

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
CURSO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Isadora Ebersol

**TERRITÓRIOS DISCURSIVOS DE GÊNERO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO: REPRESENTAÇÃO DE
GÊNERO ATRAVÉS DA DIREÇÃO DE ARTE**

Dissertação de Mestrado

Pelotas, 2015

ISADORA EBERSOL

TERRITÓRIOS DISCURSIVOS DE GÊNERO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO: REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO ATRAVÉS DA DIREÇÃO DE ARTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, sob orientação da prof.^a Dr.^a Nádia da Cruz Senna como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, linha de pesquisa: Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano.

Pelotas, maio de 2015

ISADORA EBERSOL

TERRITÓRIOS DISCURSIVOS DE GÊNERO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO: REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO ATRAVÉS DA DIREÇÃO DE ARTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano.

Aprovado em Maio de 2015.

BANCA EXAMINADORA:

PROF^a. DR^a. NÁDIA DA CRUZ SENNA
(Orientadora)

PROF^a. DR^a. ANA PAULA CRUZ PENKALA DIAS
(Co-orientadora)

PROF^a. DR^a. ÚRSULA ROSA DA SILVA

PROF^a. DR^a. LARISSA PATRON CHAVES

PROF^a. DR^a. MARLEN DE MARTINO

RESUMO

O trabalho busca refletir sobre a construção visual e representação das identidades de gênero no cinema contemporâneo a partir de filmes que utilizem o universo infantil para relativizar o que se entende por masculino e feminino e questionar as convenções aceitas e perpetradas de gênero. Neste sentido, o enfoque desta investigação se concentra nos filmes *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011) e *Minha Vida em Cor-de-Rosa* (*Ma vie en rose*, Alain Berliner, 1997) e nas relações que podem ser estabelecidas entre os protagonistas desses filmes. É a partir da ideia de deslocamento de gênero e sexualidade que o foco da pesquisa é direcionado para a representação dos sujeitos que constroem suas identidades de gênero em trânsito ou nos espaços de interstícios entre o que se convencionou chamar de masculino e feminino, abalando de alguma forma a dicotomia que rege esses dois polos. O recorte da análise busca compreender o trabalho da direção de arte no audiovisual e seu processo criativo e de que forma ela constrói o discurso de gênero. Deste modo, procuro analisar a construção visual dos personagens Laure/Mikaël e Ludovic, bem como dos espaços em que estão inseridos dentro da narrativa, partindo de uma perspectiva estética-discursiva e criando relações com os estudos de gênero e sexualidade que servem de eixo teórico da pesquisa.

Palavras-chave: cinema, gênero, direção de arte.

ABSTRACT

The work aims to reflect on the gender identities visual construction and representation in contemporary cinema from movies using the infant universe to relativize what is meant by male and female and question the accepted and perpetrated gender conventions. In this sense, the focus of this research focuses on Tomboy films (Céline Sciamma, 2011) and *Ma vie en rose*, (Alain Berliner, 1997) and relations that can be established between the protagonists of these films. It is from the gender and sexuality displacement and movement idea that the focus of the research is directed to the representation of subjects that build their gender identities in transit or in the interstices space between what is usually called male and female, somehow undermining the dichotomy that governs these two poles. The analysis clipping seeks to understand the art direction's work in audiovisual and his creative process and how it builds the discourse of gender. Therefore, I seek to analyze the characters Laure / Mikaël and Ludovic visual construction's and the spaces in which they are inserted within the narrative, from an aesthetic-discursive perspective and creating relations with gender and sexuality studies that form the theoretical research axis.

Keywords: cinema, gender, art direction.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Pelotas.

Ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/UFPeL.

À minha orientadora, Prof^a. Nádia Senna, por ter me escolhido mesmo sem me conhecer e, desde o primeiro momento, me apoiar incondicionalmente nesta caminhada. Pelas orientações, pelas ideias e, principalmente, por entender os momentos em que a ansiedade me paralisou ou que o trabalho me ausentou mais do que deveria, me transmitindo a tranquilidade e segurança que eu precisava para produzir.

À minha co-orientadora, Ana Paula Penkala, por ter sido a principal incentivadora para que eu entrasse para o mestrado, desde a minha banca de TCC no curso de cinema. Por ter acompanhado de perto, não só a jornada da pós-graduação, mas também a da vida. Pelas orientações antes de comer hambúrguer, por ser companheira e referência de profissão, de lutas e idealismos. Meus imensos agradecimentos por ter acreditado em mim mesmo nos momentos em que eu não acreditei.

Às professoras Úrsula Rosa e Eliane Campello pelas preciosas considerações na banca de qualificação.

Aos meus colegas da pós-graduação por compartilharem essa jornada comigo, mesmo quando ela tinha mais incertezas e questionamentos do que seguranças. Em especial, à Mariana e Thais. O apoio de vocês foi fundamental. Nossas conversas sobre a vida estão refletidas aqui nestas páginas.

Aos meus amigos e todas as pessoas próximas a mim que há anos entendem minhas ausências. À minha irmãzinha que, mesmo sem entender os motivos, há

muitos anos já compreende a ausência da irmã nos passeios, a irritação que tantas vezes presenciou, por compreender desde muito cedo os momentos em que preciso ficar sozinha. Por cuidar de mim, mais do que eu dela. Por, mesmo sem saber, já ser meu exemplo de responsabilidade, organização e independência.

À Dr^a. Bianca Nobre que acompanhou o final desse caminho, porém cujo apoio foi fundamental para que eu superasse o medo e a ansiedade e conseguisse estar, hoje, escrevendo essas linhas finais.

Ao meu pai pelas conversas, pelo apoio e pelas tentativas de fazer eu entender que cada um tem um tempo e um processo diferente. Por compartilhar comigo o interesse o e fazer do cinema.

À Letícia por me acalmar, me cuidar ou me “chutar” quando preciso. Por acompanhar e fazer parte desse ano que tantas mudanças me trouxe. Por ter orgulho de mim quando eu não tive. Por segurar a ansiedade quando ela transbordou de mim e por fazer eu não desistir.

E, por último, à minha mãe que para além de todo o apoio que sempre dedicou a mim, foi uma referência de luta por um mundo um pouco melhor, de ética, de comprometimento e de caráter. Por ser meu exemplo de mulher forte e independente. Por ser quem me aproximou do cinema, das artes e dos livros. Muito obrigada por sempre segurar a vida quando ela estava pesada demais e por saber como, em contrapartida, me ensinar a caminhar com minhas próprias pernas. Pelos incontáveis cafés levados na cama no meio da madrugada, pelas noites que não dormiste ou pelos dias que, simplesmente, foste a minha segurança de que tinha uma pessoa no mundo por quem eu tinha que continuar.

Qualquer mérito que este texto tenha não é só meu, como de todos estes aqui citados e de outros não mencionados, mas que contribuíram com a minha formação pessoal e profissional até hoje. Mais ainda, reconheço que estar aqui

não é somente mérito meu, mas fruto de todas as oportunidades e dos privilégios que tive, os quais não permitem que o espaço da academia, em especial no Brasil, seja acessível a todos. Devo o privilégio da minha formação neste espaço público de ensino a todas essas pessoas e, por isso, espero que este trabalho tenha valor e contribua com uma sociedade com oportunidades mais justas e menos excludentes.

À minha mãe, que me deu a liberdade antes mesmo que eu soubesse o que isso significava. Por ter me incentivado a estudar e a pensar, porque conhecimento é a maior liberdade que eu poderia ter.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 – GÊNERO: TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS.....	28
1.1 O conceito de gênero: embates teóricos e o sistema sexo/gênero	28
1.2 A construção das identidades de gênero.....	44
1.2.1 A performatividade	49
1.3 Gênero enquanto território: as travessias.....	54
CAPÍTULO 2 – TEORIA QUEER E O SUJEITO DESVIANTE.....	63
2.1 As perturbações: A Teoria Queer	63
2.2 As exclusões: o sujeito desviante	72
2.3 O espaço-devaneio	84
CAPÍTULO 3 – O TERRITÓRIO DISCURSIVO DE GÊNERO: CINEMA E IDENTIDADE	88
3.1 Representação e identidade de gênero no Cinema	88
3.2 O território discursivo da direção de arte: representação visual na construção do discurso de gênero	96
CAPÍTULO 4 – TERRITÓRIOS DE GÊNERO.....	117
4.1 A METODOLOGIA.....	117
4.1.1 O percurso metodológico	117
4.1.2 As categorias de análise	119
4.1.3 A metodologia de análise: sobre a análise fílmica	121

4.2 OS FILMES	124
4.2.1 Tomboy	124
4.2.1.1 Laure/Mikaël em <i>Tomboy</i>: quantas cores cabem entre vermelho e azul?	125
4.2.1.2 O espaço interno	131
4.2.1.3 O espaço externo	134
4.2.1.4 O espaço-devaneio	138
4.2.2 Minha vida em cor-de-rosa	144
4.2.2.1 Ludovic em <i>Minha vida em cor-de-rosa</i>: o menino-menina	144
4.2.2.2 O espaço interno	146
4.2.2.3 O espaço externo	152
4.2.2.4 O espaço-devaneio	162
CONSIDERAÇÕES FINAIS	172
REFERÊNCIAS	177
APÊNDICE	183

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Versão norte-americana do cartaz de Transamérica (2005).	56
FIGURA 2: Personagem Eva durante o festival La Tomatina.	100
FIGURA 3: Eva acorda na sua casa, banhada em luz vermelha.....	101
FIGURA 4: Objetos pontuam a cor vermelha na casa de Eva.	102
FIGURA 5: A cor vermelha é recorrente como fio condutor da narrativa.	102
FIGURA 6: Eva em frente a uma pilha de latas de molho de tomate.....	103
FIGURA 7: Durante todo o filme Eva aparece tentando limpar a tinta vermelha pela qual sua casa foi vandalizada.....	103
FIGURA 8: Articulação das cores da direção de arte com a iluminação concebida pela direção de fotografia do filme.	104
FIGURA 9: Kevin continua a usar fraldas mesmo depois de crescido, em uma representação de sua rebeldia e insubmissão às normas.	105
FIGURA 10: Kevin utiliza camisetas com estampas infantis.	106
FIGURA 11: Eva aparece usando roupas de seu marido Franklin.	108
FIGURA 12: Cenário evidencia, através de placas de Exit e Escape (saída), a fuga da personagem. No primeiro frame, uma seta indicando "Escape" aponta para um cartaz com o rosto de Eva.	108
FIGURA 13: Figurino de Bree em Transamérica.....	109
FIGURA 14: Relação da personagem com o cenário em Transamérica.	110
FIGURA 15: Elinor arruma e veste Merida para receber os pretendentes em Valente.	112
FIGURA 17: Cabelo de Merida simboliza sua rebeldia, insubmissão e força.	114
FIGURA 16: Merida puxa a mecha de cabelo para fora.	114
FIGURA 18: Tabela demonstrativa das categorias de análise da pesquisa.	121
FIGURA 19: Primeiros planos de Tomboy (2011).....	125
FIGURA 20: Título de Tomboy intercala vermelho e azul.	126
FIGURA 21: Laure e Jeanne brincam com mechas de cabelo cortadas de Laure. ...	128
FIGURA 22: Vermelho, azul e cinza na paleta de cores dos figurinos da personagem Laure.....	129

FIGURA 23: Troca de cores nas roupas de Laure/Mikaël e de Lisa.	130
FIGURA 24: Pai oferece bebida alcoólica para Laure.	132
FIGURA 25: Contraste de cores na representação visual do quarto de Laure (acima) e Jeanne.	133
FIGURA 26: Jeanne veste uma saia de bailarina rosa.....	133
FIGURA 27: Jeanne corta o cabelo de Laure/Mikaël.....	134
FIGURA 28: Vestido azul de Laure contrasta com figurino dos demais personagens.	135
FIGURA 29: Laure observa e imita os comportamentos dos meninos a fim de configurar uma identidade masculina.	139
FIGURA 30: Laure deixa na floresta o vestido que simboliza a identidade feminina imposta a ela.	141
FIGURA 31: É na floresta que se dá a entrada a personagem no mundo social como Mikaël.....	143
FIGURA 32: Planos de Ludovic arrumando-se para a festa de boas-vindas da família.	145
FIGURA 33: Ludovic aparece com o vestido de princesa da irmã.	146
FIGURA 34: A paleta de cores do figurino de Ludovic tem o vermelho como cor predominante	147
FIGURA 35: Contraste entre as cores vermelho e azul também está presente também na composição de cenários, nos objetos e figurinos.	147
FIGURA 36: Ludovic aparece quase sempre vestido com as cores correspondente aos personagens femininos da trama.....	149
FIGURA 37: Contraste entre as camisas azul do pai e vermelha de Ludovic.....	150
FIGURA 38: Contraste entre vermelho e azul nos figurinos de Ludovic e de Pierre.	151
FIGURA 39: Ludovic veste cuecas do lado contrário.....	152
FIGURA 40: Ludovic observa pela janela o comportamento de outros meninos e ensaia-os na frente do espelho.	153
FIGURA 41: Ludovic tenta beijar a vizinha.	154
FIGURA 42: Pierre coloca um boné em Ludovic como símbolo de masculinidade.	156

FIGURA 43: Hanna corta o cabelo de Ludovic.	157
FIGURA 44: O uso de boné no figurino de Ludovic como uma tentativa de masculinizá-lo perante a sociedade.	158
FIGURA 45: Contraste entre as cores presentes nos cenários da primeira parte do filme (esquerda) e da segunda parte (direita) onde predomina o azul.	159
FIGURA 46: Predominância do azul na cena em que Ludovic e a família saem da escola.	160
FIGURA 47: Predominância da cor azul quando Ludovic é expulso da escola.	160
FIGURA 48: Predominância da cor azul no figurino de Ludovic a partir da segunda parte do filme.	161
FIGURA 49: Tela inicial do programa "O mundo de Pam"	162
FIGURA 50: Paleta cromática do Mundo de Pam.	163
FIGURA 51: Uso de seda e cor-de-rosa no cenário e figurino do devaneio de Ludovic.	163
FIGURA 52: Móveis desproporcionais e com linhas sinuosas do espaço-devaneio de Ludovic.	164
FIGURA 53: Ludovic imagina casamento com Jérôme.	165
FIGURA 54: Vestido de princesa de Ludovic voa da mala e cai aos pés da família de Jérôme.	166
FIGURA 55: Azul no figurino de Ludovic após a chegada na nova vizinhança.	167
FIGURA 56: Cores frias predominam na chegada dos Fabre na nova vizinhança. .	167
FIGURA 57: Ludovic senta-se em frente a um outdoor que mostra a imagem inicial do programa da Pam	168
FIGURA 58: Ludovic veste fantasia de príncipe.	168
FIGURA 59: Hanna vê o outdoor com a imagem do mundo de Pam.	169
FIGURA 60: Hanna entra no mundo de Ludovic.	170

INTRODUÇÃO

Se esse mundo fosse só meu, tudo nele era diferente! Nada era o que é porque tudo era o que não é. E também tudo que é, por sua vez, não seria. E o que não fosse, seria. Não é? (No Meu Mundo, Alice no país das maravilhas, 1951, Walt Disney Pictures)

Em 1949 Simone de Beauvoir escreveu que “*ninguém nasce mulher: torna-se mulher*”¹. Durante o período de desenvolvimento desta pesquisa me vi envolvida em um processo de reflexão sobre como *tornei-me* e venho *me tornando* quem sou. Este processo muitas vezes se confundiu com o próprio percurso de pesquisa em que eu estava imersa. Ao pensar sobre o *tornar-me*, na verdade procurava pelas razões que constantemente me tiram de um estado de estabilidade emocional e intelectual e que me fizeram vir em busca desse caminho (não fim) de investigação, de perturbação de certezas e de pensamentos cristalizados, de incômodo e de desorientações necessárias a todo o processo investigativo. Procurava pelas minhas verdadeiras questões de pesquisa.

Nesta busca de minhas motivações fundamentais, algumas lembranças despertaram novas reflexões. Lembro que, quando pequena, muitas vezes quis ser um menino. Na pré-escola e jardim de infância eu e outras meninas nos divertíamos brincando de faz-de-conta, onde *fingíamos ser* personagens de filmes infantis. A brincadeira mais comum era aquela em que *nos tornávamos*

¹ BEAUVOIR, Simone. O segundo sexo: a experiência vivida. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967b.

personagens do filme *A Pequena Sereia* (Ron Clements, John Musker/Walt Disney Pictures, 1989). Lembro de sempre escolher representar o personagem Travesso² enquanto todas as outras meninas brigavam para representarem a princesa Ariel. Ariel e as irmãs eram controladas pelo seu autoritário pai, o Rei Tritão. Encerrada em seu mundo, presa em seu reino no fundo do mar, a pequena sereia sonhava com o mundo dos humanos, desejava uma existência diferente e almejava a liberdade para buscar sua felicidade fora dos limites que lhe eram impostos. Apesar de curiosa e inquieta, durante boa parte da história Ariel é condenada a ficar muda como castigo pelas suas ambições em cruzar as fronteiras daquele território que não lhe era permitido. Enquanto Ariel perde sua voz - símbolo de sua liberdade de expressão - para se encaixar em um papel passivo e submisso, a Bruxa do Mar canta:

*O homem abomina tagarelas; garota caladinha ele adora.
Se você ficar falando, o dia inteiro fofocando, o homem se zanga,
diz adeus e vai embora.
Não vai querer jogar conversa fora, que os homens fazem tudo pra
evitar.
Sabe quem é mais querida? É a garota retraída. E só as bem
quietinhas vão casar.
(Corações Infelizes, A Pequena Sereia, 1989, Walt Disney Pictures)*

Travesso é um menino-peixe órfão que se torna um dos melhores amigos da pequena sereia. Ele é livre das imposições de que sofre Ariel, é independente

² *Urchin* (no original) é um personagem que aparece somente na série animada para a televisão da *Pequena Sereia*, produzida pela *Walt Disney Animation* e baseada no filme de mesmo nome de 1989. A série estreou em maio de 1992 e apresenta acontecimentos da vida de Ariel anteriores ao filme.

e aventureiro. O que era negado a Ariel, era permitido a Travesso. O que em Ariel era considerado desvio de personalidade – ser falante, aventureira, curiosa e ambiciosa - em Travesso era o que lhe tornava um sujeito único, dono de seu destino.

Durante a minha infância, o processo de identificar-me com personagens masculinos iria se repetir mais algumas vezes. Em *O Rei Leão* (Roger Allers, Rob Minkoff/Walt Disney Pictures, 1994), eu queria ser Simba, o único a quem foi permitida a fuga, o deslocamento, a aventura, a independência e a busca de sua identidade e papel no mundo fora dos limites da Pedra do Reino depois da morte de seu pai, Mufasa. Sarabi e Nala, únicas personagens centrais femininas do filme, foram destinadas a continuarem no reino em declínio agora governado por Scar e as hienas. Mesmo ambas sendo personagens de personalidade forte e voz ativa no grupo, sua liberdade, mobilidade e destino eram cerceados e pouco influentes para a mudança da história que estava nas mãos do futuro rei, Simba, e de sua volta ao reino para cumprir seu papel.

Foi só muito mais tarde que compreendi que nunca quis, de verdade, ser um menino. O que acontece é que sempre invejei a liberdade que era dada a eles: nas brincadeiras, nas ambições, nos territórios, nas roupas, nas aventuras, no comportamento e, principalmente, na constituição de sua identidade. “Por ser mulher, a menina sabe que o mar e os pólos, mil aventuras e mil alegrias lhe são

proibidas: nasceu do lado errado.”³ Apesar de atualmente tudo isso não ser formalmente proibido às meninas, ainda somos cercadas de referências culturais que reforçam simbolicamente os espaços sociais e as possibilidades que são permitidas às mulheres. O cinema atua como importante veículo na produção e reprodução dessas representações. Ele possui um significativo papel como produtor e difusor de imagens na atualidade e tem a possibilidade tanto de reforçar quanto de subverter representações sociais e culturais. Como produtor de imagens e discursos, ele próprio também reproduz construções já existentes, visto que irá, de alguma forma, refletir valores ligados ao contexto histórico, social, cultural e político em que está inserido. O cinema funciona como uma das tecnologias sociais capazes de produzir, de reproduzir e implementar reproduções de gênero na sociedade⁴. Ao longo da história e do desenvolvimento do cinema – uma arte e prática ainda hoje predominantemente masculina – as mulheres tiveram muitas vezes sua representação e a representação do universo que as cerca condicionadas por uma visão principalmente masculina que as colocou como objeto passivo do olhar⁵. Esta idealização passiva e objetificada por vezes anulou aspectos mais profundos de

³ (BEAUVOIR, 1967b, p. 39).

⁴ LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

⁵ MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”, in Xavier, Ismail(org.), A experiência do cinema. Rio de Janeiro, Graal, 1983, pp. 435-453.

personagens e universos femininos no cinema. Foi então que surgiu meu primeiro questionamento e a motivação inicial do meu processo investigativo: como o cinema contemporâneo vem representando as mulheres? Como se dá na atualidade, após a revolução feminista dos anos sessenta, a expressão do feminino no cinema enquanto representação de gênero? Estas questões preliminares mais tarde acabaram servindo como base para construir, definitivamente, o problema de pesquisa do trabalho. Me interessava analisar, principalmente, a narrativa visual dos filmes e entender de que forma a direção de arte, através da conjugação de seus diversos elementos – como cor, textura, figurino, objetos, maquiagem, cenários, etc. - vem construindo/representando o feminino no cinema.

A direção de arte no cinema, junto à direção de fotografia é, em resumo, tudo aquilo que se vê na tela. É a concepção e a narrativa visual de um filme, incorporando uma série de funções e trabalhando com diversos discursos que possibilitam uma comunicação e expressão artística através da imagem. A direção de arte possui o objetivo de conjugar distintos elementos visuais, dentre eles o cenário, os objetos de cena, o figurino e a maquiagem, para que seja dada ao filme uma unidade e uma identidade visual e para que a narrativa expresse visualmente o que a história precisa contar. Ela age de forma a expressar visualmente tanto a história, quanto a identidade dos personagens e contextualizar o filme exprimindo valores culturais, sociais, temporais e geográficos, dentre outros que sejam necessários para a narrativa. Ela é a

tradução visual do conceito de um filme e dos sentidos que ele quer transmitir. Meu objetivo preliminar foi, então, identificar representações visuais que refletem e ajudam a entender o contexto cultural das mulheres na sociedade atual assim como possíveis subversões destas representações.

Estas questões me levaram a iniciar meu percurso metodológico elaborando um mapeamento de filmes a partir de alguns critérios previamente estabelecidos, entre eles e, principalmente, a identificação de uma representação expressiva e/ou subversiva da mulher. Esse mapeamento desvenda um universo empírico mais amplo, em um primeiro momento, que conta com longas-metragens produzidos entre os anos de 1982 e 2012, abarcando as três últimas décadas, posteriores aos movimentos da segunda onda do feminismo⁶ iniciados nos anos sessenta. Busquei nesse primeiro universo empírico a possibilidade de estabelecer um panorama atual da representação da mulher no cinema. O universo empírico maior, portanto, contou com 68 filmes, e procura abarcar produções de autoria (direção, roteiro, produção e/ou direção de arte) tanto feminina quanto masculina, no intuito de identificar possíveis visões

⁶ A segunda onda (ou segunda fase) do movimento feminista teve início nos anos 1960 nos Estados Unidos, durando até os anos 1980. Enquanto a primeira onda lutava pelos direitos legais e contratuais das mulheres, tendo como principal conquista o direito ao voto após campanhas lideradas pelas chamadas *suffragettes* nos Estados Unidos no início do sec. XX, a segunda onda preocupou-se em combater as desigualdades sociais e culturais da mulher. Foi neste período que o slogan “o pessoal é político” foi cunhado pela autora feminista Carol Hanish e virou símbolo dessa segunda fase de atividades feministas que expandiu para temas como os direitos reprodutivos e de contracepção, o aborto, campanhas contra violência sexual e doméstica e o direito e controle do próprio corpo.

diferenciadas sobre o universo feminino e as relações de gênero. Outro critério importante para a seleção desses filmes foi a relevância da direção de arte na construção de sentido do filme em que pese a representação de gênero e o delineamento do personagem feminino dentro da trama. O primeiro mapeamento serviu como fundamentação para a formulação de uma série de questões, para as primeiras aproximações empíricas e teóricas sobre a representação de gênero no cinema e principalmente sobre a identidade feminina enquanto discurso.

Neste ponto, vinha construindo o corpo teórico da pesquisa e me aproximei dos estudos culturais de gênero, em especial das obras de Judith Butler (2003) e textos da *Teoria Queer*, da qual Butler é uma das principais precursoras. A *Teoria Queer* é um campo de estudos teórico e político em torno da constituição das identidades de gênero e da sexualidade e que teve início na década de 1980 nos Estados Unidos. Procura dar conta, principalmente, daqueles indivíduos cujas identidades sociais são “desviantes” e, com isso, problematizar o binário masculino/feminino, dando atenção aos processos sociais normatizadores pelos quais passam todos os sujeitos que ousam romper as convenções de gênero e sexualidade. O termo *queer*, que na língua inglesa significa “anormal” e era frequentemente usado como insulto aos homossexuais, foi, então, reapropriado por esta corrente teórica, assim como também absorvido como identificação positiva dentro do universo homossexual, principalmente.

Este sujeito “desviante”, que rompe com as normas e que se lança em um território que não é, a princípio, o seu, era justamente a noção de liberdade e mobilidade a qual eu perseguia. A possibilidade de ocupar outros territórios, de viver o “entre fronteiras” ou, até mesmo, de cambiar entre territórios era o que me instigava e que direcionava a minha pesquisa para estes sujeitos que subvertem as convenções de gênero e se afastam do caminho que convencionalmente deveriam trilhar. A noção de gênero enquanto território e o atravessamento de fronteiras percorre, portanto, todo esse trabalho. É a partir da ideia de deslocamento de gênero e sexualidade que o foco da pesquisa, que antes incidia sobre a representação das mulheres, passa a ser direcionado para a representação dos sujeitos que constroem suas identidades de gênero em trânsito ou nos espaços de interstícios entre o que se convencionava chamar de masculino e feminino, abalando de alguma forma a dicotomia que rege esses dois polos.

Um último critério define a escolha dos filmes para a análise deste trabalho, e, respeitando o foco sobre o *sujeito desviante*, parte de minha própria trajetória enquanto indivíduo: o universo empírico específico deste trabalho é recortado sobre a figura da criança. Este recorte parte de minhas reflexões sobre os processos de construção da minha identidade na infância, no que se refere aos papéis e identidades de gênero. Se ao mesmo tempo a infância é o período em que o sujeito está assimilando as convenções sociais e se encontra mais liberto para expressar e desenvolver identidades múltiplas, paradoxalmente é onde a normatização, principalmente a de gênero, se faz mais violenta: dividem-se

completamente as cores, os brinquedos, as brincadeiras, as roupas, as expectativas e exigências de comportamento entre meninas e meninos a fim de estabelecer entre os gêneros a diferença que os constitui.

Meu foco teórico recai aqui, então, no estudo daquelas crianças que subvertem o binarismo de gênero, que transitam entre o que se convencionou chamar de masculino e feminino. Este sujeito desviante me permitirá analisar como se dá a representação de gênero neste espaço de trânsito e atravessamento de fronteiras. A proposta deste estudo é, portanto, de refletir sobre a construção e representação das identidades de gênero no cinema contemporâneo a partir de filmes que utilizem o universo infantil para relativizar o que se entende por masculino e feminino e questionar as convenções aceitas e perpetradas de gênero. Segundo Louro (2004), o cinema tem representado práticas sexuais e de gênero ou posições de sujeito como mais legítimas, aceitáveis, desviantes, normais ou impróprias. Estas representações, evidentemente, são reiteradas e ampliadas por inúmeras outras e, mesmo que se alterem ou se multipliquem ao longo da história, carregam por um longo período de tempo significativas marcas de verdade que tangenciam as relações e práticas sociais. Se as dicotomias homem/mulher, masculino/feminino, já não dão conta de todas as possíveis posições de sujeito, há que evidenciar que no cinema as representações também se multiplicam, se ampliam, questionam e abrem espaço, inclusive, para as posições que desafiam classificações e para identidades sexuais e de gênero

que evidenciam o trânsito ou que se constituem no próprio espaço entre fronteiras.

Assim, este direcionamento permitiu que eu, a um só tempo, recortasse o grande universo empírico sobre dois filmes - *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011), e *Minha Vida em Cor-de-Rosa* (*Ma vie en rose*, Alain Berliner, 1997) - bem como estabelecesse mais claramente meu problema de pesquisa e delineasse meus objetivos. A questão que serve de horizonte desta pesquisa, portanto, é: Como são construídas, no cinema contemporâneo, as representações da criança que rompe com sua identidade e/ou papéis tradicionais de gênero? Como a direção de arte constrói visualmente estas representações enquanto discurso de gênero? Para dar conta desse questionamento, meu objetivo geral é compreender de que forma a direção de arte, através da conjugação de seus diversos elementos, constrói discursivamente as representações dessas crianças. Os objetivos específicos do meu trabalho são:

a) compreender que diálogos estes filmes podem estabelecer tanto entre si quanto em relação às teorias de gênero e de representação de gênero no cinema;

b) estudar como se dá a construção de sentido dentro do filme através do trabalho de direção de arte;

c) observar como as identidades de gênero e sexualidade dos sujeitos desviantes são construídas e apontar elementos visuais que reforçam ou subvertem construções sociais de gênero no cinema.

