em: <https://bit.ly/2E0b4rX>.

Acesso em: set. 2018.

<sup>10</sup>Discurso proferido no TEDGlobal 2009.

Disponível em: <https://bit.ly/2xzv9V9>.

Acesso em: 15 fev. 2018.

Concordamos que a revolução não será televisionada<sup>8</sup>; ou seja, a Marvel – como editora de quadrinhos estadunidense –, ao produzir o Pantera Negra, não se propõe a pensar algum tipo de revolução, mesmo porque não parece ser esse o projeto central da indústria cultural na qual ela está inserida (fazendo campanha para indicação ao Oscar 2019, por exemplo)<sup>9</sup>. Mas não há como negar, na sociedade midiaticizada na qual vivemos, a importância de ver a força de mulheres negras guerreiras na tela do cinema, sendo inspirações para um futuro melhor. Chimamanda Ngozi Adichie já nos alertou sobre o perigo da história única<sup>10</sup>, que, ao criar e reforçar estereótipos, impede novos pontos de vista e, conseqüentemente, novas representações e histórias. A mensagem final do filme, presente no discurso do rei T’Challa na sede da ONU, diante de diversos líderes mundiais, diz que é preciso construir pontes em vez de muros, importante lembrete neste contexto mundial atual. Já aprendemos essa lição com a escritora Gloria Anzaldúa, que ensinou, através de sua consciência mestiça, algumas formas de lidar com as fronteiras:

Apesar de “entendermos” as origens do ódio e do medo masculinos, e a subsequente violência contra as mulheres, nós não desculpamos, não perdoamos, e não iremos mais tolerar. Dos homens de nossa raça exigimos admissão/reconhecimento/revelação/testemunho de que eles nos ferem, violam-nos, têm medo de nós e de nosso poder. Precisamos que digam que vão começar a eliminar suas formas dolorosas de nos diminuir. Porém, mais do que palavras, exigimos ações. Dizemos a eles: iremos adquirir poderes iguais aos de vocês e daqueles que nos humilharam. (ANZALDÚA, 2012: 105-106)

Mesmo entendendo as limitações da representatividade, não podemos desconsiderar seu valor simbólico. Lázaro Ramos, ao falar sobre a criação de seus filhos, escreve sobre a importância de ter referências positivas para a autoestima, por exemplo: “Sempre que uma criança admira as características físicas e a personalidade de um personagem, se identificando com ele, ela aprende a gostar um pouco mais de si mesma” (RAMOS, 2017: 75). Essa preocupação com as futuras gerações, na tentativa de construir um presente mais justo e igualitário, também aparece nas discussões de Angela Davis: “ao colher o fruto de lutas do passado, vocês devem espalhar a semente de batalhas futuras” (DAVIS, 2017: 151). É importante, entretanto, considerar a complexidade e ambiguidades desse tema – além das diferentes condições materiais de existência dos indivíduos –, com o intuito de reconhecer a importância da representatividade e entender suas limitações.

### ***Uma mulher fantástica***

Filme chileno/alemão, dirigido por Sebastián Lelio, foi lançado em 2017 e retrata um momento da vida da mulher transexual Marina, interpretada por Daniela Vega. Nesse sentido, como procuramos demonstrar neste artigo, o filme demonstra ser, até o momento, um ponto fora da curva do *mainstream*, porque reúne algumas características que lhe são únicas.

Transexualidade é um tema relevante que, em linhas gerais, caracteriza-se pelo sentimento intenso de não pertencimento ao sexo anatômico, sem a manifestação de distúrbios delirantes e sem bases orgânicas (como o hermafroditismo ou qualquer outra anomalia endócrina).

Pode-se dizer que a fundamentação deste fenômeno na atualidade está baseada em dois dispositivos distintos. O primeiro diz respeito ao avanço da biomedicina na segunda metade do século passado – principalmente no que

se refere ao aprimoramento das técnicas cirúrgicas e ao progresso da terapia hormonal – que faz do desejo de “adequação” sexual uma possibilidade concreta. O segundo concerne à forte influência da sexologia na construção da noção de “identidade de gênero” como sendo uma “construção sociocultural”, independente do sexo natural ou biológico. (ARÁN, 2006: 50)

Tratar da sexualidade é – para nós – atrelar a esta a noção de que produção de saberes a constituem (não exclusivamente, mas também) através de sistemas de poder, os quais regulam o modo pelo qual indivíduos reconhecem a si como sujeitos assexuados (FOUCAULT, 1999: 10); portanto, partimos do pressuposto primordial de que o sexo, mesmo quando tratado de forma binária – homem e mulher – não é uma condição estática dada pela natureza ou pela cultura, mas sim “uma construção ideal forçosamente materializada através do tempo” (BUTLER, 2002: 18).