A proposta deste estudo é de atentar para a instabilidade das categorias de gênero a partir dos personagens Laure e Ludovic, crianças que não se enquadram nas normas de gênero impostas a eles dentro dos contextos sociais e históricos em que se situam dentro das narrativas. Em *Tomboy*, Laure/Mikaël é uma menina de 11 anos que se apresenta como um menino ao chegar a um novo bairro com a sua família, identidade que tenta manter sem que seus novos amigos desconfiem ou que seja descoberta pelos seus pais. Em *Minha vida em cor-de-rosa*, Ludovic nasce menino, mas entende que é uma menina que está no corpo errado, passando pelo doloroso processo de socialização em que tenta atender às expectativas de gênero para não trazer sofrimento à sua família ao mesmo tempo em que tenta entender sua própria identidade. No caminho para agir da forma que desejavam, as personagens Laure e Ludovic encontraram não só a resistência de uma sociedade que segue padrões rígidos de comportamento e convenções de gênero, como também foram relegados à abjeção sendo, por vezes, alvos de uma violência normatizadora que age sobre aqueles que fogem dos padrões estabelecidos.

Para este trabalho busca-se compreender a direção de arte e seu processo criativo para além da pura continuidade visual e expressão realista no filme, mas principalmente, compreender de que forma ela constrói o discurso de gênero. Desta forma, procuro analisar a construção visual dos personagens Laure/Mikaël e Ludovic, bem como dos espaços em que estão inseridos dentro da narrativa, partindo de uma perspectiva estética-discursiva e criando relações com os

estudos de gênero e sexualidade que servem de eixo teórico da pesquisa. A análise desses personagens, portanto, é estabelecida através da observação dos elementos visuais da direção de arte e de que forma eles constroem sentido na narrativa e ajudam a produzir o discurso de gênero, bem como possibilitam evidenciar o trânsito dos personagens entre os territórios de gênero e sexualidade. Em *Tomboy* a cor é trabalhada de forma a criar nebulosidade sobre a identidade de gênero de Laure, atentando para a mobilidade da personagem entre os territórios de gênero masculino e feminino. Ludovic, em *Minha vida em cor-de-rosa*, transita durante o filme entre o mundo real e o seu mundo de fantasias, um universo cor-de-rosa e repleto de elementos visuais relacionados socialmente à representação do feminino. Esse trânsito acontece de forma a evidenciar a tensão entre seu universo interno, onde ele acredita ser uma menina e o externo, onde Ludovic se encontra em um corpo masculino sujeito a imposições de gênero que esperam dele um comportamento adequado ao seu sexo biológico. As categorias de análise serão, portanto, construídas com base nos espaços e como os personagens se constituem através deles. Em ambos os filmes foi identificado um espaço fílmico específico onde os protagonistas projetavam sua identidade livre das imposições de gênero externas. Este espaço foi, então, conceituado nesta pesquisa como *espaço devaneio* e constitui uma das categorias de análise, juntamente com o espaço externo e o interno correspondentes aos âmbitos da vida privada e pública dos personagens nas narrativas.

Este trabalho é dividido em quatro partes ou caminhos a serem percorridos após a introdução. Na primeira delas, “*Gênero: territórios e fronteiras*”, busco contextualizar os embates teóricos e os questionamentos que cercam o conceito de gênero, retomando alguns pontos centrais sobre o que se convencionou chamar de sistema sexo/gênero na teoria feminista, partindo, principalmente, das proposições de Simone de Beauvoir (1967) e da proposta analítica de gênero desenvolvida por Joan Scott (1995). Nesta parte, procuro também discorrer sobre a formação da identidade sexual e de gênero, em especial sobre a *performatividade de gênero* descrita por Judith Butler (2001; 2003) e problematizar os processos pelos quais é feita a *generificação* dos corpos sexuados. Por fim, através da metáfora da viagem proposta por Guacira Lopes Louro (2004), busco evidenciar o caráter instável da construção de gênero, bem como os gêneros enquanto espaços que podem ser ocupados e cujas fronteiras podem ser atravessadas.

Na segunda parte, “*Teoria Queer e o sujeito desviante*”, busco contextualizar o surgimento - tanto político quanto teórico - da teoria *queer* a partir do referencial de Guacira Lopes Louro (2001b), Richard Miskolci (2012) e Sara Salih (2012). Neste momento também me aproximo do sujeito desviante que é foco teórico da pesquisa através do referencial de Louro (2004) e das considerações sobre desvio e normalidade de Miskolci (2003; 2005), bem como procuro apontar de que forma estes conceitos foram produzidos no interior dos discursos que regem a cultura. Chego, ao final deste segundo capítulo, à

conceituação do que compreendo por espaço devaneio dentro deste trabalho, o território de sonhos e fantasias dos personagens dos filmes no qual a posição do sujeito desviante poderia se concretizar. Para isso, além do referencial já abordado anteriormente, conto com as considerações sobre o espaço e o devaneio de Gaston Bachelard (1988; 1993) e o conceito de “entre-lugares” compreendido pela perspectiva de Homi K. Bhabha (1998).

Na terceira parte, “*O território discursivo de gênero: cinema e identidade*”, procuro dar conta do conceito de representação a partir de Tomaz Tadeu da Silva (2000) e de como as identidades ganham sentido no interior dos sistemas de representações. Abordo a imagem cinematográfica como importante sistema de signos e procuro evidenciar o modo como operam, através dela, as representações e os discursos de gênero a partir do referencial de Tereza de Lauretis (1994) e Francisco Santiago Junior (2008; 2009). Neste capítulo, busco apresentar a direção de arte enquanto produtora de sentido dentro do filme, em especial, como ela constrói visualmente o discurso de gênero e a poética do filme.

O último caminho a ser percorrido é a quarta parte deste trabalho, “*Os territórios de gênero*”, que é onde apresento o percurso metodológico da pesquisa, assim como as categorias e a metodologia de análise. Por fim, procedo com a análise dos filmes de acordo com as categorias de observação anteriormente descritas. Este capítulo é seguido pelas considerações finais e referências bibliográficas.

CAPÍTULO 1 – GÊNERO: TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS

1.1 O conceito de gênero: embates teóricos e o sistema sexo/gênero

A percepção que temos do mundo, desde que nascemos, é intensamente marcada por uma divisão – dupla, opositora e que aos olhos mais desavisados pode se cristalizar como uma divisão natural e alinhada com as diferenças sexuais entre os corpos – entre o ser feminino e o ser masculino. Nossos primeiros passos no mundo, desde o anúncio de nossa chegada, os primeiros pertences, as brincadeiras, as preferências (pessoais?), a relação primeira com os familiares e pessoas mais próximas, os modos de portar o corpo no espaço (limites e permissões), as carreiras, as aspirações (e as possibilidades de aspirações), as relações pessoais, as sexualidades e territórios os quais frequentamos e que nos são *permitidos* frequentar. Há uma profunda divisão que percorre, mais ou menos nitidamente, toda uma vida, todos os âmbitos da existência de um corpo em sociedade. Essa divisão, longe de ser simples ou claramente definida, se chama gênero.

Nas últimas décadas os estudos sobre o gênero têm sido tema de profundo interesse acadêmico e impulsionam importantes e complexos debates políticos e teóricos principalmente após a segunda onda e mais intensamente a

partir da terceira onda feminista⁷ e dos movimentos de lésbicas, gays, bissexuais e transexuais. É com os estudos de gênero que pôde ser desnaturalizada a opressão e subordinação da mulher na sociedade como fatores dados, naturais, a-históricos e imutáveis. Porém o conceito de gênero não é fechado e claramente demarcado e, aqui, não tenho a pretensão de esgotar os embates, comprovar pontos de vista ou demarcar os limites de uma definição clara e precisa, mas sim, de apresentar como se desenvolveram e vêm se desenvolvendo as noções, os questionamentos, as problematizações e as inúmeras contradições teóricas em torno dos gêneros a partir do pensamento de autoras que questionaram os discursos que até então vinham sendo articulados sobre o tema. Segundo Judith Butler (2003, p.12) “A complexidade do conceito de gênero exige um conjunto interdisciplinar e pós-disciplinar de discursos, com vistas a resistir à domesticação acadêmica dos estudos sobre gênero ou dos estudos sobre as mulheres, e de radicalizar a noção de crítica feminista”.

Se Simone de Beauvoir, em 1949, declarou ser a mulher um sujeito em processo de *tornar-se* mulher, esta declaração mostrou-se mais importante para

⁷ A terceira onda feminista foi iniciada em meados da década de 80 e início da década de 90 como uma crítica de feministas, principalmente negras e lésbicas, sobre o caráter essencialista de feminilidade compreendido na segunda onda que alcançava, prioritariamente, a representação e experiências das mulheres brancas, heterossexuais e de classe média-alta. A terceira onda do feminismo foi marcada por uma concepção pós-estruturalista, buscando incluir as experiências das mulheres negras, homossexuais, transexuais e de diferentes classes sociais, assim como se preocupou com questões de representação e de reconhecimento das diferenças, tanto entre homens e mulheres, quanto entre as constituições múltiplas das identidades das mulheres.

os estudos feministas e de gênero do que a princípio se pode conceber. Nas palavras de Beauvoir:

Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*. (BEAUVOIR, 1967b, p.9)

A observação de Beauvoir enraíza a noção de que a fêmea da espécie humana só é qualificada como o indivíduo feminino dentro do conjunto de práticas de uma civilização. Ou seja, há aqui uma importante cisão entre o que é considerado de caráter biológico – o sexo – e do que é determinado pela cultura – o gênero. Nas palavras de Donna Haraway (2004):

Num sentido crítico, político, o conceito de gênero foi articulado e progressivamente contestado e teorizado no contexto dos movimentos de mulheres feministas do pós-guerra. Apesar de importantes diferenças, todos os significados modernos de gênero se enraízam na observação de Simone de Beauvoir de que “não se nasce mulher” e nas condições sociais do pós-guerra que possibilitaram a construção das mulheres como um coletivo histórico, sujeito-em-processo. Gênero é um conceito desenvolvido para contestar a naturalização da diferença sexual em múltiplas arenas de luta. (HARAWAY, 2004, p. 211)

Estabeleceu-se uma noção de gênero e sexo ligada à distinção binária entre natureza e sociedade, biologia e cultura, que hoje opera até mesmo no senso comum. Foi importante por superar determinismos biológicos que justificavam e reforçavam a opressão e o papel inferior da mulher na sociedade

ou resgatavam uma noção de essência ou “*eterno feminino*” (BEAUVOIR, 1967a) que buscava naturalizar o comportamento e papéis sexuais das mulheres como características essenciais do sexo (ser submissa, delicada, frágil, casta, cordata, etc.) e, portanto, imutáveis, como também estigmatizar indivíduos desviantes da norma de gênero. Indivíduos que superavam as categorias binárias de homem/mulher e feminino/masculino foram, justamente, os elementos centrais de estudos de psicólogos norte-americanos nos anos 1950/60 que, através de uma leitura funcionalista de Beauvoir (HARAWAY, 2004; CARVALHO, 2011) consolidaram o sistema sexo/gênero para descrever elementos da personalidade de seus pacientes que consideravam naturais (biológicos, como o sexo) em oposição ao que seria determinado pela cultura e práticas sociais (o gênero). Desta forma, hermafroditas e pessoas com indefinições de pertencimento sexual foram o centro de estudos sobre identidade de gênero de psicólogos como John Money, Anke Ehrhardt (Money; Ehrhardt, 1974)⁸ e Robert Stoller (1968)⁹ que viam nestes sujeitos, os quais o gênero não era simplesmente uma consequência natural de características corporais, a oportunidade de se aprofundarem nos estudos das identidades de gênero. (HARAWAY, 2004; CARVALHO, 2011.).

⁸ MONEY, John; EHRHARDT, Anke. *Man and woman, boy and girl*. New York: New American library, 1974.

⁹ STOLLER, Robert. *Sex and Gender*. New York: Science House, 1968, vol. I.

O sexo seria como uma matéria-prima, uma página em branco ou base natural à qual o gênero seria impresso através de práticas, discursos, comportamentos, preferências, ações relacionadas com o que é considerado feminino e masculino dentro de um conjunto de práticas socioculturais. Desta forma entende-se que o gênero pode ser mutável, uma vez que a cultura pode construir diferentes concepções do que é ser um homem ou uma mulher que mudam no tempo e no espaço, ou seja, uma categoria que se tornou histórica. Já o sexo, por partir de características corporais percebidas, ou seja, dados biológicos, seria imutável, tido como essência, anterior e fora da cultura ou a-histórico. Judith Butler (2003, p. 25), no entanto, questiona se “seriam os fatos ostensivamente naturais dos sexos produzidos discursivamente por vários discursos científicos a serviço de outros interesses políticos e sociais?”. Este é um questionamento que retomo mais adiante, ao me aprofundar no pensamento de Butler.

A dicotomia sexo/gênero foi apropriada por diversas correntes teóricas feministas dos anos 1970/80 (CARVALHO, 2011) que buscavam desnaturalizar as distinções baseadas na diferença sexual, enfatizando o caráter fundamentalmente social destas construções. Foi particularmente útil à agenda de lutas da segunda onda do feminismo como uma negação do “determinismo biológico” e a busca por novos espaços para as mulheres na sociedade, desconstruções de hierarquias e novas construções de identidades e papéis de gênero e sexuais. Nesta concepção, o gênero seria uma categoria imposta e

somada a um corpo sexuado, previamente dado (SCOTT, 1995). A dicotomia sexo/gênero retomaria, em partes, o modelo cartesiano que separa o corpo e a mente, onde a mente seria a essência que subjuga e ao mesmo tempo tenta livrar-se da corporificação (BUTLER, 2003, p. 32). No entanto, principalmente a partir dos anos 1980, como destaca Carvalho (2011), foram se desenvolvendo críticas a este modelo funcionalista e, principalmente, aos binarismos entre sexo/gênero, biologia/cultura, natural/social, feminino/masculino, homem/mulher, buscando, ainda, compreender o sexo como uma categoria que é, assim como o gênero, determinado pela cultura, “abandonando-se completamente a ideia de uma base natural fixa sobre a qual agiria a cultura” (CARVALHO, 2011, p. 102). Neste sentido, a historiadora e militante feminista norte-americana Joan Scott foi uma das teóricas responsáveis por desestabilizar as categorias de sexo e gênero como estavam sendo dadas neste campo de pesquisas até então. Foi através do artigo “*Gênero, uma categoria útil de análise histórica*” publicado originalmente por Scott em 1986 e posteriormente incluído no livro *Gender and the politics of History*, de 1988, que a autora buscou relativizar o que se entende por masculino e por feminino e atentar para a necessidade de um uso analítico para as categorias de gênero, para além da mera descrição histórica das relações entre homens e mulheres.

Para Scott (1995), “gênero” foi, por diversas vezes, utilizado como sinônimo de “mulheres” na busca por se obter uma legitimação acadêmica para as investigações feministas sobre a história das mulheres, principalmente

durante os anos 70 e 80. Este uso eufemístico do termo evocava uma neutralidade e objetividade mais alinhada com a terminologia científica, com vistas também em dissociar estes estudos do termo “mulher”, tão carregado de sentidos políticos que emergiram com o feminismo. Gênero foi utilizado para evocar a legitimidade de um novo terreno de estudos, porém, como destaca Scott (1995, p.75), não necessariamente implicava uma tomada de posição quanto a opressão e a desigualdade ou buscava entender como as relações de poder agem no interior das categorias e das relações de gênero. Nesta época havia um importante esforço das feministas em construir uma história das mulheres, evocando o estatuto de “sujeitos da história” que lhes dessem voz e suprissem os anos de invisibilidade histórica como sujeitos políticos. Porém, logo ficou evidente que estes estudos estavam sendo mantidos às margens da disciplina, como uma esfera à parte da história tradicional. Mesmo os historiadores não feministas que reconheceram a participação das mulheres em eventos sociais importantes, confinaram a um domínio separado que não influenciava o pensamento histórico que já se tinha até então. Ademais, tratavam a história das mulheres como a história da família, das sexualidades e da esfera doméstica, retirando de seu domínio a importância na esfera pública, econômica ou política.

Um dos problemas dessa abordagem histórica reside no aparente caráter imutável das relações de dominação entre os sexos (CARVALHO, 2011), além de uma abordagem que ainda descrevia as relações de gênero com bases nas diferenças sexuais entre os corpos - homens e mulheres como esferas distintas

e opostas - e partia destas formulações para a análise histórica, sem a problematização de como eram construídos os significados de gênero ou a *generificação* dos corpos. Mesmo as análises que se distanciavam das explicações biológicas acabavam caindo no pressuposto cultural de que os homens sempre dominaram as mulheres com base em um construcionismo repetido e que, por falta de um maior questionamento, beirava também o essencialismo (CARVALHO, 2011.). Neste sentido, Butler (2003) questiona como podemos compreender uma construção onde não podemos presumir um construtor anterior a ela, segundo o qual “tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino” (BUTLER, 2003, p.26).

O fracasso e a insuficiência está, para Scott, no uso apenas descritivo do gênero – capacidade de narrar fenômenos, mas sem questionar ou transformar os conceitos disciplinares dominantes - e a incapacidade teórica de análise, que problematizasse as categorias de gênero e como elas dão sentido às relações sociais humanas e à percepção do conhecimento histórico. Não se trata, porém, de somente observar os fenômenos e as realidades, mas buscar compreender como se dão da forma como se manifestam: “Gênero é um novo tema, um novo domínio da pesquisa histórica, mas não tem poder analítico suficiente para questionar (e mudar) os paradigmas históricos existentes” (SCOTT, 1995, p. 76). Para Scott, portanto, as respostas para estas questões dependem do gênero

enquanto uma categoria analítica. Para a autora, assumidamente pós-estruturalista, só é possível essa aproximação teórica conferindo importância aos sistemas de significados e processos de significação, ou seja, na compreensão da forma como os gêneros são representados na sociedade (SCOTT, 1995, p. 82). É então que Scott (1995, p. 86) esboça sua definição de gênero, salientando que a concepção está na conexão de duas proposições e de diversas inter-relações: “(1) o gênero é o elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar sentido às relações de poder.” Não há, aqui, uma negação da existência de diferenças entre os corpos sexuais, porém há a necessidade de se construir significados para essas diferenças, dando sentido a elas dentro da cultura, além de entender como estes significados são hierarquizados dentro das relações de poder. Nas palavras de Scott (1995, p. 88), poderia se dizer que “gênero é um campo primário, no interior do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado”. Não é, segundo a autora, a única forma de articulação do poder nas sociedades ocidentais, porém são recorrentes as articulações e formas de construir relações de poder por meio de atribuições de gênero.

As inter-relações para se compreender o gênero dependem do cruzamento de alguns elementos, como os símbolos culturalmente disponíveis construídos sobre a base da diferenciação sexual, as suas representações simbólicas – variáveis no tempo e espaço – e os conceitos e interpretações que o significado desses símbolos evocam (SCOTT, 1995), - muitas vezes

normatizados e limitados ao seu caráter essencialista e binário, fixo e imutável (principalmente através das instituições, como as instituições educativas, religiosas, políticas, científicas, etc.). Estes discursos normativos, como destaca Scott (1995, p. 86), agem por meio da exclusão e da rejeição de possibilidades de representação, levando a uma fixidez que se quer que tome caráter natural e orientando também as crenças individuais a respeito dos sexos e gêneros. A exemplo disso, o discurso fundamentalista religioso que evoca uma essência natural e fixa feminina e um papel tradicional da mulher na sociedade, como o único legítimo capaz de assegurar uma ordem social estável, como também o controle reprodutivo e do corpo da mulher pelo estado e pela medicina, as normatizações e exclusões ainda presentes nas instituições educativas, midiáticas, etc. Para Teresa de Lauretis (1994), o gênero é produto de diferentes tecnologias sociais como, por exemplo, o cinema, de práticas cotidianas, aparatos biomédicos, discursos e críticas institucionalizadas. Estes discursos permitem a “construção e consolidação do poder” (SCOTT, 1995, p. 91) e das estruturas hierárquicas baseadas não exclusivamente, mas principalmente no gênero. Segundo Scott (1995, p. 89) “O gênero, então, fornece um meio de decodificar o significado e compreender as complexas conexões entre várias formas de interação humana.”

Tornar as referências de homens e mulheres, feminino e masculino como fixas, tirá-las da ação da cultura e fora da ação humana e colocá-las como naturais é também uma forma de proteger e manter o poder (SCOTT, 1995, p.

92). Desta forma “o uso de ‘gênero’ enfatiza todo um sistema de relações que pode incluir o sexo, mas não é diretamente determinado pelo sexo, nem determina diretamente a sexualidade” (SCOTT, 1995, p. 76), o que vai de encontro ao pensamento comum de que a diferença sexual percebida (ou o sexo biológico) indicaria um determinado gênero e um determinado tipo de desejo pelo sexo/gênero oposto. Por exemplo, a presença da vagina (e outros órgãos sexuais) indicaria se tratar de uma mulher que deveria desenvolver o gênero feminino e sentir desejo, estabelecendo a prática sexual com o sexo oposto. Casos em que essa lógica não se concretizasse, de alguma forma, seriam vistos como desviantes e sofreriam um longo processo através das instituições e dos discursos, socializações normatizantes e relações de poder para se encaixarem na norma e seguirem os padrões impostos de gênero e sexualidade. Para Scott “Temos necessidade de uma rejeição do caráter fixo e permanente da oposição binária, de uma historização e de uma desconstrução genuínas dos termos da diferença sexual” (SCOTT, 1995, p.84) e, segundo a autora, só podemos problematizar realmente o conceito de gênero e reconhecer a forma como o gênero e as relações de poder se constroem de forma recíproca quando entendermos os “homens” e “mulheres” não como categorias estáveis, mas como categorias que são ao mesmo tempo vazias e transbordantes de significados (SCOTT, 1995, p. 93). Vazias porque não carregam, *a priori*, um significado fechado, natural, imutável ou transcendente e transbordantes porque

carregam, dentro delas, múltiplas possibilidades, muitas delas negadas, excluídas ou rechaçadas.

Assim como Scott, a filósofa norte-americana Judith Butler (2003) pretende dissolver a noção de um corpo natural concebido fora da cultura, uma matéria passiva sobre a qual os gêneros seriam inscritos, além de problematizar os binarismos de gênero e uma ordem compulsória que institui uma linearidade entre o sexo, o gênero e o desejo, normalmente uma ordem heterossexual, binária e excludente. É uma das autoras feministas que pretende historicizar o sexo, trazendo-o também para o domínio do social e da cultura e problematizar todas as categorias binárias de sexo/gênero, homem/mulher, feminino/masculino social/biológico, salientando que as indeterminações não precisam, necessariamente, serem consideradas como problemas. Para Butler:

Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de “homens” aplique-se exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo “mulheres” interprete somente corpos femininos. (BUTLER, 2003 p.24)

Neste sentido, o que Butler sugere é que mesmo que os sexos sejam ainda considerados no seu caráter binário, natural e fixo (macho e fêmea como dados biológicos), não há nada que garanta uma continuidade entre sexo e gênero e, portanto, nada que indique que os gêneros continuem em número de dois (BUTLER, 2003, p. 24). Em outras palavras, neste tipo de formulação, abre-se

a possibilidade de corpos adquirirem uma gama de gêneros que não detenham necessariamente uma continuidade com a materialidade percebida de seus corpos, ou seja, haveriam outras possibilidades de se interpretar os corpos sexuados, outras formas de ser “mulher” e ser “homem”.

Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino (...). (BUTLER, 2003, p. 24-25)

O que Butler sugere e que acaba gerando críticas ao seu pensamento, concebido como radical, não é que se desconsidere totalmente a materialidade dos corpos ou que, de alguma forma, desconsidere que o sexo indique compulsoriamente um gênero a ser seguido – o que comumente ocorre através dos processos normatizadores presentes nas práticas sociais – mas que, indo a fundo na formulação fundamental de Beauvoir, a cisão entre sexo e gênero abre um leque de possibilidades de combinações onde o gênero pode adquirir diversas formas, contínuas ou não com o sexo, para além do masculino/feminino: “Não há nada em sua explicação [*de Beauvoir*] que garanta que o ‘ser’ que se torna mulher seja necessariamente fêmea” (BUTLER, 2003, p. 27). Neste sentido, Butler ressalta, ainda, que Beauvoir propõe um corpo feminino que seja um meio e um instrumento de liberdade, não uma situação definidora, essencial e limitadora pelo qual estaria presa a *tornar-se* mulher. (BUTLER, 2003, p. 31-32). Butler acaba afastando a noção de que o gênero

necessariamente decorreria do sexo, e, com isso, põe em cheque todas as categorias binárias pelas quais um sujeito poderia ser construído.

Assim como Scott, um dos principais questionamentos de Butler é sobre o caráter natural e pré-discursivo do sexo. A autora questiona se o sexo, concebido como anterior ao gênero, não seria ele também uma construção. Afinal, como conceber o sexo fora da cultura? Como acessar o sexo, sem que esse acesso seja, ele próprio, mediado por um processo de construção, por uma ação inteligível, já marcada pelo constructo do gênero? Haveria um acesso direto ao sexo, anterior a cultura? Neste caso, a própria construção do que é “natural” seria posta em cheque.

Segundo Butler (2003, p. 27) “Não se pode dizer que os corpos tenham uma existência significável anterior à marca do seu gênero”. Novamente, não há uma negação da materialidade dos corpos, mas sim um questionamento de como é feita a percepção dos significados do sexo tidos como naturais nos corpos, senão ela própria marcada por um aparato discursivo, cultural e histórico. No entanto “afirmar que as diferenças sexuais são indissociáveis de uma demarcação discursiva não é a mesma coisa que afirmar que o discurso causa a diferença sexual.” (BUTLER, 2001, p. 153). Para Butler, que retoma a ideia de “ideal regulatório” de Foucault (BUTLER, 2001), o sexo não é um fato dado, mas um processo pelo qual normas regulatórias materializam o corpo através do tempo. Em outras palavras, o sexo produz o corpo materializado (demarcando, diferenciando) através de uma reiteração permanente dessas normas

regulatórias. E é, segundo esta ideia que, paradoxalmente, se abre a possibilidade de outras interpretações do sexo, visto que as próprias normas podem ser rearticuladas. “Uma vez que o próprio ‘sexo’ seja compreendido em sua normatividade, a materialidade do corpo não pode ser pensada separadamente da materialização daquela norma regulatória.” (BUTLER, 2001, p. 154). A questão é que colocar o sexo como pré-discursivo, cristalizá-lo como natural e a-histórico, é uma das formas de assegurar a dualidade dos sexos ocultando, assim, a própria operação de construção discursiva, de relações de poder e normas regulatórias que os constroem. Reformulando a noção de gênero, poder-se-ia, então, abranger as relações de poder que produzem, também, o sexo. (BUTLER, 2003). Se o sexo não for mais entendido como uma matriz natural e fixa, uma página em branco sobre a qual o constructo gênero é imposto, o próprio sexo poderia ser mutável:

Se caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado sexo seja tão culturalmente construído quanto o gênero, a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma. (BUTLER, 2003, p.25)

Apesar da distinção sexo/gênero, como já foi visto, ter funcionado como um pilar fundacional da teoria feminista, estudiosas como Judith Butler e Joan Scott, ancoradas nas teorias pós-estruturalistas, principalmente partindo das leituras de Jacques Derrida e Michel Foucault, a tem criticado por colocar o sexo anterior à “inteligibilidade”, como algo que precisa ser significado socialmente

para que seja percebido e adquira valor social através do gênero (BUTLER, 2001). “Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como interpretação cultural do sexo. (...) tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos.” (BUTLER, 2003, p. 25). Butler questiona, portanto, que se o gênero é o significado social que o sexo assume dentro de um contexto cultural e o sexo for também socialmente definido como o gênero, o que sobraria, então, do sexo? (BUTLER, 2001). Neste caso a autora sugere que, em vez de assumir um significado aditivo, o sexo acaba confundindo-se com o gênero e sendo substituído por ele.

Se o gênero é a construção social do sexo e se não existe nenhum acesso a esse "sexo" exceto por meio de sua construção, então parece não apenas que o sexo é absorvido pelo gênero, mas que o "sexo" torna-se algo como uma ficção, talvez uma fantasia, retroativamente instalado em um local pré-lingüístico ao qual não existe nenhum acesso direto. (BUTLER, 2001, p. 158)

Se Butler afirma que sexo é gênero, pois não há a existência de um corpo que já não tenha sido, desde sempre, discursivamente *generificado*, ela não quer dizer que este corpo não exista enquanto matéria – a qual possui uma forma dada - e exista só como discurso, mas sim que só apreendemos a materialidade deste corpo a partir de um discurso que já inscreveu sexo e gênero nele. Um corpo, mesmo dada a sua materialidade, não existe e nem pode ser apreendido fora da cultura, em uma situação pré-discursiva. O corpo é *generificado* desde a sua existência, “e não há existência que não seja social” (SALIH, 2012, 89), não há

corpo natural que já não tenha sido inscrito culturalmente. O sexo, portanto, passa a ser historicizado e, segundo Butler, confundido e substituído pelo gênero.

Apesar de compreender o gênero como discursivamente construído e como uma categoria instável, “flutuante” (BUTLER, 2003), Butler também se pergunta “se o gênero é construído, poderia sê-lo diferentemente, ou sua característica de ‘construção’ implica alguma forma de determinismo social que exclui a possibilidade de agência ou transformação?” (BUTLER, 2003, p.26). Neste sentido, Butler vai se debruçar sobre como as identidades de gênero e sexuais são formadas e de que forma e a partir de que normas regulatórias o próprio sexo é formado.

1.2 A construção das identidades de gênero

O termo “mulheres” possibilitou ao discurso feminista legitimar a categoria de sujeitos políticos e históricos a quem o feminismo pretendia representar, porém, para que isso pudesse ocorrer, ancorou-se na ideia de um sujeito estável, com uma identidade definida, compreendido dentro da categoria “mulher”. Este processo foi importante por possibilitar a viabilização da unidade política necessária ao discurso feminista considerando que a vida das mulheres era mal ou simplesmente não representada politicamente até então (BUTLER, 2003, p.18). Porém, como destaca Butler (2003), o termo “representação”

merece, aqui, uma atenção especial, já que pode se tratar tanto de um termo que opera para estender a visibilidade aos sujeitos políticos que busca representar, quanto a “função normativa” de uma linguagem que pode revelar ou subverter o que é tido como verdadeiro sobre uma categoria, neste caso, a categoria compreendida das mulheres. Como resultado, tanto a representação política quanto linguística estabeleceriam previamente os critérios de formação daqueles sujeitos aos quais deveriam representar e a representação só se estenderia àqueles qualificados e reconhecidos como tais.

Porém, se considerarmos as proposições anteriormente discutidas que consideram o gênero como categoria instável e múltipla e o sexo como produto da cultura, tão discursivamente construído quanto o gênero, desestabilizando todas as noções binárias e fixas de construção de identidades sexuais e de gênero, então o feminismo cairia em uma situação paradoxal. Ao mesmo tempo em que tenta estabilizar um “sujeito” do feminismo, buscando uma representação coerente e articulada da mulher que tivesse força para os movimentos políticos, ignorava que a categoria das “mulheres” é formada pelas mesmas estruturas de poder pelas quais buscava-se emancipação. Em outras palavras, combatia-se uma estrutura normativa que limitava e oprimia as mulheres, porém recorrendo a esta mesma estrutura de poder que produz os sujeitos e identidades por via de práticas de exclusão (BUTLER, 2003, p. 19). A crítica à mulher como sujeito do feminismo articulou-se no interior do próprio discurso feminista, questionando uma unidade e universalidade da categoria das

“mulheres”, visto que o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente e as identidades de gênero e sexuais, além de variáveis em contextos históricos, sociais e geográficos também estabelecem cruzamento com termos de raça, etnia, nacionalidade, classe, etc. –“os quais tanto constituem a ‘identidade’ como tornam equívoca a noção singular de identidade” (BUTLER, 2003, p. 21). Para Butler, então, se faz necessário repensar radicalmente as noções de identidade com vistas em ampliar as próprias possibilidades de representação do feminismo, sem que isso constitua uma fragmentação do movimento social, desta forma questionando qual o sentido de “estender a representação a sujeitos cuja constituição se dá mediante exclusão daqueles que não se conformam às exigências normativas não explicitadas do sujeito?” (BUTLER, 2003, p. 23).

Segundo o teórico cultural e sociólogo Stuart Hall “está se efetuando uma completa desconstrução das perspectivas identitárias em uma variedade de áreas disciplinares, todas as quais, de uma forma ou de outra, criticam a ideia de uma identidade integral, originária e unificada.” (HALL, 2000). Hall assinala que a identidade, ao contrário do que se possa pressupor, não se trata daquele “eu” estável e nuclear, que presume uma essência imutável, passando por todos os estágios da vida permanecendo idêntico a “si mesmo”, perspectiva essencialista baseada nos ideais iluministas (HALL, 1999). Para Hall, as identidades estão cada vez mais fragmentadas, “multiplicamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos” (HALL, 2000, p. 108). Neste sentido, a crítica do feminismo pós-estruturalista

e, principalmente, de Butler, quer desconstruir a ideia universalista de sujeito, atentando para um sujeito discursivamente construído - um sujeito em processo.

Para Hall:

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas culturais específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente construída (...) (HALL, 2000, p. 109)

Para Butler (2003, p. 37), no entanto, seria errado pensar as identidades sem antes problematizar a construção da identidade de gênero, visto que as “pessoas” só se tornam inteligíveis quando *generificadas*, adquirindo seu gênero em conformidade com os padrões reconhecíveis e consolidados na sociedade. Desta forma, uma das indagações da autora é pensar em que medida as práticas regulatórias que regem o gênero também governam as noções de identidade do sujeito? Assim como a identidade não pode ser considerada de forma coerente e contínua, as noções emergentes de gênero e sexo como “descontínuos” e “incoerentes” viriam a desestabilizar ainda mais as noções de identidade do sujeito e expor os objetivos reguladores e normativos desse campo de inteligibilidade (BUTLER, 2003).

Butler problematiza a separação do “masculino” e do “feminino” em dois polos dicotômicos, onde a estrutura binária e oposicional resultaria na

manutenção da coerência interna dos termos de cada polo e da consolidação de uma continuidade presumida, uma ordem compulsória, entre sexo/gênero/desejo (ordem que ela chama de heterossexualidade compulsória). O que Butler põe em jogo aqui é uma crítica à noção de uma “metafísica da substância” (BUTLER, 2003, P.47) baseada nessa oposição binária, que evoca uma essência de um “ser” ontologicamente construído. Essa essência partiria da noção de substância natural, refletindo uma realidade ontológica anterior com base em atributos essenciais do que é ser “feminino” ou “masculino”. Para Butler, esta é uma noção ficcional da naturalidade do “ser”, onde estes atributos identitários constituiriam não mais do que ficções dos processos de formações de identidade. A construção da coerência ocultaria, por fim, a própria descontinuidade do gênero (BUTLER, 2003, p. 194). Porém, segundo a autora, a noção de uma substância permanente é produzida pela regulação constante e coerciva dos atributos segundo uma coerência de gênero culturalmente estabelecida, restrita à uma ordem de poder regulatória e hierárquica. Butler aponta que, desta forma, o gênero se “cristaliza” de modo que tome caráter de substância e que “pareça ter estado lá o tempo todo” (SALIH, 2012), porém afirma que gênero não é algo que “somos” – atributo inerente e substancial do ser – sim algo que “fazemos”. “Neste sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra.” (BUTLER, 2003, p.48), ou seja, não há identidade de gênero que seja inerente ao ser humano ou pré-existente à uma expressão de gênero – conjunto ou sequência de atos repetidos, no interior de estruturas de poder e de

uma matriz regulatória rígida – e sim, a identidade de gênero é constituída pelas próprias expressões que são seu resultado (BUTLER, 2003; SALIH, 2012).

1.2.1 A *performatividade*

Ao afirmar que a identidade de gênero se constitui através de uma sequência de atos que se repetem no interior de uma estrutura regulatória, Butler refere-se a *performatividade de gênero*, conceito que formula durante *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003) publicado originalmente em 1990. Para a autora:

Atos, gestos e desejos produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. (BUTLER, 2003, p. 194)

Deste modo, estes atos repetidos são *performativos* (BUTLER, 2003, p. 194), são a fabricação de identidade de gênero expressa por signos corpóreos e pelo discurso, porém criam a ilusão de um núcleo interno organizador do gênero, ocultando os próprios atos de fabricação, normas regulatórias e práticas disciplinares pelos quais tomam forma. Para Butler, os vários atos de gênero criam a própria ideia de gênero e “humanizam” os indivíduos para que sejam inteligivelmente apreendidos pela cultura. Sem esses atos, segundo a autora, não haveria gênero, visto que não há nenhuma “essência” natural anterior a expressão do gênero: “assim, gênero é uma construção que oculta normalmente

sua gênese” (BUTLER, 2003, p. 195). Neste ponto, é importante frisar que frequentemente ocorre uma compreensão equivocada do termo *performativo* que, por consequência, acaba sendo confundido com *performance*. Enquanto para a *performance* é crucial que haja um ator, um *performer* ou sujeito anterior que realize o ato, a *performatividade*, contesta a própria noção de sujeito preexistente (SALIH, 2012, p. 90). Isso porque é o próprio ato performativo que cria o sujeito, não há espaço, portanto, para um sujeito ontológico que se colocará fora da linguagem, fora do discurso e da significação, para realizar os atos que o constitui. “O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade.” (BUTLER, 2003, p. 194). O sujeito, portanto, é o efeito e não a causa.

O gênero só existe, então, como um conjunto estilizado de atos, no interior de uma matriz regulatória e de relações de poder, com objetivo de criar uma sedimentação da ideia de um “homem” ou uma “mulher” naturais, uma ficção de uma “essência” natural e verdadeira. No entanto, essa sedimentação cria “estilos” possíveis de gênero, principalmente através da reiteração desses atos através do tempo, com o objetivo de manter o gênero em sua estrutura binária. O efeito do gênero, nesse caso:

se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, consequentemente, como a forma corriqueira pelo qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero. (BUTLER, 2003, p. 200).

Para que a *performatividade* aconteça, estes atos precisam ser exercidos sob forma de uma crença que se aproxime da ideia de um modelo substancial de identidade. A *performatividade* não é um ato singular, mas uma reiteração contínua de um conjunto de normas. Butler destaca, porém, que as possibilidades de transformação do gênero residem em deformidades nesses atos, impossibilidades de repetições, paródias (ela cita as *drags* e *travestis* como possibilidades que parodiam e, ao mesmo tempo, explicitam o caráter absolutamente construído e fantasioso de todas identidades de gênero), atos que revelem a identidade como descontínua e ficcionalmente construída. É através do próprio ato de reiteração contínua que Butler acredita estarem abertas fissuras onde é possível denunciar o caráter de instabilidade ao qual as identidades são construídas. “Esta instabilidade é a possibilidade *desconstitutiva* no próprio processo de repetição” (BUTLER, 2001, p. 164). Neste caso, não haveriam gêneros verdadeiros, reais ou mesmo originais.

Duas questões principais surgem no interior das formulações de Butler: se o gênero é um conjunto de atos, não deveria haver um sujeito que executa esses atos, um agente humano que guie o curso da construção? Se o gênero é inteiramente construção que não pressupõe uma agência humana prévia - se o “eu” anterior ao feito é discursivamente impossível de acessar - então não poderíamos supor que a construção age de forma determinística, impedindo a possibilidade da agência ou tomando, ela própria, o lugar de sujeito da ação?

Retomamos então o questionamento anterior de Butler (2003), no qual ela coloca que não mais a biologia, mas a cultura se tornaria o destino. Butler (2001) busca então responder algumas dessas questões em *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"* publicado originalmente em 1993.

Em primeiro lugar, considerar um agente humano ou um sujeito que exerce a construção pressupõe uma noção de um sujeito ontológico “vuluntarista” que o próprio construcionismo buscou colocar em questão (BUTLER, 2001, p. 160). Apesar de admitir que não fica clara a possibilidade de haver um “eu” ou um “nós” que se coloque anterior à construção, Butler afirma, no entanto, que o sujeito não precede nem segue a construção e sim emerge no *interior* das próprias relações de gênero como produto dessa matriz. Porém, afirmar que “existe uma matriz de relações de gênero que institui e sustenta o sujeito não significa afirmar que existe uma matriz singular que age de uma forma singular e determinista para produzir um sujeito como seu efeito.” (BUTLER, 2001, p. 162). A matriz, então, seria anterior a emergência do “sujeito”. A *generificação* não é, portanto, um ato deliberado ou uma expressão humana intencional e não se compara a escolher desempenhar um determinado papel. A construção também não pode ser entendida como um marco temporal singular, nem uma possibilidade de escolha de um sujeito que se põe diante desta escolha, culminando em resultados fixos. Não é, portanto, nem o “sujeito”, nem o “ato”, mas “um processo de reiteração pelo qual tanto o ‘sujeito’ quanto os ‘atos’ vêm a aparecer totalmente.” (BUTLER, 2001, p. 163). Butler também

descreve o ato *performativo* como o que produz e traz à existência aquilo nomeia. Neste caso, quando uma criança nasce, ela é trazida ao domínio da linguagem através de uma interpelação de gênero ao ser chamada de “ele” ou “ela”, “menino” ou “menina”, no entanto o processo de tornar-se menino ou menina, homem ou mulher não se dá somente neste momento fundante; a interpelação é reiterada constantemente a fim de que possa ser sedimentada em um efeito de normalidade e essência ao longo de toda a existência de um corpo em sociedade. A nomeação, a afirmação constante é, portanto, sempre performativa (BUTLER, 2001, p. 164). O caráter da *performatividade*, está, portanto, não no ato singular e sim na reiteração da norma ou conjunto de normas, onde a própria repetição oculta o caráter performativo do gênero. Não existe, segundo Butler, um poder singular que atue, mas o poder é a própria atuação reiterada, “em sua persistência e instabilidade” (BUTLER, 2001, p. 163).

A nomeação, sempre *performativa*, é também a delimitação de uma fronteira. A construção de gênero se dá, segundo Butler, sempre por meios excludentes, delimitando e contornando o que fica dentro ou fora dos limites da fronteira, onde o que fica fora é considerado o menos “humano”, ou humanamente impensável. Para Butler, portanto, é nesses locais excluídos e através de um conjunto de apagamentos radicais que se produzem os seres abjetos, aqueles que “não parecem apropriadamente generificados” (BUTLER, 2001, p. 161). É nas fronteiras, portanto, e no exterior constitutivo daquilo que

limitamos como “humano” que existe, sempre presente, a possibilidade de perturbação e rearticulação das normas. Dessa forma, a *performatividade* pode ser pensada como uma série de normas regulatórias que produzem possibilidades morfológicas possíveis e que asseguram as fronteiras do sexo e do gênero, ameaçando com a abjeção, uma “impossibilidade psíquica” (BUTLER, 2001, p. 169) de se viver, de ser inteligivelmente e humanamente apreendidos pela cultura.

1.3 Gênero enquanto território: as travessias.

Apesar de todas as inconstâncias pelas quais a formação das identidades de um sujeito (sejam sexuais ou de gênero ou mesmo de raça, etnia, classe ou nacionalidade) estejam submetidas, costuma-se buscar, no corpo, uma âncora capaz de fixar uma identidade estável, consistente e inequívoca, satisfatória com a imagem que temos de nós mesmos e que queremos transmitir aos outros. O corpo, portanto, parece ser a referência mais segura, a evocação mais próxima de uma natureza substancial do que somos. Por conta disso, por mais que se admita uma mudança de identidade de classe, por exemplo, parece que as identidades ancoradas em características corporais (como as sexuais, as de gênero ou mesmo de etnia e raça) são as que encontram maior resistência à transformação. Para Beauvoir (1967, p. 13), a condição “natural” desafia qualquer mudança, mesmo que o que se considere por natureza não seja, de fato,

um dado imutável e sim uma realidade histórica. Por esse motivo, segundo Louro (2001a) mudanças nas identidades sexuais ou de gênero são consideradas alterações que afetam a “essência” do sujeito e, por isso, mais suscetíveis a resistência. No entanto, por terem caráter histórico, por serem efeitos de atos marcados pelas instituições e pelos discursos, que a sexualidade e o gênero enunciam a inconstância e, da mesma forma, as possibilidades de movimento, de desencontro, de trânsito ou desenraizamento (LOURO, 2004).

Em *Um corpo estranho – ensaios sobre a sexualidade e teoria queer* Guacira Lopes Louro (2004) utiliza a metáfora da viagem para falar sobre os deslocamentos das identidades de gênero e sexuais. Neste sentido, a interpelação de gênero ao se anunciar que “é uma menina!” ou “é um menino!” no instante em que uma criança nasce (ou surge a possibilidade de identificação de órgãos sexuais no útero através de exames de ultrassonografia), marcam o início de uma viagem de *feminilização* ou *masculinização* dos sujeitos, a qual Louro compara aos *roadmovies*, os filmes de estrada. Nestes filmes, segundo a autora, os personagens estão em fuga ou em busca de algum objetivo que só pode ser alcançado ao se colocarem em trânsito. Ao se deslocarem e superarem desafios que encontram no caminho também se transformam e essa transformação é, na maioria das vezes, caracterizada como uma evolução própria do personagem. No entanto, como destaca Louro (2004), essa transformação não ocorre de forma linear e cumulativa, mas acontece através de vários desvios de rota, encontros inesperados e retornos, onde o próprio personagem que viaja é, por sua vez,



FIGURA 1: Versão norte-americana do cartaz de *Transamérica* (2005).

fragmentado, múltiplo e cambiante, “de tal modo que só o movimento é capaz de garantir algum equilíbrio ao viajante” (LOURO, 2004, p. 13).

Segundo a definição do dicionário, viagem é o deslocamento de pontos distantes, a travessia ou percurso percorrido. O filme *Transamérica* (Duncan Tucker, 2005) é um *roadmovie* que, através da protagonista Bree (Felicity Huffman), utiliza a metáfora da viagem para falar sobre os deslocamentos e trânsitos sexuais e de gênero. Bree é uma transexual e seu maior desejo é a retirada cirúrgica do pênis, procedimento que só é permitido após um parecer favorável de sua terapeuta. Às vésperas de receber a autorização para realizar a cirurgia, Bree fica sabendo que tem um filho já adolescente, fruto de uma relação heterossexual que teve na juventude. Bree precisa ir a Nova York resgatar seu filho na prisão juvenil, onde ele foi detido por posse de drogas e prostituição. Sem contar a Toby (Kevin Zegers) que é seu pai, Bree se lança em uma viagem com o garoto de volta a Los Angeles. É durante o caminho que, tanto ela, quanto Toby precisam lidar com o passado e com suas próprias identidades em curso.

Transamérica trabalha com a noção de territórios de gênero/sexuais desde a concepção visual do cartaz de divulgação (FIGURA 1). Nele a protagonista transexual está parada *entre* dois banheiros públicos com placas indicando o banheiro masculino e o feminino. A delimitação de espaços próprios para cada gênero e a colocação da personagem *entre* os dois territórios enuncia o deslocamento de Bree durante o filme e a sua posição de *entre-lugar* sexual. Espaços de segregação de gênero como são os banheiros públicos acabam, por

diversas vezes, excluindo transexuais do território do inteligível, sendo os principais cenários de humilhações dessas pessoas e confrontos pelo reconhecimento de uma identidade social que ultrapasse as identidades fixas ancoradas nos modelos binários sexuais.

Teresa de Lauretis (1994) evidencia a construção *generificada* dos corpos através do que chama de tecnologias do gênero, onde o gênero, “como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (LAURETIS, 1994, p. 208). Nos termos de Lauretis, podemos entender os banheiros públicos como tecnologias de gênero que produzem (e segregam) os sujeitos *generificados*, e que tem, ao mesmo passo, capacidade de excluir aqueles que ficam além da fronteira do que consideramos como homens e mulheres, do que pode ser considerado um corpo “apropriadamente *generificado*”.

As fronteiras de gênero, mais ou menos materiais, mais ou menos subjetivas, operam como silenciosos vigilantes de gênero, como destaca Beatriz Preciado (s/d) em “*Sujeira e Gênero. Mijar/cagar. Masculino/feminino*”¹⁰ assim como os banheiros públicos, a princípio a serviço das necessidades fisiológicas

¹⁰ PRECIADO, Beatriz. “Sujeira e Gênero. Mijar/cagar. Masculino/feminino”. Disponível em: <http://www.substantivoplural.com.br/sujeira-e-genero-mijarcagar-masculinofeminino-por-beatriz-preciado/>. Acesso em 27 de Março de 2015.

humanas, mas operando como tecnologias de gênero capazes de instituir espaços, delimitar fronteiras, excluir sujeitos e, por fim, punir através da repressão e humilhação quem parece não ocupar um espaço de gênero adequado, como é o caso de Bree em *Transamérica*. Através do cartaz, temos a reiteração visual de Bree como uma personagem em trânsito de gênero. A versão americana do cartaz contém a frase “A vida é mais do que a soma de suas partes” (tradução minha)¹¹, em referência à complexidade e impossibilidade de compreender Bree dentro dos modelos binários que definem os homens e mulheres. Na versão em português da capa de DVD do filme, a frase é “A vida é uma viagem, precisamos apenas escolher um caminho”, em referência a escolha de Bree, postada diante dos banheiros e precisando escolher entre o “caminho masculino” ou o “caminho feminino”, metáfora da viagem que a personagem empreende, não só geograficamente, mas em termos da sua identidade de gênero. O título de *Transamérica* sugere, ao mesmo tempo, não só a viagem geográfica pelo continente americano, mas também a referência à palavra transexual. No cartaz a tipografia estabelece um contraste entre o prefixo e o sufixo do título, ressaltando a ambiguidade do termo. O sufixo *trans*, de origem grega, significa movimento para além ou através de algo. Em ambos os casos o que se sugere é o gênero como um espaço, um caminho percorrido pelos corpos, ou uma travessia a ser realizada.

¹¹ “*Life is more than the sum of its parts*”. Frase da versão americana do cartaz de *Transamérica* (2005).

Louro (2008) destaca que Bree não pretende ficar perambulando entre os territórios masculinos e femininos, mas sim atravessar de vez para o território feminino. Para isso ela se esforça em conter os gestos, treinar a voz e construir uma referência sólida em seu corpo para uma feminilidade “ideal”, conforme uma representação arquetípica do feminino:

Todo o seu corpo expressa sua imersão no território feminino – Bree é praticamente um estereótipo de mulher! Como alguém que se encontra em terra estrangeira, como se fosse uma espécie de forasteiro ou exilado que teme ser expulso de um território que não é o seu, Bree segue à risca as normas do “novo” lugar. Sua “travessia” é cercada de minuciosos cuidados. Para ser legitimada como mulher, entende que precisa encontrar uma voz “feminina”, controlar movimentos e gestos, acentuar a docilidade e aceitar a posição secundária diante do homem. (LOURO, 2008, p. 94)

A ambição de Bree é construir uma identidade estável, atravessar de vez para as bases seguras do território feminino, apesar de ficar evidente, ao longo de sua viagem, quão instável e errante pode ser a sua identidade.

Em *Minha vida em cor-de-rosa* (1997) e *Tomboy* (2011), ambos os protagonistas começam a sua jornada na narrativa a partir do deslocamento e da chegada a um novo lugar. Um lugar por vezes hostil, mas também convidativo para que afirmem e exerçam plenamente as possibilidades de suas identidades. Em *Minha vida em cor-de-rosa* a família de Ludovic é recém chegada à uma nova vizinhança e a cena de abertura do filme mostra Ludovic se preparando para apresentar-se aos vizinhos na festa de boas-vindas com seus pais e irmãos. Neste momento, o garoto veste-se com roupas da irmã: vestido cor-de-rosa,

brincos, sapatos de salto, batom, tiara florida no cabelo e sai no jardim onde as pessoas esperam para conhecer o filho mais jovem do casal recém chegado ao bairro. Fica nítida na sequência que segue esta cena que Ludovic tem permissão para vestir-se “como menina” dentro da esfera familiar e doméstica, porém que esta é uma identidade que não pode assumir nos espaços públicos. O confronto na narrativa se dará, então, entre os espaços públicos e privados (em especial a esfera doméstica, escolar e a vizinhança) e as restrições, vigilâncias e possibilidades de construção de gênero engendradas nesses espaços. Além das fronteiras físicas, a narrativa de *Minha vida em cor-de-rosa* também trabalha com a construção de conflito entre o espaço lúdico onde Ludovic pode expressar sua identidade como deseja, um mundo de devaneio cor-de-rosa onde ele cria seu território de gênero feminino, e o trânsito com o espaço público, onde espera-se que ele habite o território masculino.

Assim como em *Minha vida em cor-de-rosa*, em *Tomboy* Laure está se mudando para um novo bairro com sua família e vê, na mudança, a oportunidade de habitar um outro território de gênero ao se apresentar como Mikaël para os novos amigos da vizinhança. Laure vive em constante trânsito entre o dentro e o fora, o público e privado e, da mesma forma, entre os territórios masculino e feminino. É na inconstância deste movimento contínuo que a personagem constrói sua identidade de gênero.

Para Louro (2004, p. 19), “a fronteira é lugar de relação, região de encontro, cruzamentos e confrontos. Ela separa e, ao mesmo tempo, põe em

contato culturas e grupos. Zona de policiamento, é também zona de transgressão e subversão”. Para a autora, as identidades sexuais e de gênero guardam a instabilidade de tudo que é cultural e histórico, e, por este motivo, se torna impossível, apesar dos esforços contínuos de pedagogias corretivas, impedir que as normas sejam subvertidas e que alguns sujeitos atravessem ou até mesmo vivam nas fronteiras. Louro (2004, p. 16) ressalta que “Esses se tornarão, então, os alvos preferenciais das pedagogias corretivas e das ações de recuperação ou de punição. Para eles e para elas a sociedade reservará penalidades, sanções, reformas e exclusões”. Para isso, um processo pedagógico contínuo é empregado de forma a “reconduzir ao ‘bom’ caminho os desviantes” (LOURO, 2004, p. 17). Este processo não é, contudo, terminado em algum dado momento, necessitando sempre de reiteração e de práticas sutis que conduzam a viagem dos sujeitos pelo caminho “apropriado”. Uma viagem conduzida, mas com a qual os próprios sujeitos se comprometem e estão empenhados, seguindo o “itinerário” da produção do gênero e da sexualidade em seus corpos. No entanto, este não é um processo de escolha livre e sem coerções, como já consideramos anteriormente, e dele fazem parte uma matriz heterossexual que delimita os caminhos a serem seguidos, padrões possíveis de serem adotados e, até mesmo, as possibilidades de subversão. Longe de ser uma possibilidade de perambular livremente, ir e vir entre os territórios é, também, como qualquer viagem, restringida por marcas de classe, raça, etnia, e pelas condições específicas de existência de cada sujeito (LOURO, 2004).

A visibilidade dos sujeitos que transgridem as fronteiras de gênero e sexualidade se tornam significativas por evidenciarem o caráter fictício, inventado e performaticamente construído de todas as identidades, expondo com mais clareza os limites dessas fronteiras, bem como as áreas excluídas, as impossibilidades e a forma como as normas são mantidas desses espaços:

O grande desafio não é apenas assumir que as posições de gênero e sexuais se multiplicaram e, então, que é impossível lidar com elas apoiadas em esquemas binários; mas também admitir que as fronteiras vêm sendo constantemente atravessadas e — o que é ainda mais complicado — que o lugar social no qual alguns sujeitos vivem é exatamente a fronteira. (LOURO, 2004, p. 28)

CAPÍTULO 2 – TEORIA QUEER E O SUJEITO DESVIANTE

2.1 As perturbações: A Teoria Queer

Concordo com Richard Miskolci (2012) quando ele afirma que, de certa forma, o olhar *queer* é um olhar insubordinado, um olhar mais comprometido com os subalternizados do que comprometido com a ordem e com o poder. A teoria *queer* é uma perspectiva múltipla e avessa a definições, uma perspectiva transitiva, cambiante e, portanto, de difícil conceituação. Se a própria teoria *queer*, como sinaliza Louro (2001b, p. 548), aponta para a “contestação, para o que está fora-do-centro”, seria incoerente supor que sua aplicação fosse perseguir ideais fundadores e deterministas. Os próprios teóricos *queer* (LOURO, 2001b), fazem uso transgressivo de suas formulações, geralmente com propósito de subverter a norma e superar as expectativas.