Dessa forma, consideramos – em consonância parcial com Monique Wittig (1998) – que a divisão sexual binária, baseada em pressupostos excludentes e biológicos, são mais uma categoria política do que um fato baseado em práticas sexuais; são, antes de qualquer coisa, um produto de um discurso heterocentrado.

Pensar a heterossexualidade como um regime de poder significa afirmar que longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, inscreve-se reiteradamente através de constantes operações de repetição e de recitação dos códigos investidos como naturais. [...] Por estas convenções, o único lugar habitável para o feminino é em corpos de mulheres (sic), e para o masculino, em corpos de homens (sic). Nesses lugares é como existisse uma essência própria [...] inalcançável pelo outro. (BENTO, 2008: 31)

É comum em películas – principalmente nas estadunidenses e nas que seguem esse modelo – que trans sejam retratados de forma caricata, ou como “desafios” para atores cisgêneros<sup>11</sup>. *Uma mulher fantástica* traz uma atriz transexual interpretando um papel dramático e realista sobre a vida de transexuais.

<sup>11</sup> Pessoas cujo sexo de nascimento e gênero são coincidentes.

Revestem-se de significado – para além da representação artística – a representatividade de um grupo social, as escolhas de elenco e o texto utilizado no filme, porque, concordantes com Metz, consideramos que “mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real” (METZ, 1972: 16).

Essa representação dá-se, no tempo e no espaço, em um sentido fluido de identidade, em comparação com períodos históricos ocidentais anteriores, no sentido dado por Hall. Para ele, a noção de identidade do indivíduo pós-moderno não é mais estável, posto que o contato com a diferença fornece referências outras para construção de consciência de si e o modo pelo qual, individualmente, o mundo é visto (2005: 14).

Identities, ainda segundo Hall, são construídas por meio das diferenças: “é por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é [...] sua identidade [...] pode ser construída” (HALL, 2000: 110); ao mesmo tempo, as identidades podem ser “pontos de identificação e apego apenas *por causa* de sua capacidade para excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente em ‘exterior’, em abjeto” (Ibid.)

Não se pode deixar de considerar o enredo apresentado no filme dentro da realidade fática do modo pelo qual a sociedade chilena tem, em sua história, tratado a questão da transexualidade. Especificamente, a homossexualidade foi crime no país até 1999 e, embora haja a possibilidade de casamento (desde

<sup>12</sup> Com o sucesso do filme aqui analisado, o governo, até por pressão pública da atriz Daniela Vega, apresentou um projeto para adequação de documentos à identidade de gênero. Em 6 de março de 2018, o governo pressionou o congresso para que desse andamento no projeto de lei que trata de tal assunto.

agosto de 2017) entre pessoas do mesmo sexo, a vida de transexuais no Chile é – no mínimo – difícil. Até pouco tempo, cirurgias de mudança de sexo eram extremamente dificultadas, no que se refere à identidade civil – primordial para esta análise e para a população trans. O país não avançou em termos de lei<sup>12</sup>.

No país, para que uma pessoa transexual mude seus documentos, é preciso entrar com processo judicial e estar munida de certificado psicológico, certificado médico indicando que está em processo de readequação sexual, testemunhas e ainda contar com a concordância do juiz de direito. Isto tem significados múltiplos e consequências cotidianas, que empurram pessoas trans para marginalidade – econômica e social – e que redundam, inclusive, em prostituição e subemprego para sobreviver.

A personagem Marina é apresentada inicialmente como uma cantora/garçonete que tem um relacionamento estável com um homem mais velho. Identificam-se publicamente como casal homem/mulher e frequentam espaços sociais cumprindo tal papel. Entretanto, o personagem vivido por Francisco Reyes morre e, a partir daí, a existência de Marina – como mulher transexual – é colocada à prova a cada instante.

Fica claro, nas cenas em que Marina está no hospital, que a relação sociedade-transexuais não é favorável a estes últimos, haja vista que a personagem apresenta-se como amiga, e não companheira. O médico duvida da morte natural de seu parceiro pelo fato de a mulher ser trans, ocasionando sua fuga do hospital, mas sendo trazida de volta pela polícia. A partir daí, inicia-se a disputa central do filme: a identidade de Marina contra a ameaça que ela representa para a sociedade binária e heteronormativa que tem o Estado ao seu lado, inclusive as forças e formas de punir. “A noção de periculosidade significa que o indivíduo deve ser considerado pela sociedade ao nível de suas virtualidades e não ao nível de seus atos; não ao nível das infrações efetivas a uma lei efetiva, mas das virtualidades de comportamento que elas representam” (FOUCAULT, 1996: 85).