Para Sara Salih:

O *queer* exemplifica, então, o que o teórico cultural Paul Gilroy, em seu livro *O Atlântico Negro* (1993), identifica como uma ênfase teórica em *routes* [rotas] mais do que em *roots* [raízes]; em outras palavras, o *queer* não está preocupado com definição, fixidez ou estabilidade, mas é transitivo múltiplo e avesso à assimilação. (SALIH, 2012, p. 19)

As rotas ou os caminhos da teoria *queer* servem ao propósito deste trabalho justamente por perseguirem as noções de mobilidade, de deslocamento e descentramento necessárias para compreender os processos de constituição das

identidades, em especial, as sexuais e as de gênero. *Queer*, portanto, é tudo aquilo que foge da ordem, desvia do caminho tradicional, atravessa fronteiras: é, segundo a tradução literal do termo para o português, o esquisito, o estranho, o anormal, o bizarro. Como gíria na língua inglesa é, com efeito, um termo ofensivo utilizado como xingamento e injúria contra homossexuais: é o “bicha” e a “sapatão” na linguagem popular brasileira. Este é um insulto que, reproduzido e constantemente reiterado na sociedade, ganha força e acaba conferindo aos homossexuais e sujeitos que não se enquadram nas normas binárias de gênero e sexualidade o lugar do abjeto. Como destaca Miskolci (2012, p. 24), a problemática *queer* não é somente a da homossexualidade, mas está ligada à experiência da abjeção. O termo “abjeção”, para Miskolci, se refere “ao espaço que a coletividade costuma relegar aqueles e aquelas que considera uma ameaça ao seu bom funcionamento, à ordem social e política” (2012, p. 24). É tudo aquilo que é considerado impuro, que ameaça a saúde coletiva, mas, principalmente, aquilo que ameaça a ordem, perturba as certezas e as identidades: “a abjeção, em termos sociais, constitui a experiência de ser temido e recusado com repugnância, pois a sua própria existência ameaça uma visão homogênea e estável do que é a comunidade” (MISKOLCI, 2012, p. 24). Neste sentido, a teoria *queer* vai se preocupar não somente com gays e lésbicas, mas, sobretudo, com aqueles que foram negligenciados e marginalizados até mesmo dentro dos movimentos homossexuais em um primeiro momento, como as travestis, as transexuais, *drag queens*, portadores de HVI, não-brancos ou de

classes populares, enfim, sujeitos estigmatizados e considerados indignos de aceitação; desestabilizadores das normas, inclusive das “normas homossexuais”.

Em termos políticos, a apropriação do termo *queer*, portanto, visa ressignificar o insulto para transformá-lo em um movimento de contestação coletiva e de resistência à normatização, exatamente para marcar a sua posição desestabilizadora dentro dos movimentos pelos direitos civis dos homossexuais e a recusa de identidades fixas. As condições para o seu surgimento, portanto, foram possibilitadas pelos chamados novos movimentos sociais na década de 60: o movimento feminista da segunda onda, o movimento pelos direitos civis da população negra nos Estados Unidos e os movimentos homossexuais. O que estes movimentos, de uma forma geral, colocavam em pauta, era que o corpo e a sexualidade eram, além de privados, também objetos políticos e meios pelos quais eram expressas as relações de poder e por onde eram estabelecidas as hierarquias e as desigualdades. Este foi um cenário fundamental para que o corpo e a sexualidade fossem compreendidos pelo âmbito da cultura e não meramente pela perspectiva biológica.

Em termos teóricos, a teoria *queer* vai surgir no contexto dos estudos culturais norte-americanos a partir dos anos 1980 como um impulso crítico, no interior da teoria feminista e dos estudos gays e lésbicos, que visa fomentar as investigações que já vinham sendo feitas sobre as categorias de formação do sujeito. Segundo Louro (2001b, p. 547) “a teoria *queer* pode ser vinculada às vertentes do pensamento ocidental contemporâneo que, ao longo do século XX,

problematizaram noções clássicas de sujeito, de identidade, de agência, de identificação”. Em especial, ela vai se apoiar fortemente na teoria pós-estruturalista e na perspectiva psicanalítica.

No início do século XX, as teorias psicanalíticas de Sigmund Freud abalam a noção de um sujeito estável, racional e coerente a partir das formulações sobre o inconsciente humano que governa os desejos e impulsos, dentre eles os impulsos sexuais, sobre os quais o sujeito não tem controle ou conhecimento (LOURO, 2001b). Desta forma, o que antes se pensava ser uma formação de identidade estável e racional de cada indivíduo, passa a ter influência de uma dimensão que está fora do consciente. Como corrente filosófica, o pós-estruturalismo vai se apoiar na desconstrução como crítica e análise literária e social, expandindo as possibilidades de interpretação e criticando definições fundantes e verdades sociais absolutas e inquestionáveis. A teoria *queer* pode ser compreendida, portanto, dentro de um quadro mais amplo do pós-estruturalismo (LOURO, 2001b) que busca contestar as posições e conhecimentos sociais dominantes e dissolver as oposições binárias. Para o pós-estruturalismo, o pensamento binário sustenta relações hierárquicas que operam na subordinação de um dos termos em oposição ao outro. Desta forma, vai se utilizar da desconstrução para denunciar, contestar e deslocar as ordens dominantes:

Ao se eleger a desconstrução como procedimento metodológico, está se indicando um modo de questionar ou de analisar e está se apostando que esse modo de análise pode ser útil para desestabilizar

binarismos lingüísticos e conceituais (ainda que se trate de binarismos tão seguros como homem/mulher, masculinidade/feminilidade). (LOURO, 2001b, p. 548).

O processo de desconstrução permitiria mostrar, então, que cada um dos termos ou dos polos de um binarismo é múltiplo e fragmentado, contendo o outro – de forma desviada ou negada - e dependendo do outro para adquirir sentido (LOURO, 2001b). A análise pós-estruturalista, que tem origem na linguística como superação ou radicalização do estruturalismo, não vê significante e significado como inseparáveis e, desta forma, o significado nunca está inteiramente presente “em si”, mas sim em contínuo processo de formação (SALIH, 2012, p. 34), uma construção ativa e dependente do contexto. Desta forma, os pensadores desta vertente filosófica vão assinalar para um sujeito que é discursivamente construído onde a construção se dá através de um processo social contínuo que nunca chega a ser concluído.

Outra forte influência para o pensamento *queer* foram as formulações sobre a sexualidade de Michel Foucault (LOURO, 2001b). A partir de Foucault, o que antes era visto como pertencente a natureza e essência do indivíduo - o desejo, o sexo e a sexualidade - vai ser analisado a luz das construções discursivas e como parte de relações de poder. Os discursos vão ser, então, conjuntos de enunciados reiterados pelos quais podemos perceber momentos históricos específicos (SALIH, 2012, p. 69). Foucault vai pensar como as posições dos sujeitos são construídas com base nesses discursos e como sexo e sexualidade foram produzidos e ao mesmo tempo controlados por eles

historicamente. Desta forma, para analisar as constituições de sujeito ou conceitos como sexo, sexualidade e gênero se faz necessário analisá-los como construções históricas ligadas ao contexto específico de seu surgimento, portanto, como categorias mutáveis no tempo e espaço.

Como evidencia Salih (2012, p. 19), a teoria *queer* vai surgir, em termos teóricos e filosóficos, de uma aliança, por vezes perturbadora, entre as teorias feministas, psicanalíticas e pós-estruturalistas e vai integrar o contexto da investigação das formações discursivas do sujeito. Enquanto método analítico, a teoria *queer* fornece o escopo necessário para teorização de uma ampla gama de meios, dentre eles a comunicação e o discurso midiático, as artes visuais e plásticas, o cinema, a literatura, a educação, etc.

Ainda assim, vale lembrar que o contexto social e político do surgimento da teoria *queer* está também estreitamente ligado a epidemia do vírus da AIDS nos anos 80 e 90. Mudando permanentemente a forma como a sociedade vivencia a sexualidade até os dias de hoje, de fato a epidemia da AIDS foi, nas palavras de Miskolci (2012, p. 23) “tanto um fato biológico, como uma construção social”. Com efeito, uma doença viral como é, por exemplo, a Hepatite B, acabou sendo socialmente construída como uma doença sexualmente transmissível e transformada na praga ou no “câncer gay”, considerada como um castigo para aqueles que não seguiam a ordem sexual tradicional, ou seja, os homossexuais, as prostitutas, viciados, etc. Com a pouca informação que se tinha sobre a doença, logo os homossexuais foram marcados

pelo estigma de transmissores do vírus HIV e, de uma forma mais branda do que aquela marcada pelo terror coletivo dos anos 80 e 90, ainda hoje são vistos dessa forma. O estigma da AIDS, portanto, gerou uma resposta dos grupos mais conservadores contra a revolução sexual dos movimentos sociais de vanguarda e, em contrapartida, uma radicalização no interior desses movimentos que começou a criticar os fundamentos de sua própria representação e luta política. Essa contestação política, então, viria com o movimento *queer*.

Se o movimento pelos direitos civis dos homossexuais iniciado nos anos 60 buscava passar uma imagem limpa da homossexualidade e procurava mostrar os gays como pessoas normais e respeitáveis que deveriam ser aceitas e incorporadas pela sociedade, o movimento *queer* surge para mudar os valores hegemônicos da sociedade de forma que ela lhe seja aceitável e não o contrário (MISKOLCI, 2012). De uma forma geral, o *queer* denuncia que parte da população foi rejeitada, humilhada, considerada como abjeto, como fonte de repulsa e de contaminação dentro de um contexto biopolítico estabelecido pela epidemia da AIDS. Como destaca Miskolci (2012, p. 24), é a través do fantasma ameaçador na figura do “aidético” que a sociedade expunha a violência e normatização do seu código moral fazendo valer a linha da abjeção, “essa fronteira rígida entre os que são socialmente aceitos e os que são relegados à humilhação e ao desprezo coletivo” (MISKOLCI, 2012, p. 25). Os portadores do HVI, sobretudo, assim como os travestis, transexuais, transgêneros, bem como gays “afeminados” e lésbicas “masculinas” ou heterossexuais não

conformados com as normas de gênero, estavam, desta forma, fora das fronteiras do socialmente aceitável, mesmo considerando as demandas do movimento homossexual. Neste contexto, alguns grupos homossexuais continuam lutando pela legitimação e inclusão igualitária na sociedade, enquanto outros grupos se preocupam em desafiar os binarismos de gênero e sexualidade de forma a evidenciar as violências presentes no cumprimento das convenções culturais e na formação de todas as identidades, tanto as consideradas “normais” quanto as “anormais”.

Desta forma, a política *queer* “vai se constituir cada vez mais ligada às problemáticas da vergonha, do estigma e da discriminação, e menos com relação às demandas de assimilação identitárias de gays e lésbicas” (MISKOLCI, 2012, p. 26). Enquanto as teorias feministas e os estudos homossexuais buscavam pela definição e assimilação de um sujeito próprio da política identitária (tanto a “mulher” como sujeito do feminismo quanto o gay e a lésbica como sujeitos do movimento homossexual) a teoria *queer* vai se preocupar em demonstrar a instabilidade, a multiplicidade e a indeterminação de todas as identidades de gênero e sexuais (SALIH, 2012), mesmo daquelas que sustentam uma aparente normalidade. A teoria *queer* emerge como uma vertente dos estudos feministas que surge, porém, para questionar a “mulher” com o sujeito do feminismo (MISKOLCI, 2012, p.32). Desta forma, ela entende que homens e mulheres podem conter traços que a sociedade classifica como masculinos ou femininos, de forma que nenhum dos polos é puro, ao invés disso, carregam possibilidades

plurais. Ocorreu, então, uma mudança de foco da identidade dos sujeitos para a cultura e uma preocupação em compreender como a cultura opera por meio das normas disciplinares, exclusões, apagamentos e convenções de forma a nos criar como sujeitos. De uma maneira geral, a análise *queer* busca desconstruir as categorias identitárias a fim de evidenciar os processos culturais e históricos pelos quais são constituídas, frente à crítica a um sistema de oposições binárias que regem as práticas sociais e que geram a ilusão de sujeitos estáveis e coerentes.

A lógica binária que a teoria *queer* busca pôr em cheque ao pensar a multiplicidade e instabilidade dos gêneros e sexualidades é um dos pilares estruturais do modo de pensar e viver na sociedade. Põe-se em risco, dessa forma, noções fortemente enraizadas na lógica da sociedade e é, por esse motivo, que a teoria *queer* passou a sugerir um movimento e um deslocamento perturbadores, uma inquietação que abala certezas tão fundantes. A teórica norte-americana Eve Kosofsky Sedgwick, autora de *Epistemologia do Armário* (1990)¹², considerado um dos livros fundacionais da teoria *queer* nos Estados Unidos, caracteriza o *queer* como “um momento, movimento e motivo contínuo – recorrente, vertiginoso, *troublant* [perturbador]”¹³ (SEDGWICK, 1994 Apud SALIH, 2012, p. 19). Sedgwick (1994) também salienta que a origem latina da

¹² SEDGWICK, Eve. *Epistemology of the Closet*. Londres: Penguin, 1990.

¹³ No original de Sedgwick em inglês: “*Queer is a continuing moment, movement, motive — recurrent, eddying, troublant*”. SEDGWICK, Eve. *Tendencies*. Londres: Routledge, 1994, p. xii.

palavra *queer* remete a *torquere*, que significa “torcer”, do alemão *quer* (transverso) e do inglês *athwart* (através de, transversal a, em oposição a). Dessa forma, caracteriza o *queer* como múltiplo e transitivo.

Em entrevista à revista CULT, Guacira Lopes Louro¹⁴ remete também ao caráter transitivo da teoria *queer* ao afirmar que ela passou a sugerir um movimento perturbador, ao mesmo tempo em que sugere a transgressão, a ambiguidade, o entre-lugar. Dessa forma, ela destaca que o *queer* é uma diferença, porém uma diferença que não quer ser integrada ou assimilada.

2.2 As exclusões: o sujeito desviante

A partir da dinâmica da abjeção podemos compreender como a sociedade reage violentamente contra aqueles que explicitam a instabilidade das identidades de gênero e sexualidade. Desde o silencioso processo pedagógico de inscrição dos gêneros nos corpos para que pareçam estar naturalmente enraizados (e para que não sejam questionados), até os altos brados da injúria, do xingamento, da piada, da ofensa, da difamação, da patologização, da violência física e do apagamento simbólico daqueles que fogem da norma e do hegemônico, todos esses processos fazem parte dos esforços contínuos para

¹⁴ LOURO, Guacira Lopes. O potencial político da teoria queer. Revista CULT. Edição 193 – Agosto/2014. Entrevista concedida a Carla Rodrigues. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2014/10/o-potencial-politico-da-teoria-queer/>. Acesso em 25 de março de 2015.

garantir a coerência dos gêneros e sua continuidade com o sexo e o desejo heterossexual. Como destaca Louro (2004), esta continuidade presumida supõe a repetição de uma norma apoiada primordialmente em uma lógica binária que institui a divisão mulher/homem, feminino/masculino como uma divisão essencial, primária, inerente e ancorada nos corpos. Deduzimos, portanto, identidades sexuais e de gênero com base em características corporais e como consequência, definimos o sujeito e suas práticas. No entanto, Louro (2004) destaca que a ordem sexo-gênero-sexualidade só é assegurada se nos apoiarmos no pressuposto de que o sexo existe fora do domínio cultural e histórico, funcionando como um dado anterior à cultura, assegurado, portanto, pela estabilidade de todos os dados atribuídos como naturais e essenciais dos corpos. Como vimos a partir de Butler (2003), não só o gênero, como também o sexo só pode ser compreendido no interior de uma cultura e como parte de um aparato discursivo, cultural e histórico.

“A concepção binária dos sexos, tomado como um ‘dado’ que independe da cultura, impõe, portanto, limites à concepção de gênero e torna a heterossexualidade, o destino inexorável, a forma compulsória de sexualidade” (LOURO, 2004, p. 81-82). Mesmo em uma concepção que admita que o corpo passa por transformações ao longo da vida, espera-se que este corpo se transforme seguindo uma direção única e guiada por práticas consideradas legítimas, corroborando para a heterossexualidade compulsória e a manutenção das identidades binárias de gênero. Porém esta ordem não é natural, de fato, há

um esforço contínuo e permanente produzido a partir de inúmeras instâncias sociais e culturais – dentre elas a escola, a família, a medicina, a igreja, o estado, a mídia, a arte, a legislação – para que descontinuidades entre as categorias sexo-gênero-sexualidade, transgressões, subversões e desvios da norma binária que a rege sejam controlados e corrigidos, empurrados para o “terreno do incompreensível ou do patológico” (LOURO, 2004, p. 81-82) ou relegados ao espaço da abjeção.

Miskolci (2012, p. 43) assinala que socializar-se faz parte, muitas vezes, de um doloroso processo marcado pela recusa de partes em si mesmo que a sociedade classifica como repulsivo e contaminante. Em referência as considerações sobre a abjeção de Julia Kristeva em *Pouvoirs de l'horreur*¹⁵, Miskolci (2012) salienta que o abjeto é aquilo que a sociedade preferia não ver, aproximando-se do sentido etimológico da palavra obsceno (fora de cena), ou o que, ao ser visto pela coletividade, causa repulsa e repúdio. Em “*A guerra declarada contra o menino afeminado*”¹⁶ (2012), Giancarlo Cornejo descreve sua experiência como um menino “afeminado” enfrentando a patologização de sua sexualidade, do seu corpo e da sua performance de gênero pela escola e por

¹⁵ KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: an essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

¹⁶ CORNEJO, Giancarlo. A guerra declarada contra o menino afeminado. Tradução de Larissa Pelúcio. In: MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. 2 ed. rev. e ampl. – Belo Horizonte: Autêntica Editora. UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2012. p. 73-82.

inúmeras psicólogas a qual foi levado. Cornejo, assim como Miskolci, nos conduz a pensar que lugar da abjeção é relegado a aqueles que estão em desacordo com o gênero normativo, muito mais do que aos homossexuais. Miskolci (2012, p.44) esclarece que a experiência da abjeção deriva da repulsa e do “juízo negativo sobre o desejo homoerótico, mas sobretudo quando ele leva ao rompimento de padrões normativos”. É por isso que a sociedade reage mais violentamente com relação ao deslocamento das normas de gênero do que com relação a orientação sexual. Surge, portanto:

A demanda social de que gays e lésbicas sejam ‘discretos’, leia-se, não pareçam ser gays ou lésbicas ou, ainda, que não se desloque os gêneros ou modifique os corpos o que, frequentemente torna meninos femininos, meninas masculinas e, sobretudo travestis e transexuais vítimas de violência. (MISKOLCI, 2012, p. 43)

De um regime de heterossexualidade compulsória que pressupõe que todos sejam heterossexuais passamos a um regime de heteronormatividade onde exige-se, mesmo que de homossexuais, que cumpram as expectativas com relação aos gêneros e que sigam um modelo de heterossexualidade em suas vidas. Entendemos, portanto, porque é considerado “respeitável” que um gay seja discreto em seus relacionamentos e siga a normativa masculina em seu modo de agir, de se portar ou de apresentar o seu corpo, ao passo que, até mesmo dentro da comunidade homossexual, quem não vive de acordo com as normas de gênero é o principal alvo das injúrias e violências físicas e simbólicas, seja

ele o menino afeminado (gay ou não), a menina masculina, a(o) transexual, a travesti, a *drag queen*.

Cornejo salienta que para um menino afeminado, as induções para que se identifique com o “masculino” resultam do seu próprio apagamento enquanto sujeito. É, muitas vezes, através da exclusão e do apagamento que a sociedade induz o sujeito a “extirpar” de si tudo aquilo considerado impuro, anormal, desviante da norma (MISKOLCI, 2012).

Assim como Cornejo, o personagem de Ludovic em *Minha vida em cor-de-rosa*, teve seu corpo, sexualidade e expressão de gênero patologizados e recusados com violência. O filme apresenta diversos momentos em que deixa claro que, para ser aceito como “normal”, Ludovic teria de apagar de si próprio tudo o que era considerado feminino e que, portanto, ia em desacordo com a norma de gênero que deveria seguir em sua vida. Em diversos momentos da trama são “extirpados” de seu corpo e de si mesmo todas as marcas do “feminino” que o transformam em objeto de repulsa. Uma das cenas mais representativas do filme nesse sentido é quando a mãe de Ludovic, ao se deparar com uma pichação na fachada da casa onde diz “*fora viados*”, decide cortar todo o cabelo de Ludovic. Ambos estão chorando e a cena é carregada dramaticamente com o silêncio que acompanha as mechas de cabelo caindo ao chão. Para que se pareça com um menino “masculino” apropriado, é extraído de seu corpo a marca do “feminino”, mesmo as custas de sofrimento, infligido não só a ele, mas também a mãe que precisa adequar o filho para que sua família não

sofra mais agressões. É interessante notar que, anterior a essa cena, no início do filme, Ludovic esconde-se da mãe em baixo da mesa para que ela não lhe corte o cabelo. Quando o encontra, a mãe promete cortar só um pouco e pergunta “*Você quer ser como seus irmãos ou como seu pai?*”. Diante da recusa de Ludovic, a mãe concorda e diz: “*Gosto de cabelo comprido... E de pessoas que sabem o que querem*”. A situação e atitude da mãe mudam, porém, diante dos constantes insultos e violências cada vez mais diretas investidas não só à Ludovic, como a toda a sua família.

Dentre estes momentos, destaca-se também a primeira ida do personagem à psicóloga. Ao ser confrontado com o “problema” de não seguir o modelo normativo de gênero que institui que ele tenha preferências, modo de agir, de se vestir e de se portar masculinos, Ludovic pergunta se pode brincar com uma caixa de brinquedos que fica no consultório. Enquanto seus pais conversam com a psicóloga, vemos Ludovic apreensivamente pegando um carrinho da caixa de brinquedos, mesmo que seu olhar dirija-se durante todo o tempo para uma boneca que estava na mesma caixa. Ao final do diálogo de seus pais e a psicóloga, Ludovic vira-se, visivelmente aflito, com o rosto molhado de suor e pergunta: “*Então eu já sou um menino?*”. À esta cena, segue-se outra em que Ludovic joga todas as suas bonecas em uma caixa em seu quarto, coloca-a para debaixo da cama e ensaia, em frente ao espelho, ações e expressões socialmente consideradas “masculinas”. É com imensa agonia que Ludovic se desfaz de seus desejos e de suas preferências para poder identificar-se com o

“masculino” e seguir a norma de gênero, entendendo que, assim, o sofrimento seu e de sua família cessará.

Em determinada cena, ao sofrer violência física de outros meninos no vestiário, Ludovic tenta se suicidar trancando-se dentro de um *freezer* na garagem, agarrado a um grande crucifixo. O crucifixo representa, ali e no plano simbólico, o peso dos discursos que regem a sociedade normatizando o corpo, a sexualidade e o gênero e induzindo ao cumprimento da norma sob pena do “pecado” do que é “anormal” ou “anti-natural”. Cornejo (2012) cita Sedgwick quando ela diz que “Para um menino afeminado *protogay*, identificar-se com o ‘masculino’ pode implicar seu próprio apagamento” (SEDGWICK, 1993 *Apud* CORNEJO, 2012, p. 76) e complementa “O que a cultura demandava era que eu me desvanecesse.” (CORNEJO, 2012, p. 76). Cornejo (2012, p. 80) também se pergunta como a homossexualidade de uma criança acaba sendo seu próprio assassinato? E acrescenta: “...o berço de um menino mariquinha é a lápide de um menino heterossexual”. O que parece é que, para um “menino mariquinha” a própria tentativa de apagamento resulta na sua morte.

Beatriz Preciado (s/d) escreve no artigo “*Quem defende a criança queer?*” que “A polícia do gênero vigia o berço dos seres vivos que estão por nascer, para transformá-los em crianças heterossexuais.”¹⁷ Tanto a

¹⁷ PRECIADO, Beatriz. *Qui défend l'enfant queer?*. Disponível em: http://www.liberation.fr/societe/2013/01/14/qui-defend-l-enfant-queer_873947. Acesso em 29 de março de 2015. Versão traduzida para o português disponível em: <http://revistageni.org/10/quem-defende-a-crianca-queer/>. Acesso em 28 de março de 2015.

heterossexualidade compulsória quanto a heteronormatividade são modelos sociais reguladores que estabelecem as formas de vida possíveis em sociedade e constroem a hegemonia cultural heterossexual em diversos âmbitos, transformando crianças em adultos heterossexuais e conformando mesmo os homossexuais aos ideais familiares e reprodutivos heterossexuais. As normas, no entanto, são empreendidas a todos e a todas, sejam aos considerados “normais” ou aos relegados ao título de “anormais”, pois são ideais coletivos que moldam os sujeitos e disciplinam os gêneros através de violências físicas e simbólicas para que o caminho pretendido de gênero e sexualidade nunca seja desviado.

A coerência e a continuidade supostas entre sexo-gênero-sexualidade servem para sustentar a normatização da vida dos indivíduos e das sociedades. A forma "normal" de viver os gêneros aponta para a constituição da forma "normal" de família, a qual, por sua vez, se sustenta sobre a reprodução sexual e, conseqüentemente, sobre a heterossexualidade. (LOURO, 2004, p. 88)

Surgem daí importantes questões: o que é desvio? O que é normal? Estas questões devem ser respondidas considerando que ambos os conceitos são produzidos no interior dos discursos que regem a cultura em um dado momento histórico, portanto carregam marcas do contexto em que são concebidos. Apesar de serem categorias que foram historicamente criadas, foram, no entanto, tomadas como naturais e, por muito tempo, trabalhada no âmbito dos discursos médicos e biológicos.

Por muito tempo os discursos médicos estiveram imbuídos de classificar os indivíduos e corrigi-los para que se conformassem com o ideal de normalidade estabelecido (MISKOLCI, 2003). Miskolci (2003) ressalta que o termo “normal” é um termo apreciativo e indica atribuição de valor. O termo origina-se de *normalis*, que indica norma, regra. É aquilo que segue a norma, que é reto como deve ser, não pendendo nem pra direita e nem pra esquerda.

Foi com o desenvolvimento do capitalismo e da sociedade burguesa, principalmente após a segunda revolução industrial, que se iniciou o processo de normalização e controle dos corpos com o intuito disciplinar. Desenvolveu-se, então, um novo dispositivo de controle e de poder que Michel Foucault vai chamar de bio-poder, um conjunto de práticas e discursos que organizam a sociedade burguesa e a instituem (MISKOLCI, 2003). Este processo atua não de forma a excluir, mas com o intuito de examinar, qualificar e ao mesmo tempo corrigir os sujeitos para que se enquadrem dentro do campo de regularidade instituído pela norma hegemônica burguesa. Predominava, ainda, uma visão biológica da sociedade que passou a contabilizar e classificar a população ancorada principalmente em características corporais. Dessa forma, os indivíduos e seus corpos passaram a ser objetos de análise e produção de estatística e o governo começou a se preocupar em quantificar e analisar a população:

O bio-poder se consolidou no século XIX, com o surgimento da família canônica na década de 1830, como instrumento de controle político e regulação econômica. Todos os “desvios” do modelo

economicamente produtivo e biologicamente reprodutivo da família burguesa passaram a ser classificados como aberrações. Assim, a família tornou-se o local privilegiado para a distinção entre o normal e o anormal e isso se deu a partir do dispositivo de sexualidade. (MISKOLCI, 2003, p. 111)

É no âmbito da família que tudo que não se encaixava no ideal de comportamento burguês foi considerado como anormalidade e desvio. Comportamentos classificados como desviantes, como o crime, a prostituição, a loucura, a vagabundagem, o alcoolismo, o suicídio, o desejo homoerótico, passaram a ser patologizados pelo discurso médico e transformados em estatísticas numéricas. Os comportamentos que eram parte de fenômenos sociais e históricos acabaram sendo naturalizados, assim, todo o desvio passou a ser concebido como doença e o desviante passou a ser considerado como degenerado (MISKOLCI, 2005), ou seja, era visto como aquele que era natural e biologicamente anormal numa relação intrínseca entre corpo, biologia e sociedade. O desvio vai, portanto, se assentar em uma suposta natureza corrompida para produzir o degenerado (MISKOLCI, 2005).

A justificativa na natureza como fonte explicativa de comportamentos e fenômenos sociais vai se consolidar com a publicação, em 1859, *Sobre a Origem das Espécies através da Seleção Natural, ou a Preservação de Raças* do cientista britânico Charles Darwin. A teoria da evolução de Darwin fundamentou um modelo de compreensão da sociedade que tinha como alicerce a natureza, substituindo a crença divina como fonte explicativa dos fenômenos

sociais. Tudo que antes era atribuído à criação divina, encontrava na explicação baseada na natureza e na biologia uma fonte segura e cientificamente comprovada para se ancorar. Portanto, “A normalidade de um fenômeno equivalia à sua naturalidade, assim como o que ela escapasse era declarado perigoso” (MISKOLCI, 2005, p. 17). A degeneração era, portanto, a explicação biológica para desvios do que era considerado como natural, e o degenerado carregava uma condição congênita, hereditária e sem cura. Miskolci (2003), ressalta que o anormal é, antes uma criação histórica da sociedade burguesa fundada na normatização dos indivíduos do que uma aberração da natureza.

Os movimentos sociais do pós-guerra, dentre eles a segunda onda do feminismo, e os movimentos de ordem sexual, racial e étnico, associaram-se ao declínio do modelo biológico para a compreensão os sujeitos e fenômenos sociais e os profícuos estudos sociológicos sobre as identidades de modo a relativizar os valores morais, retirando do domínio da natureza categorias que são historicamente criadas – a normalidade e o desvio – e fornecendo, portanto, ferramentas críticas com relação ao controle e a normatização das práticas sociais.