Seu corpo é analisado sem respeito ou individualidade. A detetive que investiga a morte do personagem de Reyes, embora se posicione como “estudiosa” do assunto transexualidade, pressupõe que Marina é prostituta, que deve ter havido violência entre o casal, que o casal não é, de fato, um. E, embora a trate no feminino, não se furta de humilhá-la ao participar – apesar da solicitação do médico em contrário – do escrutínio do corpo da personagem. Cumpre-se aí o que Foucault explica: “o que pertence à penalidade disciplinar é a observância, tudo o que está inadequado à regra, tudo o que se afasta dela, os desvios. É passível de pena o campo indefinido do não-conforme. [...] O castigo disciplinar tem a função de reduzir os desvios. [...] Castigar é exercitar” (FOUCAULT, 1999: 149-150).

A disputa principal, na qual a experiência de Marina é roteirizada, é em torno do nome da personagem: fica claro que não passou pela burocracia judicial citada e, portanto, não tem seus documentos com nome feminino. Marina, resta claro também, não passou pelo processo de readequação sexual, não tendo seios ou passado por cirurgia, o que poderia colocar em dúvida sua transexualidade, conforme se deduz a partir das expressões da policial quando percebe tal fato. É a genitalização da sexualidade que vai além da redução do corpo a zonas erógenas, pautada pela relação assimétrica entre os gêneros do binarismo heteronormativo que, indo além da sexualidade, atravessa relações (PRECIATO, 2001).

Sobre esse último ponto, abrimos aqui também uma observação: sendo a condição de gênero da personagem um campo em disputa (no sentido, inclusive, Bourdiano do termo), transborda em todo discurso opressivo do enredo o posicionamento daquele que pode dizer, pois detém o poder da “normalidade”, e aquele que é algo que foge desta “normalidade”, mas se impõe através da violência discursiva (e, em dado momento, na violência física). Neste sentido, comungamos com a análise de Berenice Bento que – acionando Judith Butler –

afirma: “o insulto seria um dos atos performativos mais recorrentes de produção das subjetividades de gênero” (BENTO, 2006: 46).

Definir o normal e o anormal é basear-se em indicativos normativos que, por sua vez, assentam-se sobre decisões – óbvias ou não – e, assim, “esse estado normal deixa de ser apenas uma disposição detectável e explicável como um fato, para ser a manifestação de apego a algum valor” (CANGUILHEM, 2000: 36).

Em dado momento – com ironia e por tristeza – a personagem principal, em confronto com a ex-mulher do falecido, “reconhece” a normalidade da outra como sendo origem de seu poder de decisão. Após a discussão, ela responde: “Não tem o que perdoar, você é normal”. Isto ocorre depois de ser questionada por dois membros da família do companheiro, inclusive a ex-esposa, sobre “o que era ela”. Claramente uma ofensa, mas também demonstrando que não consideravam aquele indivíduo dentro da heteronormatividade binária a qual são submetidos e reproduzem. O questionamento se dá baseado na força que o pensamento binário e heteronormativo tem na sociedade ocidental, que não percebe a fluidez de possibilidades de gênero que escapam de seus pressupostos adquiridos<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Tanto na Flórida como no Mississipi (EUA) transexuais não são tratados como ELE ou ELA (*he/she*) mas *como* IT (pronome destinado a coisas).

A identidade da pessoa trans é visível socialmente menos pelas roupas e maneirismos usados e mais pelo reconhecimento do outro sobre si e de si mesmo como uma pessoa do gênero acolhido. O fato ocorre do indivíduo para a sociedade, e desta o sujeito recebe de volta o uso do nome e dos pronomes corretos no trato diário, até porque:

[...] – sons, palavras, gestos, expressões, roupas – são parte da nossa realidade [...]; sua importância para a linguagem, porém, não se reduz ao que são, mas sim ao que fazem, a suas funções. Eles constroem significados e os transmitem. [...] são veículos ou meios que carregam sentido, pois funcionam como símbolos [...]. (HALL, 2016: 24)

Por isso a violência verbal usada contra a personagem foi sempre no sentido do não reconhecimento do gênero acolhido. Ora ridicularizando sua condição feminina, apontada como impossível, ora, simplesmente, agredindo-a pelo uso de seu nome de batismo que traduz – sem dúvida – uma imposição social de controle do outro, afirmando o poder de quem nomina, e a fragilidade de quem ainda busca o respeito social à sua identidade.

Essa é ainda uma questão central – que oxalá não seja por muito tempo – nem tanto pela acolhida dos nomes chamados sociais por parte da sociedade, mas da negativa veemente do uso destes por parte dos que detêm o poder estatal e representam o *status quo*. Neste sentido, tomou-se o filme aqui analisado como exemplo: o policial e o médico não aceitaram, de qualquer forma, a condição feminina de Marina, posto que não detinha documento avalizado pelo Estado.

O filme, excelente em demonstrar o modo pelo qual a sociedade chilena percebe as pessoas trans, extrapolou as telas quando a atriz (que não trocou seus papéis e pressiona o governo a aprovar a lei que reconhece a identidade trans) – apesar do sucesso do filme com grandiosa carreira internacional; apesar do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, Olimpo do reconhecimento internacional do cinema; apesar de ter sido aclamada pela mídia do mundo todo – não pode receber um prêmio de cidadã ilustre de sua cidade natalícia (Ñuñoa, distrito da capital Santiago), porque o prefeito (Andrés Zarhi) questionou: “a quem estamos entregando o título? Se a identidade é de um homem, não podemos entregá-lo a uma mulher”.

### Considerações finais

As análises, embora sintéticas, dos filmes destacados apontam – como indicamos – algumas questões fundamentais, em especial as lutas discursivas em torno das representações e representatividades. Entender o audiovisual como uma linguagem importante – por sua capacidade de configurar a narrativa como se fosse o real, o mundo vivido (RICOEUR, 1997), de criar imaginário e construir sentidos para as práticas sociais, em uma pragmática de performances e pedagogias (BHABHA, 2003). É metodologicamente uma ação que permite complexificar a questão de como – na sociedade moderna, hipermediatizada, espetacularizada e imagética – disputar os significantes e significados se torna politicamente central.

Nos três exemplos apresentados neste artigo, sujeitos colocados – historicamente – em posições subalternizadas, podem disputar (via narrativa) a conformação das construções identitárias; buscando negociar, mesmo em uma esfera produtiva industrializada e capitalista, formas contra-hegemônicas de representação. Fazendo da cultura uma arena de disputas pelo direito de significar e, principalmente, buscando tecer e antecipar – na própria configuração narrativa – as formas de apropriação dos receptores imaginados. E, assim, intervir na realidade social de forma incisiva, seja pela representação fílmica em si, seja por atitudes derivadas e/ou concomitantes: discursar de forma politizada nas entregas de prêmios com audiência mundial (como Guilherme Del Toro posicionando-se no início de seu discurso: “eu sou um imigrante...”); adquirir ingressos e fechar sessões para crianças negras assistirem ao filme *Pantera Negra* (fato que se repetiu em diversos lugares do mundo); pressionar, como a atriz Daniela Vega, por exemplo, para que o governo chileno mudasse a legislação acerca das pessoas trans; dentre outros exemplos. Neste sentido, representação e representatividade se interpenetram, porque – para além de um exercício de figuração narrativa – estamos diante de uma tomada de posição política que envolve reivindicação em termos de direitos, lugares de fala e visões de mundo diversas e alternativas aos modelos hegemônicos.

<sup>14</sup> Optou-se por manter o nome por extenso para evidenciar as obras escritas por mulheres.

### Referências<sup>14</sup>

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Para educar crianças feministas: um manifesto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/la frontera: the new mestiza*. 4. ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 1, jan.-jun. 2000.

ARÁN, Márcia. A transexualidade e a gramática normativa do sistema sexo-gênero. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 49-63, jan.-jun. 2006.

ARRAES, Jarid. *As lendas de Dandara*. São Paulo: Editora de Cultura, 2016.

ARRAES, Jarid. *Heroínas negras brasileiras: em 15 cordéis*. São Paulo: Pólen, 2017.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero. A experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BENTO, Berenice. *O que é transexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Difel, 1989.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires: Paidós, 2002.

BUTLER, Judith. Criticamente subversiva. In: Jiménez, Rafael Mérida (ed.). *Sexualidades transgresoras*. Una antología de estudios queer. Barcelona: Icaria, 2002.

CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

CARNEIRO, Sueli. Negros de pele clara. *Geledés*, São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <https://bit.ly/2svjBMQ>. Acesso em: 15 fev. 2018.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade e Estado*, Brasília, DF, v. 31, n. 1, jan.-abr. 2016.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. São Paulo: Boitempo, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

Foucault, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I*. A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: a história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1999.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: BRASIL. Ministério da Educação. *Educação anti-racista*: caminhos abertos pela Lei Federal 10.639/03. Brasília, DF: Edições MEC/BID/Unesco, 2005. p. 39-62.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HERMSDORFF, Renato. *A forma da água*. Uma ode aos desajustados. Disponível em: <https://bit.ly/2oAzNub>. Acesso em: abr. 2018.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir*. A educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PRECIADO, Beatriz. *Biopolítica del género*. Disponível em: <https://bit.ly/2LKaqEW>. Acesso em: 15 mai. 2017.

RAMOS, Lázaro. *Na minha pele*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.

WITTIG, Monique. La marca del género. *La Jornada Semanal*, Ciudad de Mexico, 25 out. 1998. Disponível em: <https://bit.ly/2VF8BZU>. Acesso em: 15 ago. 2015.