Segundo Miskolci (2003), a anormalidade passou a não representar mais somente os clássicos sujeitos marginalizados da sociedade – o louco, a prostituta, o criminoso, o mendigo, o homossexual – mas um potencial que todos nós carregamos. Dessa forma, vivemos devidamente sobre o controle disciplinar, muitas vezes silencioso, do dispositivo de normalidade. Antes de ser

imposta aos indivíduos, a normalidade carrega promessas de felicidade, saúde, prazer e bem-estar social que nos aprisiona em dispositivos de controle, exame e correção. Miskolci ressalta que os sujeitos desviantes nada mais são do que categorias historicamente criadas, imbricadas em relações de poder que os instituem como inferiores dentro da ordem social.

Os corpos são, assim, nomeados dentro de uma cultura, carregando as marcas distintivas de tal nomeação. São corpos históricos, situados, carregados de valores. De acordo com Louro (2004, p. 89), a significação dos sujeitos ocorre de forma arbitrária, circunstancial e transitiva. Para que se garanta a legitimidade dos sujeitos, as normas precisam ser constantemente reiteradas e, por serem invenções sociais, abrem a possibilidade para que indivíduos tanto as reiterem e reafirmem quando as negue, buscando delas escapar. Para Louro:

Aqueles e aquelas que transgridem as fronteiras de gênero ou de sexualidade, que as atravessam ou que, de algum modo, embaralham e confundem os sinais considerados "próprios" de cada um desses territórios são marcados como sujeitos diferentes e desviantes. Tal como atravessadores ilegais de territórios. Como migrantes clandestinos que escapam do lugar onde deveriam permanecer, esses sujeitos são tratados como infratores e devem sofrer penalidades. (LOURO, 2004, p. 87)

Os sujeitos considerados desviantes são, então, punidos ou, na melhor das hipóteses, serão alvos principais de estratégias de correção.

2.3 O espaço-devaneio

De acordo com Tomaz Tadeu da Silva (2000), o ato de fixar uma identidade como a norma é uma operação privilegiada de hierarquização, onde o poder se manifesta de forma sutil para eleger uma identidade específica como parâmetro de normalidade, baliza pela qual outras identidades serão examinadas, hierarquizadas e corrigidas. Silva assinala que normalizar é atribuir a determinada identidade todas as características positivas possíveis, enquanto as demais só podem ser qualificadas de forma negativa em relação a essa. A identidade “normal” é a identidade “natural” e é, portanto, aquela que é desejável e positiva. Naturalizar é uma tentativa e tendência de fixação das identidades. Para Silva (2000, p. 86), todos os essencialismos surgem dessa tendência de fixação, de delimitação do que é normal – e a consequência delimitação do que não é. “Afirmar a identidade significa demarca fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora.” (SILVA, 2000, p. 82). Nesse processo de delimitação de fronteiras, necessariamente, relações de poder são afirmadas e reafirmadas.

Para Silva, mais interessantes que os processos de fixação de identidades são, no entanto, aqueles movimentos que tendem a subverter ou deslocar a noção de uma identidade fixa e estável. As metáforas a esses processos de subversão recorrem geralmente a ideia de movimento, de viagem, cruzamento de fronteiras ou nomadismo. De uma forma geral, é um movimento que se contrapõe ao

processo de essencializar e naturalizar as identidades.

Louro (2008) ressalta que fronteiras são constantemente atravessadas, porém, mais do que isso, que existem sujeitos que decidem viver *na* fronteira, numa espécie de entre-lugar. “Em vez de uma nova posição-de-sujeito, há quem prefira a não-acomodação, a ambigüidade e o trânsito” (LOURO, 2008, p. 87). Cruzar fronteiras pode significar mover-se entre os territórios simbólicos das identidades, uma metáfora do caráter móvel de todas as identidades. Esses sujeitos fazem referência a uma certa mobilidade e transitoriedade entre os diferentes territórios identitários, confundindo e contrapondo os movimentos que tendem a fixá-los. Silva (2000) chama atenção para o estudo dos hibridismos, podendo, nesse caso, também pensar em hibridismos de identidade de gênero e sexuais. Para Silva, esse “*espaço*” que resulta da hibridização afeta as relações de poder e tem a possibilidade de introduzir a diferenç a e questionar as identidades hegem nicas e naturalizadas. Para Silva: “Se o movimento entre fronteiras coloca em evidência a instabilidade da identidade, é nas próprias linhas de fronteira, nos limiares, nos interstícios, que sua precariedade se torna mais visível.” (SILVA, 2000, p. 89).

Homi K. Bhabha em *O local da cultura* (1998) entende que esses entre-lugares ou interstícios fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação que dão início a novos signos de identidade e de postos de contestação. Bhabha questiona, então: “De que modo se formam sujeitos nos ‘entre-lugares’ nos excedentes da soma das ‘partes’ da diferenç a (geralmente

expressas como raça/classe/gênero etc.)?” (BHABHA, 1998, p. 20).

A noção de espaço-devaneio nasceu, em um primeiro momento, de uma observação dos filmes *Minha vida em cor-de-rosa* e *Tomboy*, onde identificou-se um espaço fílmico específico, mas também um espaço simbólico, onde os protagonistas projetavam suas identidades da forma como as imaginavam, com a liberdade que esperavam gozar mas que, em outros âmbitos, lhe era negada. Em *Minha vida em cor-de-rosa* o espaço-devaneio toma corpo e se materializa na plasticidade visual do cenário. Em alguns momentos da narrativa, ele serve como espaço de fuga do protagonista Ludovic. Em *Tomboy* o espaço-devaneio se constitui de forma mais subjetiva em relação a personagem. Não deixa de ser o espaço onde Laure projeta sua identidade, porém confunde-se com outros espaços próprios da narrativa. De qualquer forma, é no espaço-devaneio que os personagens que transitam entre os territórios de gênero e sexualidade, os sujeitos dos entre-lugares, encontram uma forma de expressarem suas subjetividades, contrapõem-se a normativa de gênero que lhes é imposta e afirmam suas identidades de forma mais livre.

Segundo Gaston Bachelard em *A poética do devaneio* (1988, p. 5) “O devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente.” Para o filósofo, um devaneio, diferentemente do sonho, não se conta. O devaneio forma-se em um mundo que é próprio do sujeito, onde ele pode tornar-se tudo. Em *A poética do espaço* (1993) Bachelard assinala que

Ao devaneio pertencem valores que marcam o homem (sic) em sua

profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele usufrui diretamente de seu ser. Então, os lugares onde se viveu o devaneio reconstituem-se por si mesmos num novo devaneio. (BACHELARD, 1993, p. 23).

Em um outro momento, Bachelard aponta que o inconsciente está alojado no espaço da sua felicidade, e afirma que é preciso dar um destino exterior ao ser interior (BACHELARD, 1993, p. 30). É esta a compreensão do espaço devaneio, uma exteriorização do interior do sujeito, um exterior simbólico das aspirações, imagens, lembranças dos devaneios dos personagens, materializado nas imagens e narrativas fílmicas. Para o menino que sente-se como menina ou a menina que tem preferências consideradas masculinas, para o gay ou a lésbica, para a transexual, o espaço devaneio é o entrar no “armário” que são obrigadas, muitas vezes, a esconderem suas identidades. É exteriorizar esse armário em forma de imagens.

CAPÍTULO 3 – O TERRITÓRIO DISCURSIVO DE GÊNERO: CINEMA E IDENTIDADE

3.1 Representação e identidade de gênero no Cinema

O conceito de representação está inserido no interior de uma ampla tradição de reflexões e tem sido pensado em diversos campos disciplinares, dentre eles a filosofia, a história, as ciências políticas e sociais, os estudos culturais, as artes visuais e a comunicação, o que acaba por lhe conferir uma multiplicidade de significados.

Etimologicamente, “representação” deriva do latim “*repraesentare*” – apresentar novamente, fazer presente. De uma forma geral, podemos pensar a representação como o ato de substituir alguma coisa ausente por intermédio de outra que está presente, construindo, assim, um meio de significação e simbolização (AUMONT, MARIE, 2003). A representação acontece por meio de sistemas de signos, como a linguagem ou as imagens, por exemplo, a imagem fotográfica, cinematográfica, pictórica, etc. Segundo Tomaz Tadeu da Silva (2000), na história da filosofia ocidental a ideia de representação estava ligada à busca em aproximar-se do “real”, de apreendê-lo o mais fielmente possível e torná-lo presente através de sistemas de significações. Por esse motivo o conceito de representação acaba imbricado ao debate filosófico acerca do

conceito de “real”, que coloca em cheque a noção de “real” e de “realidade” complexificando, por consequência, o debate em torno das representações.

Discursos e imagens que tentam se aproximar do real não são expressões inequívocas da realidade histórica senão formas pelas quais ela ganha sentido. Por esse motivo e, principalmente, por entender a linguagem e todos os sistemas de significações como estruturas instáveis e múltiplas que o pós-estruturalismo ergueu-se, em partes, na crítica à ideia clássica de representação que tende a aproximar-se de pressupostos realistas e miméticos (SILVA, 2000). Segundo Tomaz Tadeu da Silva, para o pós-estruturalismo a representação é concebida unicamente como significante dentro de um sistema de signos. Dentro desta corrente filosófica, como já vimos, significante e significado não possuem uma relação inseparável, fechada e inerente de forma que a representação passa a incorporar as características de indeterminação, instabilidade, transitoriedade e ambiguidade que são conferidas a todos sistemas de significações, em especial, à linguagem. Isto significa, portanto, rejeitar as pretensões de similitude e de realismo que evocam a concepção clássica do termo. Desta forma, a representação passa a não ser um “meio transparente de expressão de algum suposto referente” (SILVA, 2000, p. 91), mas sim um sistema linguístico e cultural que, como qualquer outro sistema de atribuição de sentido, funciona de forma múltipla, arbitrária e ligada a relações de poder.

Tomaz Tadeu da Silva (2000) esclarece que esta indeterminação deriva da própria concepção de signo. O signo é um traço ou marca que está no lugar

de uma outra coisa, seja ela uma coisa concreta, um conceito ou uma ideia. O que ocorre é que as coisas, conceitos ou ideias não estão presentes no signo e não coincidem diretamente com ele. Temos, no entanto, a ilusão de que este signo evoca diretamente a presença do referente. A promessa da presença do referente, mesmo que ilusória, se faz necessária para que o signo funcione, é parte integrante do próprio signo. Quando procuramos uma palavra no dicionário, o que ele nos apresenta são sinônimos, ou seja, outros signos; a presença do referente é, portanto, interminavelmente adiada. Ainda, segundo Silva (2000), Jacques Derrida acrescenta ao signo a ideia do traço. Segundo Derrida, o signo não possui somente o traço do que ele substitui, do seu referente, como também daquilo que precisamente ele *não é*, da sua diferença. Esta ideia, portanto, corrobora com a afirmativa de que nenhum signo é reduzido a ele mesmo, mas contém o traço da alteridade, do que está *fora de si*. A existência de um signo, portanto, é marcada pelo traço de uma presença nunca concretizada de seu referente e pela diferença, características sintetizadas por Derrida no conceito de *différence* (SILVA, 2000). É por este motivo que a representação, enquanto sistema de signos, é o traço de um referente, mas cuja presença sempre será uma promessa adiada. Não temos acesso direto ao referente (o representado, a “coisa em si” ou simplesmente a concepção comum de “real”) que não seja através de outras representações, pois ele não pode ser compreendido fora de um processo de produção simbólica e discursiva. O referente, portanto, não existe anteriormente ou fora da linguagem. Não

podemos atingir o “real” que seja fora da representação e a representação, em si, não aloja esse “real” ou pressupõe um acesso transparente a ele (SILVA, 2000).

As identidades são resultado de criação discursiva através de atos linguísticos, como nos aponta Butler através do conceito de *performatividade de gênero* (SILVA, 2000; BUTLER, 2003). Elas não podem ser entendidas, portanto, fora dos sistemas de significação através dos quais adquirem sentido: “não são seres da natureza, mas da cultura e dos sistemas simbólicos que a compõe” (SILVA, 2000, p. 78). É por esse motivo que as identidades são estreitamente ligadas à ideia de representação. É precisamente por meio da representação que elas adquirem sentido, passam a existir e se ligam a sistemas de poder. Assim como as representações, as identidades não possuem uma existência ancorada em um referente natural e fixo que pode ser apreendido fora da linguagem e da significação. Elas são instáveis justamente porque a linguagem, como sistema de significação, é uma estrutura variável e inconstante. Para Silva (2000), para que se questione as identidades, é preciso, em igual forma, questionar os sistemas de representação nos quais estão sustentadas.

A imagem cinematográfica surge como um importante sistema de signos e, de uma forma geral, compreende-se facilmente que todo o filme tem a capacidade de representar alguma coisa, sejam ideias, conceitos, lugares, acontecimentos ou identidades.

É principalmente a partir dos estudos culturais que o cinema passou a ser visto como reflexo social. Em um primeiro momento, ainda estaria inserido no âmbito das análises que buscavam colocá-lo como reflexo ou imitação fiel do mundo, evocando os pressupostos realistas da concepção clássica de representação. Ainda que a aproximação com ideais “realistas” tenha forte peso no pensamento comum, aos poucos essa ideia foi sendo substituída pela concepção da imagem cinematográfica como instrumento que mediava a relação com a realidade. De acordo com Francisco Santiago Júnior (2008), a intenção era superar a ideia da imagem como reflexo e demonstrar como a imagem cinematográfica poderia criar uma realidade em si mesma. O cinema passaria de imitador da realidade para construtor ou agente da própria realidade.

O alcance das imagens cinematográficas coloca a representação no cinema em um significativo patamar, onde, segundo Santiago Júnior (2009, p. 1), “torna-se mister investigar como determinados processos identitários encontram expressão na forma de imagens”. Santiago Júnior (2008) retoma as concepções do historiador francês Roger Chartier¹⁸ para quem as representações são construções de sentido materializadas em imagens, livros, filmes, discursos, roupas, ações do cotidiano e etc. O mundo como representação vai ser sempre o resultado da apropriação, pelos sujeitos, de representações anteriores, das quais são selecionados elementos para que se construa uma nova configuração. “Uma

¹⁸ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, 11 (5), 1991.

imagem se alimenta dos padrões e configurações sociais visuais disponíveis nas quais uma série de entidades que a compõem já estão disponíveis. A imagem representacional (a que mostra algo) atualiza, transforma e re-alinha tais padrões...” (SANTIAGO JR., 2009, p. 5).

Neste sentido, além de representar, o filme contém, em si, como outros sistemas de significação, estruturas classificatórias e hierarquizantes que constituem as práticas sociais. As representações no cinema estão, dessa forma, em estreita conexão com jogos e relações de poder. O processo de classificação é, sobretudo, um ato de significação pelo qual dividimos e ordenamos o mundo social em grupos, demarcando fronteiras, excluindo ou incluindo, processos pelos quais relações de poder são afirmadas e reafirmadas (SILVA, 2000). Considerando que os grupos presentes nessa divisão - e podemos pensar de uma forma mais específica nas identidades - não são sempre simetricamente alinhados (não possuem o mesmo acesso aos recursos simbólicos e materiais), o processo classificatório é sempre uma disputa dos grupos sociais por esses bens e, de igual forma, um modo de hierarquização. Quem detém o poder de classificar e hierarquizar e, em última instância, de representar, também detém o privilégio de atribuir diferentes valores aos grupos classificados (SILVA, 2000). As representações se organizam na constante atualização das classificações sociais. Ela se concretiza no plano simbólico através dos produtos culturais, dentre eles o cinema, e permite compreender as práticas sociais dos indivíduos. Santiago Junior (2008, p. 69), assinala que Chantier compreende o

território das representações como o espaço no qual os sujeitos realizam as disputas sociais e afirmam as identidades, podendo, também, resistir a imposições que tendem a fixá-las e normatizá-las.

Nessa perspectiva, um filme é uma representação formada a partir da atualização das divisões sociais, carregado das tensões sociais, e está sujeito às diferentes 'leituras' pelas quais uma audiência atualiza e transforma seus sistemas culturais, articula poderes, produz e modifica suas hierarquias. (SANTIAGO JR., 2009, p. 8)

A sexualidade e o gênero, por exemplo, podem ser entendidos como classificações sociais que ao serem atualizadas pelo cinema, adquirem uma nova existência. Podemos entender, portanto, as representações no cinema e a imagem cinematográfica como catalizadores de tensões sociais com poder, através de sua materialidade, de tornar visíveis, reafirmar ou modificar as hierarquias e as classificações sexuais e de gênero.

Para Lauretis (1994), o cinema – o aparelho cinematográfico - representa aquilo que ela chama de tecnologia de gênero, produzindo e regulando os gêneros e os corpos *generificados* através da representação. Essas tecnologias teriam “o poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero” (LAURETIS, 1994, p. 236). De uma forma geral, elas ajudam a criar e fixar a ideia do que é ser homem e ser mulher no interior da cultura, e categorizam as pessoas dentro dessas possibilidades. Elas servem como modelos de como devem se comportar, se

portar no espaço, construir seus corpos e se relacionar com o mundo e com a sociedade.

O que se convencionou chamar de linguagem cinematográfica, ou seja, as técnicas de montagem, a iluminação, os enquadramentos, os movimentos de câmera, composição visual e etc., são produzidos com a finalidade de construir sentido na narrativa. Como outros sistemas de signos, ela fornece modelos discursivos, dentre eles, modelos discursivos de gênero que ditam, dentre outras coisas, como homens e mulheres devem ser, ao mesmo tempo que repetem e naturalizam performatividades que já estão na ordem social e vão ser efetivadas na prática das relações de gênero. A representação no cinema é, portanto, um processo relacional que, segundo Santiago Junior (2009, p. 9) “surge a partir do cruzamento de imagens com as matrizes geradoras de sentidos internas e externas às próprias”.

Assim como na sociedade, o cinema está repleto de modelos binários e unilaterais baseados nos discursos hegemônicos sobre a masculinidade e feminilidade. Lauretis (1994) ressalta que, apesar de possuir o poder de implantar e promover representações, os termos para construções diferentes de gênero existem às margens dos discursos hegemônicos, como atividades micro-políticas. A exemplo dessas atividades micro-políticas, filmes que questionam as representações tradicionais de homens e mulheres, inserindo ruído e abrindo espaço para representações que evidenciem o caráter ambíguo, transitório e múltiplo das identidades.

3.2 O território discursivo da direção de arte: representação visual na construção do discurso de gênero

Certas representações são tratadas primordialmente pelos códigos e elementos visuais e, na produção cinematográfica é no campo da direção de arte¹⁹ que estes elementos se articulam de forma a produzirem sentido.

Na produção audiovisual, cabe a direção de arte a função de planejar e conceber visualmente os personagens e espaços através dos elementos de cenografia, figurino, objetos, maquiagem, etc. É através da direção de arte e da conjugação de suas técnicas e articulação de seus elementos que as ideias de um filme são visualmente concretizadas de forma significativa para que a narrativa tome corpo e que a história possa ser expressa. É por intermédio do aspecto visual, articulado primordialmente entre a direção de arte e a direção de fotografia, que um filme também adquire unidade estética e assume uma identidade visual que vai ao encontro com que o(a) diretor(a) quer transmitir.

Por muito tempo na história do cinema o trabalho da direção de arte foi concebido como puramente decorativo, deixando de lado seu aspecto conceitual e tendendo a invisibilizar sua importância como produtora de sentido dentro do filme. A direção de arte também pode ser pensada em seu caráter de

¹⁹ No cinema norte-americano o campo que convencionalmente chamamos de direção de arte é conhecido pelo termo “*production de design*” (design de produção). No entanto, *production design* também pode ser entendido como o campo que controla toda a visualidade de um filme e sua identidade visual, incluindo a atuação da direção de arte, como também os efeitos visuais e efeitos gráficos.

verossimilhança, na busca por construir espaços e caracterizações realistas e coerentes de universos e personagens. Os elementos plásticos, nesse caso, vão ser utilizados com a intenção de acrescentar informações e dados importantes que articulem a diegese²⁰ do filme e ajudem o espectador no entendimento da narrativa. Mesmo em filmes em que a preocupação maior seja a verossimilhança, o trabalho da direção de arte possui um importante papel para a construção do contexto ficcional de forma que o espectador acredite e se deixe levar pela história e pelo universo do filme. Mesmo que muitas vezes, nestes casos, a concepção visual do filme seja observada como obra do “acaso” ou considerada como uma construção de menor importância, é essencial para a ligação entre espectador e a narrativa. No entanto, a direção de arte é concebida enquanto uma linguagem visual específica e, na qualidade de linguagem, produz discursos visuais carregados de sentidos, para além da propriedade mimética e realista.

A direção de arte na produção audiovisual funciona como uma espécie de macro equipe, articulando o trabalho de diferentes profissionais em equipes menores que ficarão responsáveis pela cenografia, figurinos e caracterização de personagens. Dentre esses profissionais, destaca-se o trabalho dos cenógrafos, cenotécnicos e artistas plásticos responsáveis diretos pela criação e construção

²⁰ *Diegese* é o termo utilizado tanto pelo cinema quanto pela narratologia para designar a dimensão do contexto ficcional de uma narrativa ou sua realidade interna. Tempo e espaços diegéticos são, nesse sentido, o tempo ou espaço interiores da narrativa.

dos cenários; figurinistas, costureiros e produtores de figurino e pela equipe de caracterização de personagens, dentre eles os maquiadores, cabeleireiros e, quando necessário, maquiadores de efeitos especiais. A estes, articulam-se também o trabalho de produtores de objetos e de locações, além de profissionais que serão necessários considerando a especificidade de cada filme. Ao diretor de arte cabe, em geral, a concepção dos elementos visuais e a articulação de todas as áreas e profissionais envolvidos para que o aspecto visual do filme seja concretizado na imagem e que construa os sentidos que são importantes para a narrativa.

Apesar de ter vital importância na estruturação da imagem cinematográfica, é quase inexistente, principalmente em meio acadêmico, teoria crítica que dê conta de uma análise mais profunda da articulação do território da direção de arte na produção de sentido dentro do filme. Como o trabalho de concepção visual no cinema se dá primordialmente em torno da sua prática, parto de uma aproximação empírica para analisar como a articulação de seus elementos constitui representações e discursos de gênero.

Um dos elementos trabalhados pela direção de arte é a cor. A escolha de um grupo de cores que definirá cenas, personagens, núcleos ou o conjunto do filme é chamado de paleta cromática²¹. É trabalho do diretor de arte a definição

²¹ *Movies em color* é um site criado pela designer *Roxy Radulescu* onde ela traz frames de diversos filmes, seguidos da palheta cromática correspondente a cada um. O site pode ser acessado pelo link: <http://moviesincolor.com/>.

da paleta de cores do filme com o intuito de construir sentido, associando a valores simbólicos específicos, estados psicológicos ou sentimentos. Os valores simbólicos aos quais uma cor vai ser relacionada vão depender de como cada sociedade compreende as cores em um determinado período histórico. Esses valores variam conforme cada cultura. A cor preta para simbolizar o luto na maior parte das culturas ocidentais não tem o mesmo efeito em algumas sociedades orientais – como a China e Japão, por exemplo – onde o luto é simbolizado pela cor branca. De uma forma geral, a maioria das culturas ocidentais atualmente relaciona a cor rosa às meninas e a cor azul aos meninos e esta distinção é fortemente marcada desde antes do nascimento das crianças e reforçada no plano simbólico pelas representações de gênero que circulam na mídia, no cinema e nos meios de comunicação. Essas representações, por sua vez, influenciam diretamente as práticas sociais, como a forma como as crianças são vestidas, como a indústria vende brinquedos e outros produtos segmentados por gênero, na maneira como os espaços destinados a meninas e meninos são segmentados, etc.

No cinema, a cor pode ser usada para pontuar determinados elementos em cena, fortalecer alguma informação, antecipar acontecimentos ou produzir atmosferas, agregando forte caráter emocional e dramático. Este é o caso do filme *Precisamos falar sobre Kevin* (*We need to talk about Kevin*, 2011), suspense psicológico dirigido pela cineasta escocesa Lynne Ramsay e baseada no *best seller* de Lionel Shriver de mesmo nome. No filme a cor vermelha é



FIGURA 2: Personagem Eva durante o festival *La Tomatina*.

utilizada para antecipar os acontecimentos da narrativa, como também para simbolizar a violência, o sangue e a atmosfera de tensão.

Preciamos falar sobre Kevin conduz o espectador – diversas vezes de forma metafórica – pelas lembranças de Eva Katchadourian (Tilda Swinton) a respeito da relação com seu filho Kevin (Ezra Miller) desde o nascimento e através de fatos importantes que o levaram ao desfecho violento, onde Kevin assassina cruelmente colegas de escola, seu pai Franklin (John C. Reilly) e sua irmã mais nova. O filme tematiza o tormento de Eva, sensação de culpa perante os atos cometidos pelo filho e, de uma forma mais ampla, sua insegurança com relação a maternidade.

Em *Precisamos falar sobre o Kevin*²², a cor vermelha é usada para simbolizar a violência, apesar desta nunca estar totalmente explícita na tela. Desta forma, a cor auxilia a antecipar ou, na perspectiva de Eva, a relembrar simbolicamente os acontecimentos violentos que marcaram a sua família e que continuam presentes na sua vida. Na primeira cena Eva aparece em um *flashback*²³ no festival *La Tomatina*, realizado na Espanha (FIGURA 2). O evento reúne turistas e milhares de pessoas a arremessarem tomates umas nas outras, simbolizando uma guerra metafórica nas ruas de Buñol, na região de

²² O filme tem Direção de Arte de Charles Kulsziski e figurino de Catherine George.

²³ Na linguagem cinematográfica, *flashback* designa uma cena ou plano pertencente a um momento acontecido no passado da história e que é inserido, através da lembrança de um personagem, no momento atual da narrativa.



FIGURA 3: Eva acorda na sua casa, banhada em luz vermelha.

Valencia, na Espanha. Eva surge em planos com acentuado ângulo *plongée*²⁴, onde é carregada de braços abertos em forma de cruz em meio à multidão, posição que prenuncia a jornada de martírio e penitência da personagem durante o filme.

Nesta cena a predominância cromática é a da cor vermelha oriunda dos tomates arremessados que tomam conta do ambiente todo, das pessoas e também de Eva. Em determinado momento, Eva é deixada no chão pelas pessoas que a carregavam enquanto jogam por cima dela molho de tomate que se acumula no chão da rua. Neste momento o áudio original do festival vai sendo mesclado pelos gritos e pedidos de ajuda do dia em que Kevin cometeu o massacre na escola, cada vez mais altos. Após esse *flashback*, Eva acorda sozinha em sua nova casa (FIGURA 3). Uma luz vermelha penetra no ambiente, filtrada pelo vidro da janela que está coberta de tinta. Eva é banhada pela vermelhidão daquela luz, um bom exemplo de como direção de arte e fotografia integram-se para a produção de sentido e construção da atmosfera do filme.

Planos de restos de alimentos deixados em cima da mesa integram a cena, banhados pela mesma luz avermelhada e igualmente pontuando o vermelho e remetendo ao sangue: uma maçã mordida, um copo vermelho, restos de vinho em uma taça e um prato sujo de ketchup com restos de comida (FIGURA 4). Na maior parte das cenas o vermelho é pontuado em alguma parte

²⁴ *Plongée* (palavra francesa que significa “mergulho”) é o termo utilizado para designar o ângulo de câmera onde o enquadramento se dá de cima para baixo em relação ao objeto.



FIGURA 4: Objetos pontuam a cor vermelha na casa de Eva.

do plano, seja através de objetos, cenários ou figurinos, estando presente durante boa parte da narrativa. A recorrência da cor vermelha em todo o filme funciona como um fio condutor que constrói aos poucos o simbolismo visual e a costura temporal entre passado e presente através de tinta, geleias, ketchup, molhos de tomate, vinhos (FIGURA 5 E 6). É o prenúncio da violência que espreita os personagens.



FIGURA 5: A cor vermelha é recorrente como fio condutor da narrativa.



FIGURA 6: Eva em frente a uma pilha de latas de molho de tomate.

Eva passa boa parte do filme tentando limpar a tinta vermelha com a qual sua casa e seu carro foram vandalizados, refletindo uma tentativa de limpar a marca da violência na sua vida (FIGURA 7). A paleta de cores do filme segue primordialmente as cores primárias, remetendo a infância. Durante todo o filme vemos pontuadas na tela as cores vermelho, amarelo e azul compondo cenários.

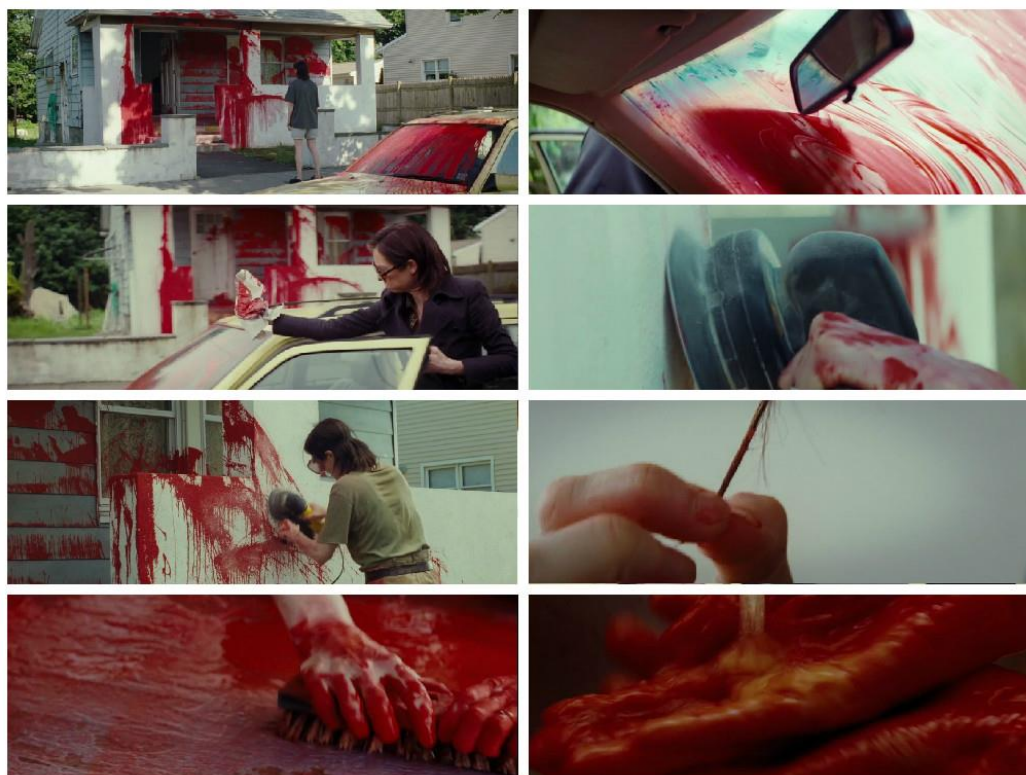


FIGURA 7: Durante todo o filme Eva aparece tentando limpar a tinta vermelha pela qual sua casa foi vandalizada.

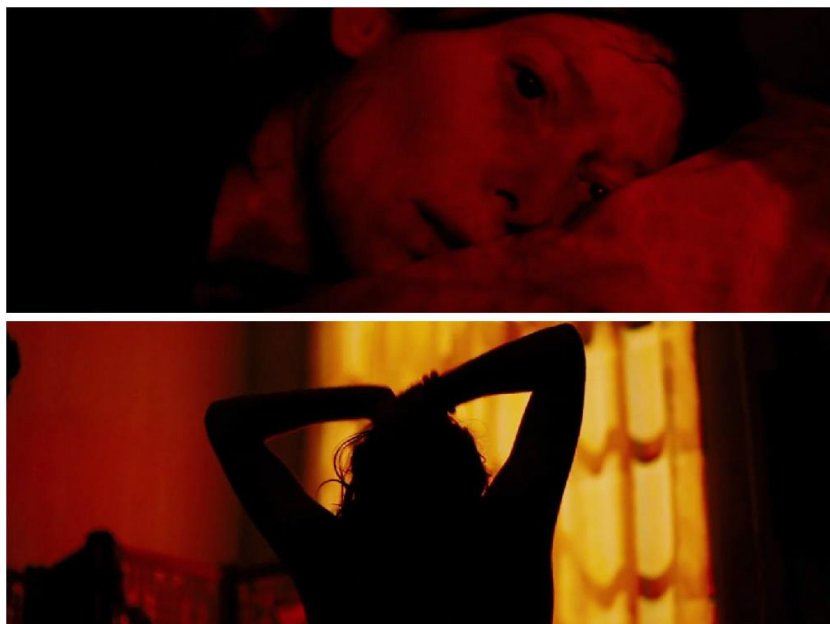


FIGURA 8: Articulação das cores da direção de arte com a iluminação concebida pela direção de fotografia do filme.

ou figurinos. As cores se dão, do mesmo modo, através da iluminação, na articulação de concepção de direção arte e direção de fotografia (FIGURA 8).

O figurino também é um importante elemento de construção de sentido dentro do filme. É através dele que os personagens são expressos em sua complexidade e por onde se estabelecem sua relação com os demais personagens, com seu entorno e por onde se constroem, prioritariamente, as representações identitárias. As roupas ultrapassam o sentido plástico e serão fator primordial para que se definam os personagens em termos de identidade de gênero e sexual, idade, classe social, profissão, personalidade, preferências, estado de espírito, etc. Além disso, devem ser observadas as formas como cada figurino se portará na composição visual de cada plano, articulado à cenografia e elementos cenográficos específicos, às outras cores presentes no plano, à fotografia, enquadramentos, à presença de outros personagens e seus respectivos figurinos, aos movimentos de câmera e as movimentações no interior do quadro. Elementos da direção de arte articulam-se e interagem uns com os outros, construindo o todo da imagem e as relações de significação que resultarão dessa interação.

Em *Precisamos falar sobre Kevin* o figurino também exerce importante papel na articulação de sentidos e na construção dos personagens. Kevin continua usando fraldas mesmo depois de ter alcançado em torno dos seis ou sete anos de idade, de forma a, tanto manter uma identidade infantil, quanto para desafiar e a mãe e atestar o seu fracasso enquanto figura materna (FIGURA 9).

Os figurinos de Kevin seguem essencialmente a paleta de cores do filme, variando combinações entre o azul, o amarelo e o vermelho.



FIGURA 9: Kevin continua a usar fraldas mesmo depois de crescido, em uma representação de sua rebeldia e insubmissão às normas.

Não só as cores primárias remetem e simbolizam a infância. Mesmo na medida em que Kevin cresce, suas roupas pouco mudam, incluindo, igualmente, roupas com estampas infantis como é o caso da icônica camiseta com a ilustração de um cachorro quente e um frasco de mostarda que aparece em

diversas cenas, desde a infância até a adolescência do garoto (FIGURA 10). Ao manter uma identidade infantil, Kevin se mantém em uma esfera que confirma seu comportamento imaturo, pueril, insubordinado e avesso a regras e normas sociais, além de retomar sempre a relação materna e ao narcisismo da primeira-infância.



FIGURA 10: Kevin utiliza camisetas com estampas infantis.



FIGURA 11: *Eva aparece usando roupas de seu Marido Franklin.*

Os figurinos podem representar também, fios condutores e costuras temporais pelas quais podem ser feitas relações simbólicas entre personagens. O figurino de Eva quando ela acorda sozinha em sua casa – após os assassinatos cometidos por Kevin - remetem ao que mais adiante na narrativa vamos reconhecer como sendo peças de roupa usadas pelo seu marido Franklin, uma camiseta do Led Zeppelin e um roupão xadrez (FIGURA 11).

Mais do que criar a relação entre personagens e espaços temporais distintos, a utilização destes figurinos pela personagem, nesse determinado momento, revelam o estado psicológico de Eva, que, sentindo-se sozinha e encarando o sentimento de perda de toda a família, tenta trazer de volta a presença do marido e de tudo que perdeu.

Da mesma forma, a relação que é estabelecida entre Eva e os cenários e a forma como ela é apresentada neles é um importante articulador de sentidos dentro do filme. É recorrente a apresentação da personagem em corredores, perto de placas de saída ou contra paredes, enunciando que a personagem se encontra muitas vezes encurralada ou em constante fuga (FIGURA 12). A cenografia também ajuda a transmitir importantes informações sobre a família e sobre Kevin. A casa dos Katchadourian apresenta paredes e objetos riscados, representando a rebeldia e falta de limites de Kevin na infância. Da mesma forma, é visível a decadência de Eva depois dos assassinatos através, tanto do ambiente escuro, desarrumado e deteriorado de sua casa, quanto da



FIGURA 12: Cenário evidencia, através de placas de Exit e Escape (saída), a fuga da personagem. No primeiro frame, uma seta indicando "Escape" aponta para um cartaz com o rosto de Eva.

transformação de seu figurino para roupas sem vida, quase sem cor e de aparência desleixada.

É através do figurino e da caracterização dos personagens que podem ser construídas representações de gênero incorporadas nas imagens cinematográficas. Desta forma, podemos identificar sinais visuais considerados “próprios” de determinada identidade de gênero, conforme o que socialmente é atribuído a ela. Através da combinação contrastante ou ambígua de elementos visuais e signos, pode ser criada, igualmente, uma forma de rearranjar os sistemas classificatórios de gênero e sexualidade e expressar identidades transitivas ou ambíguas.

Em *Transamérica*²⁵, o figurino da protagonista, a transexual Bree, opera como importante signo de afirmação identitária da personagem. Ansiosa pela operação de mudança de sexo, Bree constrói a imagem de uma mulher recatada, com gestos e formas delicadas de portar o corpo nos espaços, edificando a representação de uma feminilidade clássica. Cores claras e tons pasteis – em especial o uso abundante de rosa – remetem à castidade, delicadeza, pureza, inocência, fragilidade, sutileza e em última instância, tudo que é socialmente relacionado a feminilidade normativa, transformando Bree em quase um estereótipo de mulher. Como assinala Louro (2008), por se encontrar em território estrangeiro de gênero, Bree, como uma forasteira que teme ser expulsa,

²⁵ O filme tem como designer de produção Mark White e Danny Glicker como responsável pelo figurino.

sente a necessidade da afirmação de uma identidade estável através de signos “seguros”, que ditam fielmente as normas de seu novo território de gênero. Recatados *tailleurs*²⁶ cor-de-rosa, lenços, rendas, salto alto, camisolas compridas de seda; é através do seu figurino – trajes, acessórios cores, texturas - que Bree constrói um ideal feminino conservador, que a definirá como uma mulher “respeitável” aos olhos da sociedade (FIGURA 13).



FIGURA 13: Figurino de Bree em *Transamérica*.

²⁶ Conjunto de vestimenta feminina constituída por saia e casaco paletó, geralmente fabricados do mesmo tecido. Apesar de ser considerado um traje clássico feminino, o *tailleur* teve sua origem inspirada no paletó masculino e nos trajes de montaria feminino do século XVII. Coco Chanel imortalizou o *tailleur* como sinônimo de elegância, como também de empoderamento feminino.



FIGURA 14: *Relação da personagem com o cenário em Transamérica.*

A feminilidade clássica e a delicadeza também serão aspectos expressos na maquiagem sempre bem feita de Bree e na construção dos cenários, em especial aqueles espaços que são próprios da personagem, como os cenários da sua casa. Nele vão se encontrar, novamente, cores claras e tons pasteis, muito rosa, lilás e verde claro, estampas floridas e móveis e objetos que evocam uma estética clássica e tradicional (FIGURA 14).

Em alguns filmes, a relação com os elementos visuais e sentidos construídos pela direção de arte buscará a afirmação de uma identidade que pretende resistir a imposição de normas de gênero, como é o caso do filme *Valente (Brave, 2012)*. No longa-metragem de animação produzido pela *Pixar Animation Studios* e de direção de Brenda Chapman, Mark Andrews e Steve Purcell, Merida é uma jovem princesa escocesa que está determinada a trilhar seu próprio caminho, independente do que lhe reservam as tradições de seu reino e os planos de sua mãe, a rainha Elinor. Merida, que é arqueira desde criança, decide lutar contra a tradição que faz com que caia sobre seus ombros o fado de casar independente de sua vontade para unir sua nobre família à família de outro clã evitando, assim, que aconteçam guerras e a consequente destruição de seu reino. Constantemente a menina entra em conflito com sua mãe e questiona os padrões de comportamento que deve adotar tanto por ser mulher, quanto pelo seu papel de princesa.

Além de apresentar uma heroína e protagonista mulher e uma princesa que rompe com o estereótipo de mulher sonhadora à espera do príncipe

encantado, *Valente* tematiza a busca de uma identidade feminina independente de padrões socioculturais impostos e o rompimento com alguns desses padrões. No destino da princesa do conto de fadas está implícito o destino da mulher. Quando Merida rompe com o seu tradicional destino, está rompendo com as próprias imposições de papéis de gênero em que as mulheres estão submetidas dentro de sua cultura e de seu tempo. Deste modo, é através da relação com a sua mãe, que representa ao mesmo tempo a figura da mulher forte e o agente repressor e perpetuador da tradição, que Merida precisa aprender a desempenhar o papel que socialmente lhe é esperado em meio a descoberta e construção da sua própria identidade.

Tanto a composição visual de Merida²⁷, quanto a relação que estabelece com o seu figurino ajudam na construção e afirmação de sua identidade e evidenciam a tensão entre sua afirmação enquanto sujeito e os imperativos das normas de gênero que regem o contexto de sua existência enquanto menina e enquanto princesa.

Em determinada cena, Elinor prepara Merida para receber os convidados no castelo: os filhos primogênitos de três líderes de clãs que disputarão a mão da princesa em casamento. Merida tenta convencer sua mãe a cancelar o evento, mas não consegue. Os pretendentes terão que disputar sua mão em casamento através de um jogo ou combate de força escolhido por ela, onde só o primogênito

²⁷ Vale ressaltar, porém, que a direção de arte, bem como a construção visual dos personagens na animação se dá de forma tecnicamente diversa dos filmes em *live action*.

de cada clã pode concorrer. A princesa, então, tem uma ideia: escolhe a modalidade do arco-e-flecha. Merida acredita que, por ser a primogênita de seu clã, ela pode disputar a sua própria mão em casamento, confiando a disputa, então, na modalidade que ela tem mais chance de ganhar por ser uma arqueira.



FIGURA 15: *Elinor arruma e veste Merida para receber os pretendentes em Valente.*

Elinor coloca na filha um espantalho apertado, penteia seu cabelo com força e o cobre com uma touca. Uma mecha de cabelo fica para fora, mas Elinor

rapidamente a coloca para dentro. Em um último momento, Merida aparece em um plano conjunto, com Elinor de costas analisando a garota. Vemos pela expressão de Merida que ela não está confortável no vestido que limita seus movimentos – potencializado pelo uso do espartilho ainda mais apertado. Elinor diz *“Você está absolutamente linda!”* e Merida responde *“Não posso respirar!”*. Elinor pede que a garota dê uma voltinha, movimento que Merida mal consegue realizar, respondendo *“Eu não consigo me mover! É muito apertado!”*. Elinor responde que está perfeito, fazendo Merida bufar de raiva. A rainha, então, admira a filha. Uma trilha sonora começa e, aparentando ter se emocionado, Elinor se precipita, dando a entender que pode ter começado a compreender os sentimentos da filha. As duas se entreolham e a rainha fala *“É só que... Lembre-se de sorrir!”* e, neste momento, dá as costas e sai do quarto (FIGURA 15).

Antes da chegada dos pretendentes ao castelo, Merida puxa a mecha de cabelo para fora da touca. Elinor se apressa em colocá-la de volta, porém, quando vira-se de costas, Merida volta a puxar a mecha para fora (FIGURA 16).



FIGURA 16: *Cabelo de Merida simboliza sua rebeldia, insubmissão e força.*

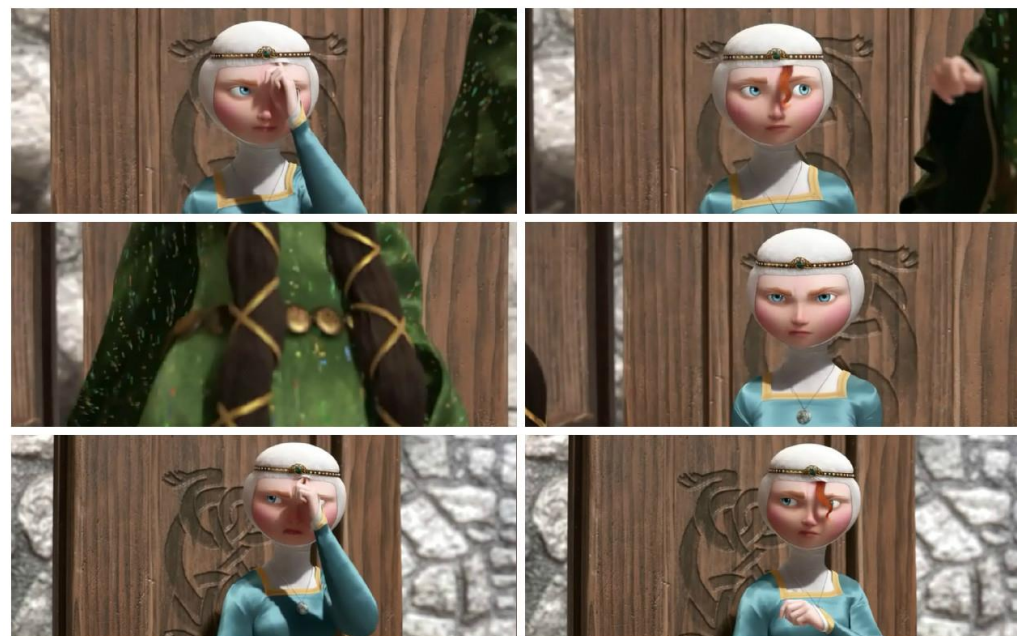


FIGURA 17: *Merida puxa a mecha de cabelo para fora.*

A construção visual do cabelo de Merida é uma importante representação da sua identidade. A cor vermelha/ruiva é uma cor quente e é associada ao sentimento de paixão, de energia, ação, vitalidade e força (FIGURA 17). O cabelo crespo, volumoso e indisciplinado representa a rebeldia, a transgressão e insubmissão, e também enuncia a busca e o apreço da personagem pela liberdade.

Tanto a touca que cobre seu cabelo, quanto o vestido e espartilho apertados representam a supressão dessa liberdade, de sua mobilidade, da sua vontade própria e, em última instância, de tudo que a constitui: sua identidade.

O vestido, contrastando com a cor do cabelo, possui um claro tom de azul. Sendo uma cor fria, o azul (principalmente nos tons claros) transmite serenidade e calma, mas também apatia. As cores claras culturalmente também eram indicadas às moças solteiras e simbolizavam a castidade. Simone de Beauvoir comenta que:

Branca de Neve jazendo como uma morta em um esquiço de vidro, a Bela Adormecida, Atala desfalecida, toda uma corte de ternas heroínas machucadas, passivas, feridas, ajoelhadas, humilhadas, ensinam à jovem irmã o fascinante prestígio da beleza martirizada, abandonada, resignada. (BEAUVOIR, 1967b, p. 33-34).

A beleza resignada é aqui culturalmente imposta e esperada, principalmente na mulher (e menina) que está próxima ao casamento. Esta representação é a que até hoje predominou na representação da princesa nos contos de fadas. Desta forma, o vestido que restringe seus movimentos espontâneos e a faz ocupar o menor espaço possível aliado ao aprisionamento do cabelo fará de Merida a mulher perfeita para o casamento. Há, portanto, uma tensão que fica evidente entre a afirmação de Merida como sujeito e as imposições de comportamento as quais está sujeita. Ao puxar a mecha de cabelo para fora ela tenta afirmar sua identidade, mesmo perante às supressões e restrições que sofre naquela situação. Segundo Simone de Beauvoir, a filha é para a mãe ao mesmo tempo um duplo e um outro (BEAUVOIR, 1967b, p. 23) e as imposições para a filha siga o mesmo destino é ao mesmo tempo uma forma de vingar-se e de reivindicar a sua própria feminilidade. Elinor, em um momento anterior do filme, deixa claro que ela também teve receios ao se casar, mas que

cumpriu com seu papel perante a sociedade. Este papel que deve ser desempenhado advém tanto de sua posição social de princesa quanto de seu gênero, já que nesta época o casamento era o destino principal da mulher, ficando ela na maior parte das vezes resignada ao ambiente doméstico e ao cuidado da família enquanto o homem poderia desempenhar outros papéis sociais. É desta forma que se desenha a relação de Merida com a sua mãe, que vai lhe impor regras de comportamento e de postura visando tornar Merida uma princesa (e mulher) de verdade, para que siga o destino tradicional que lhe está reservado.

CAPÍTULO 4 – TERRITÓRIOS DE GÊNERO

4.1 A METODOLOGIA

4.1.1 O percurso metodológico

Na introdução deste trabalho apresentei o caminho que foi percorrido durante o processo investigativo. Este percurso teve início nos primeiros questionamentos acerca da representação de gênero no cinema que serviram de impulso para o projeto e para as investigações teóricas iniciais. As primeiras aproximações empíricas e teóricas levaram-me a elaborar um mapeamento inicial de filmes e o posterior recorte sobre as obras que iriam ser analisadas, balizados pelo delineamento dos principais objetivos.

Minha vida em cor-de-rosa e *Tomboy* foram escolhidos por se aproximarem dos principais questionamentos da pesquisa. Seus protagonistas iniciam uma travessia entre territórios de gênero e sexualidade. O caminho, porém, não é um caminho tranquilo e desdobram-se por ele imperativos, violências, e métodos corretivos que buscam levá-los de volta ao território seguro de uma identidade de gênero fixa, estável, uma identidade alinhada com as características percebidas de seus corpos. *Laure/Mikaël* e *Ludovic* me permitiriam pensar, então, como se dá no cinema a representação da criança que

rompe com as normas de gênero e transita entre os territórios do masculino e do feminino ou mesmo, daquela que permanece nas regiões de fronteira. Mais ainda, me permitiam investigar como a direção de arte pode ser um veículo de produção de sentidos e de discursos dentro de um filme, em especial, uma tecnologia de produção de discursos de gênero.

É através do cinema, como de outras instâncias, dentre elas a família, a escola, a igreja, a ciência, o Estado etc., que são construídos discursos de gênero. Esses discursos produzidos no plano simbólico são reiterados e naturalizados na prática, servindo como referência de feminilidade e masculinidade. Se o plano simbólico, na maior parte das vezes, reforça *performatividades* normativas e binárias de gênero que supõe alinhamento entre sexo, gênero e sexualidade, se encontraria no cinema uma possibilidade de desalinhamento que permitisse uma rearticulação dessas normas? Uma repetição diferente, que resultasse em tornar visíveis os processos normativos e, ao mesmo tempo, abrir espaço para outras construções? Como, então, podem ser embaralhados esses signos visuais e discursivos a fim de produzir novas construções, a fim de tematizar a instabilidade e o caráter construído de todas as identidades de gênero?

As bases teóricas construídas nos capítulos anteriores me permitiram fundamentar algumas dessas questões e me aproximar dos filmes que seriam analisados. Dessa forma, as categorias e metodologia de análise, antes de serem modelos únicos e absolutos aplicados aos objetos são, acima de tudo, construídos com base e a partir deles, articuladas às problematizações teóricas

levantadas durante a pesquisa e a questões estéticas referentes à produção discursiva da direção de arte. A metodologia, parte, portanto, das próprias problematizações que norteiam essa pesquisa e dos imbricamentos que dela resultam. Incorpora-se ao processo analítico a própria liberdade, a instabilidade, os deslocamentos e propostas desconstrutivas que apresenta a teoria *queer* no seu contorno teórico.

4.1.2 As categorias de análise

O percurso metodológico que apresento aqui parte primordialmente da observação dos filmes que compõe o corpus do trabalho para traçar as categorias de análise a fim de dar conta dos objetivos e principais questionamentos engendrados nesta pesquisa.

Respeitando o foco no sujeito desviante e após uma primeira observação dos filmes, defino então a primeira grande categoria como sendo a análise dos *espaços*. Esta categoria surgiu da observação das relações que estes personagens estabelecem com o seu entorno. Dentro das narrativas, os espaços estabelecem uma constante tensão entre o dentro e o fora, entre o real e o devaneio, tematizando tanto a mobilidade de gênero dos personagens entre estes territórios, quanto a relação entre família/sujeito/sociedade, onde se estabelecem diferentes discursos e imposições relacionadas ao gênero e a sexualidade. Dividiu-se, então, a categoria do espaço em três subcategorias que dessem conta

desta relação com os personagens: *o espaço interno, o espaço externo e o espaço-devaneio*. O *espaço-devaneio* foi pensado por caracterizar, nos filmes escolhidos para análise, o espaço fantasioso, imaginário ou subjetivo criado pelos protagonistas onde eles podem expressar a sua identidade da forma como gostariam. Esse espaço confunde-se ou mescla-se, eventualmente, com os espaços interno e externo, os quais representam respectivamente o âmbito da vida privada e o âmbito da vida pública das personagens nesses filmes.

As personagens serão observadas a fim de perceber os elementos compositivos e contextuais utilizados, na tentativa de compreender a complexidade engendrada em torno delas a respeito de suas identidades de gênero e como se dá sua construção, pelo viés da direção de arte, dentro desses espaços.

Dessa forma, a categoria servirá para a análise das duas protagonistas: *Laure/Mikaël*, e *Ludovic*, a partir das sub-categorias que dizem respeito à direção de arte e sua forma de construção discursiva: Paleta de cores, cenários e objetos, figurino, cabelo / maquiagem.

Para o procedimento de análise dos espaços e personagens, serão escolhidas cenas ou sequências específicas dos filmes, onde estejam presentes elementos visuais que possam ser analisados de acordo com a sua relevância dentro dos discursos de gênero que são foco da pesquisa e que sejam referentes às categorias de direção de arte. Partindo, então, de uma perspectiva estético-discursiva, será feita a análise de forma a estabelecer o cruzamento entre o

discurso construído pela direção de arte e as teorias de gênero e de sexualidade. De forma a sistematizar a análise e o processo metodológico, foi elaborado o seguinte quadro que demonstra como se relacionam as categorias e sub-categorias de dentro da pesquisa:

SUJEITO DESVIANTE/PERSONAGEM	ESPAÇOS		
	INTERNO	EXTERNO	DEVANEIO
TOMBOY / LAURE	Paleta de cores Cenários e objetos Figurino Cabelo / maquiagem	Paleta de cores Cenários e objetos Figurino Cabelo / maquiagem	Paleta de cores Cenários e objetos Figurino Cabelo / maquiagem
MINHA VIDA EM COR-DE-ROSA / LUDOVIC	Paleta de cores Cenários e objetos Figurino Cabelo / maquiagem	Paleta de cores Cenários e objetos Figurino Cabelo / maquiagem	Paleta de cores Cenários e objetos Figurino Cabelo / maquiagem

FIGURA 18: Tabela demonstrativa das categorias de análise da pesquisa.

4.1.3 A metodologia de análise: sobre a análise fílmica

Analisar, em um contexto universal, significa observar e decompor os elementos ou componentes fundamentais constituintes de alguma coisa,

estabelecendo relações entre estes elementos, e as significações advindas de tal exame. Como qualquer atividade analítica, da mesma forma irá proceder o método de análise fílmica. A análise fílmica irá operar com o objetivo de decompor os filmes a fim de abranger seus significados e relações de significação produzidas pelos diversos elementos constituintes do que convencionou chamar de linguagem cinematográfica.

Penafria em *Análise de filmes – conceitos e metodologias* (2009)²⁸ afirma que analisar um filme é o mesmo que decompor esse filme. Penafria cita Aumont e Marie (1999)²⁹ ao afirmar que não existe uma metodologia universalmente aceita para a análise de um filme, contudo, é através do processo de decomposição – e consequente descrição – dos elementos de um filme e a posterior compreensão e interpretação das relações entre eles que se constitui, basicamente, o processo de análise.

O processo de decomposição explora elementos constitutivos da imagem (descrição plástica dos enquadramentos, composição, ângulos e movimentos de câmera, iluminação, cor, figurino, cenários, etc.), do som e da estrutura do filme (montagem, relações entre sequencias, planos e cenas), de forma a perceber e interpretar a articulação entre eles. Ao final da decomposição volta-se ao filme,

²⁸ PENAFRIA, Manuela. *Análise de filmes – conceitos e metodologias*. VI Congresso SOPCOM, 2009 Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 7 de abril de 2014.

²⁹ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *L'Analyse des Films*, Nathan, 2a Ed., 1999.

sendo ele o ponto de partida e o de chegada da análise (PENAFRIA, 2009). Ainda, segundo Penafria, diferentemente da crítica, a análise fílmica não faz juízo de valor.

Para os propósitos dessa pesquisa, como já foi descrito, parte-se de uma proposta estético-discursiva de análise dos elementos constitutivos da direção de arte, articulando-os entre si e com os discursos e teorias de gênero.

4.2 OS FILMES

4.2.1 Tomboy

O filme *Tomboy* (2011)³⁰, nas palavras da diretora Céline Sciamma³¹, é um filme sobre uma menina que se faz passar por um menino. Um filme sobre a infância, prioritariamente, mas que percorre, de forma intimista, as veias abertas das discussões contemporâneas sobre as identidades do sujeito, em especial, as identidades de gênero e sexuais. Nascida na França e graduada pela *La Fémis*, escola superior francesa de audiovisual, Céline Sciamma é diretora e roteirista, tendo dirigido anteriormente o longa-metragem *Lírios D'Água* (*Naissance des Pieuvres*, 2007), o qual também aborda a questão de gênero e sexualidade infanto-juvenil ao retratar a atração e descoberta da sexualidade entre três amigas de quinze anos. Seu último filme foi *Garotas* (*Girlhood*, 2014). Em *Garotas*, Sciamma novamente explora o tema da juventude, a formação da identidade e, principalmente, o universo e perspectiva feminina, como o título já enuncia. Sciamma trabalha, tanto em *Tomboy*, quanto em *Garotas*, em

³⁰ *Tomboy* recebeu os prêmios: *Teddy Bear* do Júri no Festival de Berlim / Melhor Filme do Júri no *Philadelphia International Gay & Lesbian Film Festival* / Melhor Filme do Público no *San Francisco International Lesbian & Gay Film Festival* / Melhor Filme no *Torino International Gay & Lesbian Film Festival* e Prêmio do Público de melhor longa-metragem do 19º Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual. Fonte: <http://www.papodecinema.com.br/noticias/tomboy-e-o-melhor-filme>> Acesso em 10 de Abril de 2015.

³¹ DOCKHAN, Julien. “*Tomboy*”: *Interview avec Céline Sciamma*. Allo Cine. Paris, França. 2011. Disponível em: http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18603428.html/. Acesso em: 10 de Abril de 2015.

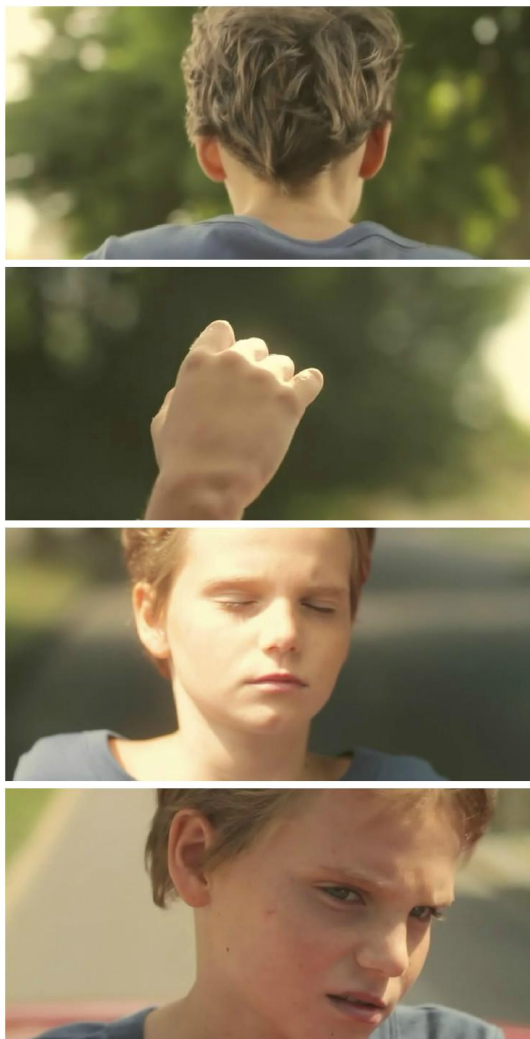


FIGURA 19: Primeiros planos de *Tomboy* (2011)

parceria com Thomas Grézaud que desempenha a função de diretor de arte (*production designer*) nos dois filmes.

4.2.1.1 Laure/Mikaël em *Tomboy*: quantas cores cabem entre vermelho e azul?

No primeiro plano do longa-metragem *Tomboy*, é mostrada a nuca de uma criança em movimento através de um corredor de árvores. Neste momento, só o que pode ser distinguido são seus cabelos curtos e a blusa azul que veste. Em seguida, a imagem se deixa perder no fundo em movimento das árvores desfocadas, até chegar a um braço estendido, que sente o vento passar por entre os dedos durante o trajeto. O próximo plano revela, ainda de olhos fechados, a criança que sente o vento no rosto enquanto o pai a segura pelo teto solar do carro (FIGURA 19). As árvores passando ao fundo, o som do trânsito, o movimento do carro. *Tomboy* começa já em movimento, enunciando a viagem, não só para um novo bairro, para uma nova casa, mas a metáfora da viagem como deslocamento, transgressão e instabilidade.

O título do filme aparece em tela preta logo após, variando entre as cores vermelho e azul, e misturando, ao fim, letras vermelhas com letras azuis (FIGURA 20). O título já serve como antecipador da trama do filme, já que *Tomboy*³² é a expressão de origem norte-americana usada para designar meninas

³² No Brasil essa expressão pode ser vulgarmente traduzida como “maria-joão”, “moleca” ou “maria-rapaz”.



FIGURA 20: Título de *Tomboy* intercala vermelho e azul.

que se distanciam do modelo cultural e socialmente aceito como “feminino”, se aproximando, tanto em aparência quando através do comportamento, com aquilo que é compreendido como “masculino”.

Na sequência que segue após o título, a criança dos primeiros planos aprende a dirigir no colo do pai que lhe dá instruções de onde dobrar e como manejar o volante. Sem conhecer previamente o significado do título ou a sinopse do filme, o espectador é levado a acreditar que a criança que aparece nos primeiros minutos do longa-metragem é um menino que aprende a dirigir com seu pai, atividade socialmente reconhecida na relação de pai e filho. É só perto dos 15 minutos de filme que, ao ser chamada para sair do banho pela mãe que grita “*Laure!*”, há uma rápida cena de nudez e a confirmação de que Laure tem nome e órgãos genitais que lhe caracterizam como uma menina.

Interpretada por Zoé Héran, Laure é uma menina de dez anos que se muda para um novo bairro no subúrbio da França com seu pai, sua mãe que se encontra nos últimos meses de gestação e sua irmã mais nova, Jeanne (Maloon Lévana). Laure sai para conhecer o bairro e encontra Lisa (Jeane Disson), que a confunde com um menino. A partir de então, Laure se apresenta como Mikaël e assume uma identidade masculina entre as crianças da vizinhança, sem que seus pais saibam. O filme gira em torno das formas encontradas por Laure para manter a identidade que criou como Mikaël, driblar as diferenças anatômicas e esconder a identidade de seus pais sem que seja desmascarada pelos novos amigos.

Vale aqui ressaltar que o filme sugere que a identificação de Laure como

um menino foi um mal-entendido, resultado da interpretação de Lisa sobre características em Laure que seriam qualificadas como masculinas: cabelo curto, roupas largas, consideradas masculinas, aliadas a uma falta de definição ou marcas femininas do corpo pré-puberdade, um corpo ainda infantil. Lisa pergunta, “*Você é novo aqui?*” (“*tu es nouveau ici?*”). Neste momento, Laure é interpelada por uma identidade masculina e vê a oportunidade de construir essa identidade perante os novos vizinhos. “*Mikaël. Eu me chamo Mikaël.*” É a partir desta repetição que a identidade de Mikaël começa a ser construída e firmada para Lisa e posteriormente para as outras crianças do bairro. A repetição do nome atua como o próprio firmamento da identidade para si e para o outro. “Reconhecer-se numa identidade supõe, pois, responder afirmativamente a uma interpelação e estabelecer um sentido de pertencimento a um grupo social de referência.” (LOURO, 2001a, p. 12). Para Laure, consiste no seu pertencimento ao grupo dos meninos, suas brincadeiras, seus modos de agir, se vestir e se relacionar. A partir deste momento, Laure será Mikaël fora de casa e continuará sendo Laure para sua família, em um sujeito que é ele próprio Laure e Mikaël ao mesmo tempo, onde um polo não anula o outro, e sim incorporam-se a um mesmo sujeito que está em construção.

Em entrevista³³, Sciamma afirma que o filme brinca com a ideia de jogo

³³ DOCKHAN, Julien. “Tomboy”: Interview avec Céline Sciamma. Allo Cine. Paris, França. 2011. Disponível em: http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18603428.html/. Acesso em: 10 de Abril de 2015.

e de inocência, deixando claro que gosta do lado lúdico que o mal-entendido cria, evitando, assim, que se caia em explicações deterministas ou dogmáticas. O jogo com a farsa e com o simulacro é retomado em diversos momentos da narrativa, como, por exemplo, quando Laure e Jeanne brincam com mechas de cabelo cortadas de Laure, imitando bigodes e um modo de falar “masculino” (FIGURA 21).



FIGURA 21: Laure e Jeanne brincam com mechas de cabelo cortadas de Laure.

A brincadeira da representação aparece também enunciada quando Laure posa para Jeanne desenhar. Jeanne, com a inocência e despreendimento da criança, desenha Laure em um misto de cópia de características reais e criação de outras não correspondentes, dizendo que irá desenhar a irmã com olhos



FIGURA 22: Vermelho, azul e cinza na paleta de cores dos figurinos da personagem Laure.

marrons, em vez de azuis. As constantes brincadeiras de encenação e representação enunciam o caráter construído, ficcional e fluído das identidades, principalmente referente à infância e a liberdade de experimentações e múltiplas identificações que ela pressupõe.

A direção de arte de *Tomboy* utiliza principalmente o vermelho e o azul na paleta de cores da personagem Laure, combinadas com tons neutros como branco e cinza (FIGURA 22). Não são cores escolhidas ao acaso, já que são culturalmente relacionadas ao feminino e ao masculino. Ao escolher estas cores há uma construção consciente de sentido dentro da narrativa fílmica através do discurso visual da direção de arte. Em vários momentos da trama, Laure, apesar de se vestir com roupas consideradas masculinas, veste bermudas ou outras peças vermelhas, enquanto Lisa aparece na maioria das vezes vestida com roupas azuis, pretas ou cinzas, tradicionalmente associadas ao vestuário masculino (tons neutros e azuis) (FIGURA 23). Esta troca consciente das cores relacionadas culturalmente a representação de feminino e masculino já propõe, por si só, uma subversão das convenções de gênero e é trabalhada no longa-metragem desde a apresentação do título.

Ao não criar rótulos e trabalhar com a representação de forma a questionar as convenções aceitas e perpetradas de gênero, Sciamma, de forma intimista e delicada, utiliza o universo infantil para relativizar o que se entende por feminino e masculino, estas que são categorias plurais e mutáveis, em que o masculino e o feminino podem estar presentes tanto na mulher quanto no



FIGURA 23: Troca de cores nas roupas de Laure/Mikaël e de Lisa.

homem (MISKOLCI, 2012, p. 32). Dentro desta perspectiva, entende-se que há uma gama de variações entre o puramente masculino e o puramente feminino, dentro do que é socialmente construído, onde os polos são plurais de modo que, na construção da identidade de gênero, ambas as características incorporam-se tanto no homem quanto na mulher em diferentes graus. “Isto significa que o polo masculino contém o feminino e este o masculino. Podemos pensar também no sentido de que não existe somente um homem, mas diversos homens que se diferem entre si em muitos aspectos.” (MARQUES FILHO e CAMARGO, 2008, p. 90). *Tomboy* se insere nessa perspectiva ao misturar, embaralhar os signos visuais e acrescentar outras cores entre o vermelho e azul, o que por alegoria seria embaralhar a própria construção de feminino e masculino e superar o binarismo dentro da identidade de gênero.

Dentro desta concepção sobre a formação da identidade de gênero, pode-se perceber Laure como uma personagem de gênero e sexualidade indeterminada, perpassando o próprio sexo biológico, o qual Butler (2003, p. 25) vai questionar como sendo ele próprio um construto cultural e discursivo assim como o gênero, categorias que a partir das novas teorias rompem com a concepção fixa, natural e imutável da biologia como até então se acreditava. Laure é, principalmente, uma personagem com uma identidade complexa que contém o masculino e o feminino de forma particularmente sua, assim como todos os sujeitos que dificilmente poderiam se encaixar em categorias binárias de identidade.

Butler desestabiliza a distinção de sexo e gênero na medida em que diz que não há existência social fora de um corpo, portanto, desde que nasce, o corpo é “generificado”, deixando de ser “corpo natural” que preexistia à sua existência cultural (SALIH, 2012, p.89). Deste modo, Laure e Mikaël se confundiriam em um “ser” onde sexo e identidade de gênero são construtos culturais múltiplos e variáveis, a serem construídos no que Beauvoir (1967) e Butler (2003) descrevem como um processo de devir sem fim, onde não são dados naturalmente ou acabados a um determinado tempo. Para Butler, o sujeito é um sujeito-em-processo, aberto a ressignificação contínua, onde a identidade de gênero é uma sequência de atos.

4.2.1.2 O espaço interno

A narrativa de *Tomboy* é construída através da tensão que se estabelece entre os espaços internos e externos. Assim como a relação público/privado, família/sociedade, se estabelecem, entre os espaços internos e externos no filme, diferentes discursos e imposições relacionadas ao gênero e a sexualidade. O espaço interno representa a esfera doméstica e a relação familiar da personagem com seus pais e irmã. É neste espaço que estas relações são delineadas e, da mesma forma, é onde Laure precisa manter a identidade masculina como Mikaël em segredo.

Laure tem uma relação boa com sua família que não questiona o seu



FIGURA 24: *Pai oferece bebida alcóolica para Laure.*

comportamento ou as roupas que usa até as cenas finais. A mãe de Laure poucas vezes se refere ao comportamento da filha. Logo que Laure chega na nova casa, a mãe pergunta sobre o quarto novo: “*you saw the blue walls? The way you wanted.*” Em outro momento, depois de uma tarde de brincadeiras entre Laure e Lisa em que Lisa brinca de maquiar o rosto de Laure, a mãe comenta ao ver a filha que chega em casa maquiada: “*you wear makeup? Looks really good on you*”. As duas sorriem e Laure, que aparentava estar tímida ao entrar em casa, vestindo o capuz e hesitando em entrar no quarto da mãe, não aparenta incomodo pelo comentário, que não se mostra impositivo. Já a relação com o pai é de cumplicidade e amizade e tampouco ele questiona o comportamento da filha. Essa identificação com o pai vai ser retratada em outras cenas, como quando os dois jogam cartas à noite e, sem hesitar, ele oferece um gole de bebida alcoólica para a filha provar (FIGURA 24) ou quando ele a conforta no colo quando ela demonstra estar frágil. O pai é o único que em nenhum momento do filme questiona o comportamento de Laure ou impõe convenções de gênero. A aproximação sugere, inclusive, que o pai tem, em Laure, a representação de um filho. Quando a identidade de Mikaël é descoberta pela mãe, o pai fica ao lado da filha/filho, visivelmente abatido, porém, sem demonstrar surpresa pela descoberta da identidade de gênero masculina.

Jeanne representa o contraponto de Laure na trama no que se refere à representação de gênero. Já nas primeiras cenas é mostrado o quarto de Jeanne que, diferente do quarto azul de Laure, é vermelho e rosa (FIGURA 25). Estes



FIGURA 25: *Contraste de cores na representação visual do quarto de Laure (acima) e Jeanne.*

espaços são importantes representações identitárias das personagens e o contraste visual entre eles estabelece o contraste entre Laure e Jeanne dentro da esfera familiar. Este contraste vai ser reforçado através de outros elementos no decorrer da narrativa. Na cena seguinte, por exemplo, as duas brincam de esconder e Jeanne veste uma saia de bailarina rosa (FIGURA 26). A relação das irmãs é bastante próxima, mesmo diante das claras diferenças entre as duas. Mesmo quando Jeanne descobre sobre Mikaël, ela se mostra cúmplice de Laure e não comenta com os pais, participando da história e começando, inclusive, a ficcionalizar uma vida com o “irmão”.



FIGURA 26: *Jeanne veste uma saia de bailarina rosa*

Em determinada cena, Jeanne corta o cabelo de Laure/Mikaël. Ao fazer

isso, já tendo conhecimento da identidade de gênero de Laure, Jeanne ajuda na construção visual da identidade de Mikaël, torna-se cúmplice e também ativa nessa construção (FIGURA 27).



FIGURA 27: Jeanne corta o cabelo de Laure/Mikaël

4.2.1.3 O espaço externo

Neste momento fica evidente a tensão entre os espaços internos e externos da narrativa. Enquanto na esfera doméstica a expressão de gênero de Laure – seu modo de se vestir, suas preferências, modos de agir e expressar seu corpo – é aceita com naturalidade, é inaceitável que na esfera pública Laure assuma uma identidade de gênero masculina que desvie dos imperativos e normas de gênero socialmente



FIGURA 28: Vestido azul de Laure contrasta com figurino dos demais personagens.

estabelecidos. A descontinuidade entre seu sexo e seu gênero é tida como um desvio que, apesar de aceitável no seio familiar, é considerada inaceitável quando assumida na esfera social.

Mesmo fazendo parte de uma família que não impõe normatizações dentro de casa, quando Laure é descoberta após uma briga em que se envolve com um menino da vizinhança, sua mãe reage de forma violenta, acertando um tapa no rosto de Laure ao ver as proporções que a mentira da filha havia tomado. Ela força Laure a colocar um vestido, obrigando-a a adotar imediatamente uma identidade socialmente aceita como “feminina” simbolizada visualmente através da roupa, e ir esclarecer a situação perante as crianças da vizinhança e seus pais.

O vestido representa o imperativo para que Laure assuma publicamente a identidade de gênero correspondente ao seu corpo. É significativo, no entanto, o fato de este imperativo visual de feminilidade imposta a Laure seja um vestido azul, de corte reto e simples muito parecida com as camisetas que ela usa durante o resto do filme, quando assumia sua identidade de gênero masculina. Apesar do vestido representar a identidade feminina de Laure, demonstra como esta identidade é instável e múltipla e se distancia dos modelos binários e opostos entre masculino/feminino. Mesmo ao simbolizar o feminino, o filme deixa evidente a instabilidade das categorias de gênero. É interessante notar que, durante esse processo, Laure aparece sempre contra a parede ou em frente a portas, como se estivesse encurralada e prestes a fugir. Em todos os momentos, seu figurino contrasta com o figurino de outros personagens que usam preto (FIGURA 28). O

figurino neutro dos outros personagens ressalta que era Laure que estava em evidência, era seu gênero que deveria ser exposto, analisado e corrigido.

Laure, visualmente constrangida pela situação e deslocada de sua identidade ao usar o vestido, se recusa a ir na casa de sua amiga Lisa. Sua mãe, então, diz: *“Não faço isto para te magoar, nem para te dar uma lição. É a coisa certa, percebe? Não me importo que brinques de menino. Nem me deixa triste. Mas isso não pode continuar”*. São as convenções de gênero que ditam, na esfera social, como a menina deve agir, mesmo que, de modo geral, não constitua um problema perante sua família ou dentro do lar. No filme, a proximidade do início do ano letivo na escola do bairro é um forte imperativo que indica que a identidade de gênero de Laure precisaria ser corrigida socialmente. A escola funciona como uma das primeiras esferas externas de socialização da criança. O sistema educacional tem importante papel nessa socialização. A educação foi, segundo Foucault, uma poderosa forma de normatização coletiva (MISKOLCI, 2012). Louro (2001a) afirma que a escola pratica a pedagogia da sexualidade, disciplinando corpos, na maioria das vezes de forma sutil, porém contínua, para produzir feminilidades e masculinidades normativas, ajudando a transformar crianças em homens e mulheres de acordo com as normas de gênero e os modelos binários e unilaterais que ela supõe.

É assim que a normatização de gênero opera dentro da sociedade ao tentar enquadrar a todos em identidades preexistentes e fixas. A mãe de Laure, ao fazê-la assumir publicamente a identidade feminina, tenta evitar o conflito

social que se estabeleceria caso a identidade masculina de Mikaël fosse exposta na escola. Segundo Simone de Beauvoir:

E até uma mãe generosa que deseja sinceramente o bem da criança pensará em geral que é mais prudente fazer dela uma "mulher de verdade", porquanto assim é que a sociedade a acolherá mais facilmente. (BEAUVOIR, 1967b, p.23)

Beauvoir (1967b, p. 22) afirma que, a não ser que vivam de forma muito solitária, mesmo que os pais autorizem que se comportem como meninos, sempre haverá parentes próximos, amigos ou professores que se chocarão com o rompimento das convenções de gênero da menina. É um ciclo de normatização que age da sociedade em direção à família e da família e do sujeito em direção à sociedade a fim de que todos se enquadrem nas normas de gênero estabelecidas. Segundo Miskolci (2012), “(...) a sociedade reage mais violentamente com relação ao rompimento das normas ou convenções de gênero do que com relação à orientação sexual.” (MISKOLCI, 2012, p.44). Mesmo dos gays se exige que não sejam por demais “afeminados” e, às lésbicas, se exige que mantenham sua feminilidade. Para Beauvoir (1967a), mesmo que as fêmeas humanas sejam ainda hoje cerca de metade da população, a sociedade continua exigindo vigorosamente que as mulheres “sejam mulheres”, em nome de uma feminilidade que, a julgar por tanta imposição, deveria estar ameaçada:

(...) e contudo dizem-nos que a feminilidade "corre perigo"; e exortam-nos: "Sejam mulheres, permaneçam mulheres, tornem-se mulheres". Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. (BEAUVOIR, 1967a, p.7)

4.2.1.4 O espaço-devaneio

Apesar do espaço externo constituir, geralmente, o território social onde se fazem mais presentes os imperativos para que o gênero normativo seja seguido, é justamente neste espaço que Laure vê a oportunidade de construir sua identidade de gênero masculina, sendo aceita no grupo dos meninos. É no deslocamento para um novo bairro que a personagem vê também a chance de um trânsito para um novo território de gênero sendo estabelecido na esfera pública, entre os novos amigos. É na nova vizinhança, durante as férias escolares de verão e através de um cenário rodeado pela floresta e pela vegetação natural, que se estabelecerá narrativamente a construção da identidade de Mikaël.

Neste espaço simbólico a personagem se encontra liberta para, em um primeiro momento, construir a sua identidade de gênero e expressar sua subjetividade. É um espaço em trânsito, já que ali ninguém conhece previamente a identidade de Laure ou qualquer referência sobre ela além do que ela própria expressará. Tanto o período em que a narrativa ocorre (as férias de verão, período de tempo passageiro, transitório e fora da rotina), quanto o local marcado de forma subjetiva pela floresta (local indeterminado, lúdico, misterioso) farão daquele território um espaço marcado pela fantasia e um território propício à criação. A floresta, portanto, pode ser compreendida simbolicamente pelo espaço-devaneio de Laure. É o espaço fílmico e subjetivo

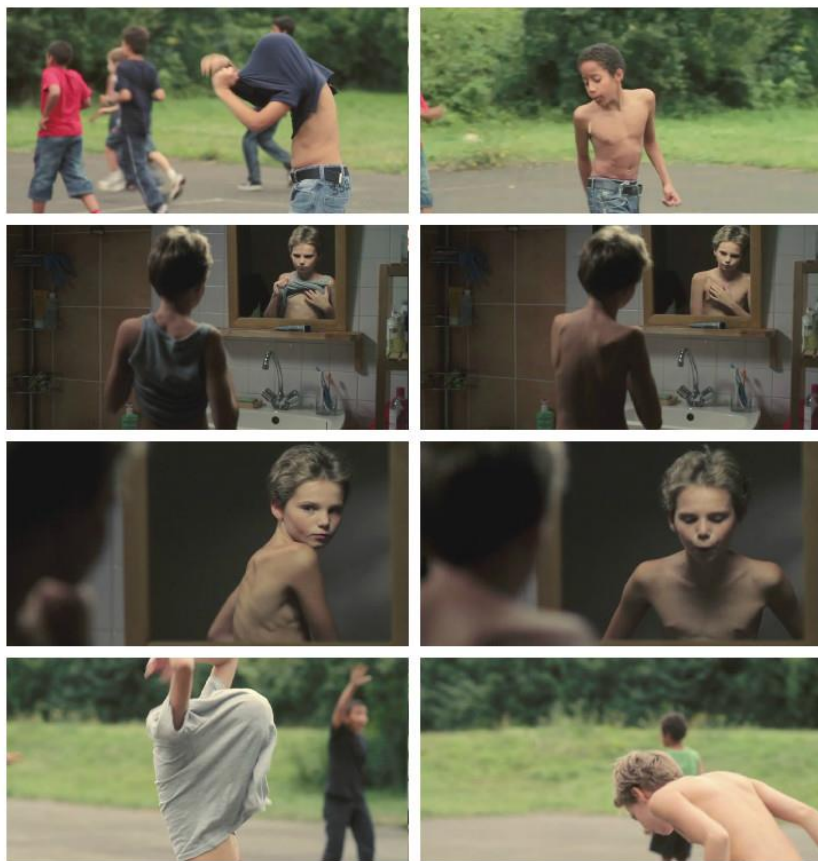


FIGURA 29: Laure observa e imita os comportamentos dos meninos a fim de configurar uma identidade masculina.

da personagem onde ela projeta e constrói a identidade de Mikaël.

A diretora do filme fala que “não queria qualquer marcador social ou psicológico muito específico. A floresta é uma região que torna a criança ainda mais atemporal, ainda mais mágica. Como algo de um conto de fadas.” (LEPORT, 2011 Apud NASCIMENTO, 2014, p.13).

Em determinada cena, Laure/Mikaël observa os meninos enquanto joga futebol com eles. Em um primeiro momento está tímida e olha tudo com certo distanciamento, porém mais tarde, sozinha em frente ao espelho, pratica algumas de suas ações que lhe configuram uma identidade “masculina”: tira a camisa observando seu corpo, cospe na pia, e põe em prática no jogo com os meninos no outro dia (FIGURA 29).

É neste momento que se mostra mais segura, corre e participa do jogo: é, agora, um deles. Butler (2003), ao colocar o gênero como uma sequência de atos repetidos, introduz a ideia que chama de *performatividade de gênero*. Para ela, o conceito de *performatividade*, diferente da performance é um “fazer”, porém que não admite um ator/performer preexistente ao executar. São os próprios atos que preexistem ao sujeito. Segundo Butler, a identidade de gênero é *performativamente* constituída pelas expressões de gênero, onde a identidade de gênero não preexiste a estas expressões (BUTLER, 2003, p.25). Laure/Mikaël constrói sua identidade de gênero repetindo sequências de atos já determinadas pela sociedade para que pareça “masculina”. É nessa *performatividade* que se

reconhece como sujeito e que partilha uma identidade de gênero social com os outros meninos. Nenhuma expressão de gênero é, no entanto, natural de determinado sexo e nem o próprio sexo é natural, como já vimos. Para Butler:

O gênero é a contínua estilização do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido e que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de uma substância, a aparência de uma maneira natural de ser. (BUTLER, 2003, p. 33)

Este “quadro regulatório altamente rígido” não permite o sujeito estar completamente livre para escolher sua expressão de gênero, no entanto limita uma certa quantidade de atos que o sujeito pode adotar. O “ser mulher” e o “ser homem” não é, portanto, natural, apesar de ter se cristalizado de um modo que aparentasse estar ali naturalmente. Laure/Mikaël aproveita-se da *performatividade* para assegurar que possa efetivar sua identidade de gênero, mesmo que ela não corresponda ao que se espera de seu sexo. Constrói, então, a masculinidade que fará pertencer ao grupo dos meninos.

A um dado momento do jogo, porém, todos os meninos saem para urinar. Diante de uma diferença anatômica, Laure se esconde na mata, longe da vista de todos. Alí, abaixa-se, nervosa e olhando para os lados. A diferença física comporta também uma diferença de convenções de gênero que poderia desmascará-la. É neste momento que um dos meninos se aproxima e a vê abaixada. Laure levanta-se depressa, fazendo xixi nas calças. Sai correndo, envergonhada, ficando dias sem sair para brincar. Não é neste momento, no entanto, que Laure vai ser descoberta, porém é grande o impacto causado na personagem.



FIGURA 30: Laure deixa na floresta o vestido que simboliza a identidade feminina imposta a ela.

Quando a mãe de Laure descobre sobre Mikaël, obriga a filha a ir desculpar-se, também, com Lisa. Este é um dos momentos de maior apreensão e constrangimento para Laure já que ela e Lisa tiveram um relacionamento e não se sabe como a garota irá reagir. Depois de se defrontar com Lisa, Laure sai correndo a se esconder na mata sem, no entanto, dizer nenhuma palavra. Como no início do filme, a câmera perde-se em um plano de árvores desfocadas, no momento em que Laure olha para cima depois de tirar o vestido, ficando com o short e camiseta que vestia por baixo (FIGURA 30). Em um plano-sequência, a câmera passeia por entre as árvores parando ao mostrar - ao fundo e desfocado - o vestido azul de Laure pendurado em um galho e a menina indo embora. Ela despiu-se da identidade que considerava não ser dela, “suspendeu” o símbolo de uma convenção de gênero a qual não queria seguir e onde não se sentia confortável. Segundo Miskolci, “Socializar-se, portanto, costuma ser um processo marcado por formas muito violentas de recusa, em si mesmo.” (MISKOLCI, 2012, p.43).

É na floresta, portanto, que se dá sua entrada no mundo social como Mikael. É ali que é aceita como parte do grupo, onde afirma sua identidade masculina perante os demais e onde constrói seu relacionamento com Lisa (FIGURA 31). É lá onde refugia-se, onde, finalmente deixa a identidade feminina que querem lhe impor, mas que não faz parte do corpo dela. A floresta é, simbolicamente, o espaço-devaneio de Laure, concretizado na figura de

Mikaël.

Ao final, Laure tem um novo primeiro encontro com Lisa na frente de sua casa. Como da primeira vez que se conheceram, Lisa pergunta novamente “*como te chamas?*” e a resposta dessa vez é “*me chamo Laure*”. É em referência a apresentação inicial das duas personagens que, neste momento, se dá o início de uma afirmação de Laure por sua identidade, que não se restringe ao “masculino” ou ao “feminino” e sim que abarca a pluralidade de expressões de sua identidade de gênero.



FIGURA 31: É na floresta que se dá a entrada a personagem no mundo social como Mikaël.

4.2.2 Minha vida em cor-de-rosa

Em *Minha Vida em Cor-de-Rosa* (*Ma vie en rose*, 1997), Ludovic é um menino de 7 anos de idade que se sente como se fosse uma menina e está convencido de que o fato de ter nascido em corpo de menino é um erro científico. Seus pais tratam seu comportamento com normalidade no início do filme, porém acabam enxergando Ludovic como um problema na medida em que os vizinhos e colegas de escola passam a tratá-lo mal e excluí-lo das atividades sociais, até mesmo retirando-o da escola através de uma petição. O contexto inicial da narrativa é parecido com o de *Tomboy*. Ambos chegam a um novo bairro e são aceitos dentro da família que não questiona seu comportamento. No início, as crianças não veem problema no comportamento de Ludovic, mas acabam interiorizando o comportamento repressivo dos adultos que repelem o menino. Por romper as normas de gênero estabelecidas, Ludovic é relegado à abjeção. Para evitar o sofrimento de sua família, Ludovic começa a representar um papel masculino, acreditando que assim ele poderá se tornar um menino e acabar com o problema, mesmo que isso resulte em seu próprio apagamento como sujeito. O filme tem direção do belga Alain Berliner e direção de arte de Véronique Melery.

4.2.2.1 Ludovic em Minha vida em cor-de-rosa: o menino-menina

Assim como em *Tomboy*, *Minha vida em cor-de-rosa* começa com a



FIGURA 32: Planos de Ludovic arrumando-se para a festa de boas-vindas da família.

mudança da família para um novo bairro. Pierre Fabre (Jean-Philippe Ecoffey), Hanna (Michele Laroque) e seus quatro filhos chegam a nova vizinhança e, já nesta chegada, fazem uma festa de recepção reunindo os vizinhos, onde Pierre, assumindo o posto de “chefe da família” apresenta, teatralmente, todos os membros. Como em uma encenação, apresenta sua esposa e filhos como se fossem personagens de um circo: “*A mais bela... Minha esposa, Hanna!*” “*Meu filho mais velho, Tom, o inteligente.*” “*O segundo, Jean, o danado!*”.

Durante a apresentação, todos chamam por Zoé, a filha mais velha do casal que ainda não apareceu. Paralelamente, são mostrados planos de uma criança arrumando-se dentro da casa: passando batom, colocando brincos, calçando um sapato de salto e arrumando a maquiagem frente a um espelho (FIGURA 32). Nenhum plano, no entanto, mostra a criança por inteiro. A montagem paralela entre os pais chamando a filha Zoé, a criança se maquiando e, mais tarde, pés calçando sapatos de salto descendo a escada fazem-nos pensar que a criança que desce as escadas é a filha que ainda não apareceu para ser apresentada junto aos outros. É com palmas de saudação dos vizinhos que uma criança, com vestido de princesa, salto alto, maquiagem, brincos e coroa de flores aparece através das cortinas da janela, como se surgisse por entre cortinas de um circo ou teatro, anunciando o espetáculo (FIGURA 33). Ao mesmo tempo surge Zoé, dizendo “*É o meu vestido de princesa!*”. O pai, visivelmente constrangido perante os vizinhos, contorna a situação apresentando Ludovic como “O brincalhão” e complementa: “*Essa é a sua piada preferida!*”.



FIGURA 33: Ludovic aparece com o vestido de princesa da irmã.

A cena toda remete ao teatral, à encenação e a representação. Todos ali estão representando papéis de si mesmos perante os novos vizinhos e Ludovic, ao apresentar-se como menina, faz todos assumirem que aquele é um disfarce, posto por cima de sua verdadeira identidade masculina. Por ser uma criança, esse “disfarce” ainda é permitido a título de brincadeira. Enquanto tira a maquiagem de Ludovic dentro de casa, a mãe, porém, ressalta: “*Você já tem 7 anos, Ludo! É muito velho para se vestir de menina*”. O pai complementa “*Que seja a última vez!*” Aparentemente, até uma certa idade, seria aceitável que certas experimentações com relação à expressão de gênero fossem feitas, porém, na medida em que a criança cresce, é esperando que siga o caminho traçado do gênero correspondente ao seu sexo.

4.2.2.2 O espaço interno

Assim como em *Tomboy*, a narrativa de *Minha vida em cor-de-rosa* se estabelece, primordialmente, no conflito entre a esfera pública e privada da vida de Ludovic. No espaço interno, compreendido como a esfera doméstica e familiar, se delineiam as relações do personagem com seus pais e irmãos, bem como as relações entre cenários, figurinos e construções visuais destes personagens. O comportamento de Ludovic é encarado com naturalidade pela sua família no início da narrativa, no entanto as relações familiares serão transformadas pela esfera pública, espaços sociais da escola e da vizinhança,



FIGURA 34: A paleta de cores do figurino de Ludovic tem o vermelho como cor predominante

onde a insistência de Ludovic em se identificar como uma menina é considerado como desvio e degeneração. Essas transformações pelas quais os personagens passam ao longo do filme vão ser expressas em diversos âmbitos da narrativa, em especial através dos signos visuais e pelo discurso da direção de arte.

A paleta de cores do figurino de Ludovic tem o vermelho como cor predominante. Tanto no seu figurino, como em todo o longa-metragem, o vermelho faz contraste com o azul (FIGURA 34).



FIGURA 35: Contraste entre as cores vermelho e azul também está presente também na composição de cenários, nos objetos e figurinos.

O contraste está presente também na composição de cenários, nos objetos e figurinos (FIGURA 35). Complementam a paleta de cores do filme o

laranja, amarelo e o cor-de-rosa. No filme, o vermelho remete à feminilidade do personagem, o que fica claro quando este está junto com os outros membros da família. Não é raro que, em diversas cenas, personagens femininas como a mãe e a irmã estejam vestidas com cores quentes como o vermelho e o laranja e os personagens masculinos presentes, como o pai e os irmãos, estejam vestidos com cores frias. Nestas cenas, Ludovic aparece quase sempre vestido com as cores correspondente aos personagens femininos da trama, em contraste com azuis e verdes dos outros personagens masculinos.

Em determinada cena, Ludovic vai à casa de Jerôme, filho do patrão de seu pai e com quem expressa, desde o início, a vontade de se casar. Lá ele encontra o quarto da irmã falecida de Jerôme. Ludovic veste-se com um dos vestidos que encontra no guarda-roupas da menina e os dois encenam um casamento, utilizando um urso de pelúcia como padre a rezar a missa. A mãe de Jerome vê a cena e desmaia. Na mesa de jantar, Ludovic é repreendido pelo pai. O menino se desculpa, dizendo que não sabia que a irmã de Jerôme tinha falecido, porém o pai, visivelmente irritado, diz que este não é o problema. Fica claro que o problema é novamente Ludovic ter desviado do caminho de gênero que ele deveria trilhar. Ter rompido as normas de gênero, portanto, é visto como seu maior erro.

É interessante notar, nesta cena, que tanto o pai quando Ludovic estão vestidos com camisas xadrez, muito parecidas entre si. No entanto, a camisa do pai é azul e a do filho é vermelha. Na mesa também estão a mãe e a irmã,

respectivamente vestindo blusas vermelha e laranja e o irmão de Ludovic, que, correspondente ao pai, veste uma blusa de cor fria (FIGURA 36). Enuncia-se, portanto, a aproximação visual de Ludovic com os membros femininos de sua família e um claro contraste quanto aos membros masculinos.



FIGURA 36: Ludovic aparece quase sempre vestido com as cores correspondente aos personagens femininos da trama.

O pai sai visivelmente irritado da mesa. Na próxima cena, ele aparece fazendo exercícios no quintal, como que para descontar sua raiva e frustração. Extravasa sua frustração em uma clara expressão de masculinidade. No entanto Ludovic vai atrás do pai e, sem trocarem uma palavra, pegam um na mão do outro e saem abraçados. O contraste entre seus figurinos, de um lado a camisa

azul do pai e de outro a vermelho do filho fica mais evidente (FIGURA 37). A cena sugere que Ludovic mostra ao pai a necessidade de um lado feminino, que ande junto com o masculino, onde um polo complementa e contém o outro.



FIGURA 37: Contraste entre as camisas azul do pai e vermelha de Ludovic.

Na próxima cena, Pierre parece mais próximo do filho no café da manhã. Hanna observa os dois interagindo. Novamente, Ludovic veste vermelho, assim como sua mãe, e o contraste é estabelecido com o azul da camisa do pai (FIGURA 38).



FIGURA 38: Contraste entre vermelho e azul nos figurinos de Ludovic e de Pierre.

Nesta cena, o discurso de gênero é primordialmente construído pelo figurino. A mãe observa que Ludovic está com as cuecas postas do lado contrário (FIGURA 39). A inversão da abertura frontal da cueca simboliza a interpretação de Ludovic sobre o próprio corpo. Para ele, o corpo masculino não tem serventia, seu órgão genital masculino não deveria estar ali.



FIGURA 39: Ludovic veste cuecas do lado contrário.

4.2.2.3 O espaço externo

O espaço externo na narrativa de *Minha vida em cor-de-rosa* é constituído pelos espaços que compõe a vida pública de Ludovic e que fazem parte da esfera social do personagem. A vizinhança e em especial a escola são territórios estruturais na narrativa, onde as imposições normativas de gênero se fazem presentes e cada vez mais impositivas e violentas. As forças exercidas por esses espaços afetarão a forma como Ludovic e a família encaram a identidade



FIGURA 40: Ludovic observa pela janela o comportamento de outros meninos e ensaia-os na frente do espelho.

de gênero do personagem, guiando suas ações ao longo do filme.

Perante a insistência de Ludovic em se tornar uma menina, seus pais decidem que levá-lo a uma psicóloga resolveria o problema. A patologização da identidade de gênero de Ludovic fica óbvia, principalmente evidenciada pelo discurso dos vizinhos. A esposa de Albert, chefe de Pierre, ao saber que Ludovic está frequentando uma psicóloga, afirma *“Pergunto porque Albert não gosta dessa gente. Diz que se a sociedade não fosse tão degenerada, não precisaríamos de loucos para curar outros loucos.”* Ludovic era visto como degenerado, ou seja, como aquele que é natural e biologicamente anormal ou doente.

Depois da consulta à psicóloga, Ludovic decide que irá se tornar um menino, definitivamente, a fim de acabar com seu sofrimento e de sua família. Convencido a “aprender” a masculinidade, ele observa, pela janela, o comportamento dos vizinhos. Assim como Laure em *Tomboy*, Ludovic ensaia os gestos que observou em frente ao espelho (FIGURA 40). No próximo plano, Ludovic repete os gestos e tenta beijar sua vizinha a força durante uma brincadeira, ao que ela responde *“Ei, não beijo meninas!”*. A masculinidade que ele repete é aquela alinhada com os discursos hegemônicos de gênero, que segue pressupostos machistas de violência e opressão feminina. É interessante notar que, a partir desse momento, Ludovic passa a usar roupas de cores frias, verdes ou azuis, simbolizando sua tentativa em trilhar um caminho em direção ao território masculino (FIGURA 41).



FIGURA 41: *Ludovic tenta beijar a vizinha.*

Frustrado pelas tentativas fracassadas de “se tornar” um menino, Ludovic encontra, na biologia, a resposta para a sua condição. Ao perguntar para a irmã se ele é, afinal, um menino ou uma menina, os dois procuram a explicação biológica sobre as diferenças entre os sexos. Encontram, na genética, a explicação que define meninas como contendo os cromossomos XX e meninos, XY. Pergunta para Zoé se era deus o responsável pela decisão de quem seria menino ou menina. Diante da confirmação de sua irmã, passa a acreditar que deus se enganou ao mandar seus cromossomos XX, perdendo um X pelo caminho. Uma explicação puramente científica, de acordo com Ludovic. Passa, então, a se caracterizar como um menino-menina (*garçon-fille*), pois é a

explicação que encontra para a sua condição. Diante da tentativa dos adultos de empurrar o desvio de Ludovic para o território do ininteligível, do impensável, do ser abjeto, ele encontra, mesmo que de forma simplória, uma maneira de explicar a sua condição, de entender e expressar a si mesmo aos outros, na esperança de que futuramente deus o “conserte”, devolvendo-lhe seu X perdido.

A construção e vigilância da masculinidade de Ludovic tem continuidade na aproximação com a figura paterna. Em um determinado momento, o chefe de Pierre sugere que a culpa de Ludovic vestir-se e desejar ser uma menina era de uma aproximação maior com a mãe e falta da figura paterna no lar. Albert afirma que a culpa era que Hanna decidia tudo sozinha e que representava a figura forte na esfera doméstica, na falta do pai. Cornejo (2012) observa que sua patologização enquanto menino afeminado seguia-se também de uma patologização de seus pais, em especial de sua mãe:

Figuras como as do “pai ausente” ou “mãe superprotetora” não tardaram a aparecer como explicações de (pois teria que ser explicado) meu afeminamento. Esther Newton cita a obra de Robert Stoller, para quem a figura do menino afeminado é produto da grande proximidade e presença da mãe e pouca do pai. (CORNEJO, 2012, p. 79)

A figura da mãe seria, então, a responsável pela destruição familiar e, de acordo com Cornejo, a mãe seria também patologizada por um excesso de independência ou, em última instância, de masculinidade representada pela sua autonomia e a força de sua voz. Não só o gênero do menino afeminado iria ser disciplinado, como também o gênero da mãe. Pierre, em determinado momento,



FIGURA 42: Pierre coloca um boné em Ludovic como símbolo de masculinidade.

também irá culpar Hanna pelo comportamento de Ludovic. Pierre irá, então, suprir sua ausência na tentativa de se aproximar do filho fazendo atividades consideradas masculinas, corrigir e disciplinar o gênero de Ludovic, trazendo-o para o território certo, o território da masculinidade.

Pierre leva Ludovic para jogar futebol. Ludovic está visualmente nervoso e deslocado no jogo, mas continua na tentativa de agradar o pai. Pierre lhe coloca um boné, como símbolo de masculinidade (FIGURA 42). O cabelo do personagem também é uma construção visual importante no que diz respeito ao gênero dentro do filme. Em determinado momento do jogo, Pierre diz que deveriam cortar o cabelo de Ludovic. É interessante notar que, ao início do filme, Hanna respeita a decisão de Ludovic de não cortar o cabelo, aceitando que ele não quer parecer com seu pai ou irmãos, pois prefere manter o cabelo comprido. Uma das cenas mais fortes do filme, no entanto, é quando, após a insistência de Ludovic em dizer que é uma menina (ou um menino-menina, esperando pela correção da sua condição biológica), Hanna decide cortar-lhe o cabelo. A cena é simbólica, pois representa visualmente a extirpação da marca do feminino do corpo de Ludovic. Assistem à cena todos os irmãos e o pai, enquanto Ludovic e Hanna choram perante a violência simbólica que é infringida ao menino na tentativa de corrigir-lhe o gênero (FIGURA 43).

Após o corte do cabelo, Hanna faz questão de sair com Ludovic pelo bairro, como que para exibir seu “novo” filho. O uso do boné em Ludovic a partir de então representará, de igual forma, a tentativa de masculinizá-lo perante a

sociedade (FIGURA 44).



FIGURA 43: *Hanna corta o cabelo de Ludovic.*

É a partir deste momento que, ao perder o emprego por conta do comportamento de Ludovic, Pierre passa a ficar mais em casa e se tornar mais sensível e próximo aos filhos. Ao mesmo tempo, pode ser notado um afastamento da personagem da mãe, que se torna distante, insensível e violenta

com Ludovic.



FIGURA 44: *O uso de boné no figurino de Ludovic como uma tentativa de masculinizá-lo perante a sociedade.*

Visualmente, é interessante notar que há uma clara mudança na paleta de cores do filme e dos espaços, representando a repressão cada vez maior de Ludovic e as tentativas de normalização de sua identidade de gênero. O início do filme é marcado por uma paleta de cores contendo principalmente as cores vermelho, laranja, amarelo e azul. Ao final do filme, no entanto, a paleta passa a incorporar prioritariamente o azul tanto em figurinos quanto em cenários (FIGURA 45).



FIGURA 45: *Contraste entre as cores presentes nos cenários da primeira parte do filme (esquerda) e da segunda parte (direita) onde predomina o azul.*

Essa mudança pode ser observada principalmente na cena em que, após roubar o papel de “Branca de Neve” na apresentação teatral da escola, a família sai do colégio observada por uma multidão que a julga e a repudia pelo

comportamento de Ludovic (FIGURA 46).



FIGURA 46: Predominância do azul na cena em que Ludovic e a família saem da escola.

Nessa cena, é clara a predominância do azul. Mais tarde, na escola, Ludovic será chamado pelo diretor, junto a Pierre e Hanna, para ser notificado que será expulso da escola devido a uma petição assinada por todos os pais, que julgam que o comportamento dele é muito “excêntrico” para a instituição (FIGURA 47).



FIGURA 47: Predominância da cor azul quando Ludovic é expulso da escola.

A partir daí, a cor vai estar mais presente, principalmente nos figurinos de Ludovic (FIGURA 48). A clara mudança na paleta de cores representa, visual

e simbolicamente, a força hegemônica das tentativas de normatizar e corrigir seu gênero, de extirpar de Ludovic a marca do feminino, de trazer o “desviante” ao caminho correto de gênero.



FIGURA 48: Predominância da cor azul no figurino de Ludovic a partir da segunda parte do filme.



FIGURA 49: Tela inicial do programa "O mundo de Pam"

4.2.2.4 O espaço-devaneio

Há um espaço, desde o início do filme, onde Ludovic apoia suas fantasias e a representação da identidade feminina que não pode expressar em público. Este espaço tematiza o trânsito do personagem entre o real e o devaneio, o dentro e o fora da imaginação e, em última instância, entre os territórios de gênero feminino e masculino. O espaço-devaneio de Ludovic representa, simbolicamente, o território feminino onde ele pode projetar sua identidade, bem como o espaço de fuga de uma realidade que lhe impõe violências, uma forma de contrapor-se a normativa de gênero que se faz presente nos outros espaços. O espaço-devaneio de Ludovic constitui-se, portanto, de um território simbólico onde o personagem pode expressar seu próprio interior e sua subjetividade, materializado neste espaço fílmico específico que faz parte da narrativa.

Este espaço tem, como principal referência, a personagem de um programa de televisão chamada *Pam*, a quem Ludovic tem quase como se fosse uma "fada-madrinha" dos sonhos. Na primeira aparição do programa de televisão no filme, Ludovic está na casa de sua avó e assiste a televisão imitando a coreografia da personagem. Mais tarde a avó vai juntar-se a ele e os dois irão dançar juntos. O programa é chamado *O mundo de Pam* (*Le monde de Pam*), e a tela inicial contém a figura de uma janela, associando a ideia de passagem, acesso ou caminho a algum lugar (FIGURA 49).



FIGURA 51: *Uso de seda e cor-de-rosa no cenário e figurino do devaneio de Ludovic.*

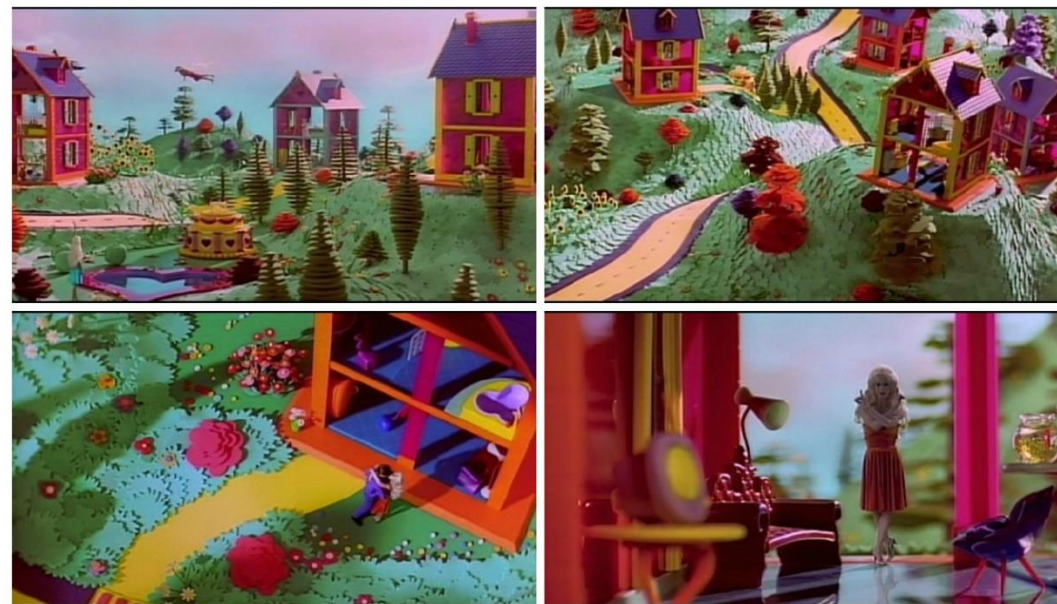


FIGURA 50: *Paleta cromática do Mundo de Pam.*

O espaço-devaneio de Ludovic é este mundo em cor-de-rosa onde ele projeta sua identidade feminina e usa como refúgio quando a imposição de gênero se faz mais violenta. A paleta cromática segue o vermelho, laranja, rosa, amarelo, roxo, azul e verde, em tons saturados, estando de acordo com a paleta geral de cores da primeira parte do filme, onde Ludovic era mais liberto a exercer sua identidade de gênero. (FIGURA 50).

Ludovic entra pela primeira vez no mundo cor-de-rosa quando sua avó lhe diz que, se fechar os olhos e imaginar, poderá ir para um lugar onde ele pode ser o que quiser. Ludovic acorda, então, usando um vestido cor-de-rosa de

princesa em um quarto que faz parte do mundo de *Pam*. O uso da seda, tanto no vestido de Ludovic, quanto na colcha que cobre a cama referenciam a uma feminilidade clássica e ao romantismo (FIGURA 51). Também evidenciam uma ideia arquetípica e fantasiosa do feminino. Os móveis são proporcionalmente muito maiores que Ludovic e possuem linhas sinuosas, enfatizando o caráter de sonho ou devaneio do local (FIGURA 52).



FIGURA 52: Móveis desproporcionais e com linhas sinuosas do espaço-devaneio de Ludovic.

Ludovic voltará para seu espaço devaneio em diversos momentos. Um desses momentos é quando imagina seu casamento com Jerôme, onde todos esperam pela chegada da “noiva” Ludovic, que se desloca pelo caminho de um tapete cor-de-rosa até o encontro do “noivo” Jerôme (FIGURA 53).



FIGURA 53: Ludovic imagina casamento com Jérôme.

Este é o momento da narrativa em que Ludovic está se mudando, junto a sua família, para um novo bairro, obrigando-o a se despedir de Jérôme. Seu devaneio incorpora som de batidas de martelo que, mais tarde mostrar ser de Albert, pai de Jérôme e chefe de Pierre, cravando uma placa de “vende-se” na antiga casa dos Fabre. Durante este momento, enquanto o carro da família Fabre passa indo embora para a nova casa, os vizinhos acompanham com o olhar, julgando o escárnio da família que precisa ir embora para que o bairro volte a ser “puro”, limpando, de vez, a contaminação causada pelo “desvio” e “degeneração” de Ludovic. Durante o trajeto do carro, uma das malas se abre e o vestido de princesa que Ludovic usou na primeira cena voa,

fantasmagoricamente, caindo sobre os pés da família de Jérôme (FIGURA 54).



FIGURA 54: *Vestido de princesa de Ludovic voa da mala e cai aos pés da família de Jérôme.*

Simbolicamente, é como se Ludovic e sua família deixassem, naquele bairro, as marcas do “desvio”, da subversão das normas, do deslocamento e descentramento. Não é à toa que o vestido acaba indo parar aos pés de Albert, já que os maiores atos de repúdio a Ludovic partiram dele. Mais ainda, fica implícito que Ludovic deixara marcas em Jérôme, que pode ser o próximo a questionar as imposições de gênero e sexualidade dentro daquela conservadora vizinhança e dentro de sua própria família. Para Miskolci (2003, p.123) “Afinal, o que se teme no anormal é mais do que sua diferença, é o poder de transformação social de seu estilo de vida.”



FIGURA 55: Azul no figurino de Ludovic após a chegada na nova vizinhança.

A chegada dos Fabre a nova vizinhança é muito diferente daquela dos primeiros planos do filme. A teatralidade e o espetáculo da apresentação para os vizinhos do início é substituída por uma chegada discreta e comedida. A representação dessa resignação aparece também através das cores dos cenários que, no geral, são mais frias comparadas as do início (FIGURA 56). O azul predomina na roupa de Ludovic, que se mostra mais introspectivo (FIGURA 55).



FIGURA 56: Cores frias predominam na chegada dos Fabre na nova vizinhança.

Ao chegar na nova casa, Ludovic sai para conhecer a vizinhança. Senta-se sozinho, frente a um *outdoor* que mostra a imagem inicial do programa da Pam (FIGURA 57).



FIGURA 57: Ludovic senta-se em frente a um outdoor que mostra a imagem inicial do programa da Pam



FIGURA 58: Ludovic veste fantasia de príncipe.

Uma criança aparece, o chamando para brincar. Ludovic recusa, mesmo diante da insistência da criança, pois teme ocorrer novamente o que viveu na antiga vizinhança. É neste momento que uma voz chama “Christine!”, revelando que a criança de cabelos curtos e vestes largas, com uma aparência socialmente considerada masculina, era uma menina. Ludovic encontrara alguém semelhante a ele.

Ludovic participa da festa de aniversário de Christine, acompanhado de sua mãe, Hanna. Na festa, todas as crianças estão fantasiadas e Ludovic está vestido com a fantasia de príncipe (FIGURA 58). Há uma importante referência, aqui, ao início do filme, quando Ludovic se apresenta aos vizinhos com um vestido de princesa. Agora, com seu gênero “corrigido” se apresenta como príncipe, enquanto Christine usa um vestido azul de seda, remetendo a um vestido de princesa. Durante o aniversário, Christine obriga Ludovic a trocar de fantasia com ela, fazendo com que ele use vestido. Ludovic se esconde, em desespero para que sua mãe não o veja, novamente, vestindo-se com roupas de menina. Sabia que ia despertar a fúria na mãe, com medo de que voltassem a ser repudiados pela nova vizinhança.

Hanna, ao ver que Christine veste a fantasia de príncipe do filho, sai correndo atrás de Ludovic, batendo nele desesperadamente quando o encontra, enquanto os demais presentes no aniversário tentam fazê-la parar. Christine, vendo a cena, admite que foi sua a ideia de trocar de fantasia e que Ludovic não queria trocar. Ludovic, então, sai correndo, sumindo da vista de Hanna que corre

atrás dele por todos os lugares, sentindo-se culpada pela violência com que reagiu.

Hanna vê o *outdoor* com a imagem do mundo de *Pam* e uma escada que leva até a imagem da janela (FIGURA 59).



FIGURA 59: Hanna vê o *outdoor* com a imagem do mundo de Pam.

Hanna sobe a escada e entra no mundo cor-de-rosa, encontrando Ludovic que está fugindo com Pam pelo sinuoso caminho que percorre aquele mundo (FIGURA 60).



FIGURA 60: *Hanna entra no mundo de Ludovic.*

Ao entrar no mundo de Pam, Hanna, na verdade, está entrando no próprio mundo do filho, compreendendo sua subjetividade, e, em última instância, aceitando a identidade de gênero de Ludovic. Cornejo ressalta que “O pedido ou súplica que fiz à minha mãe não foi que me ajudasse a sair do armário, mas que o fizesse mais habitável para mim. Eu não saí do armário. Na verdade, ela entrou nele.” (CORNEJO, 2012, p.77). Hanna teria, então entrado no mundo de Ludovic, aceitando aquele mundo e o tornando mais habitável.

O espaço-devaneio de Ludovic seria um território simbólico na narrativa daquele “armário” em que foi obrigado a se esconder, de onde não poderia sair sem sofrer violência e ser recusado como um ser abjeto, que

contamina e polui a forma de vida normal na sociedade, abala as certezas fundantes sobre a constituição das identidades de gênero e sexuais. O espaço-devaneio de Ludovic se concretiza, então, na materialidade do espaço fílmico onde ele pode expressar a sua identidade de gênero, ser o que deseja ser, mesmo que contrarie as normativas impostas a ele e a todos que desejam fazer o trânsito entre territórios de gênero e sexuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciei este trabalho falando sobre o processo nunca acabado de *tornar-se*. Tornar-se um sujeito, tornar-se reconhecido como um sujeito, importar como um sujeito dentro de uma matriz regulatória que impõe modelos, regula, disciplina, ensina, que recompensa “bons” sujeitos, violenta (simbólica e fisicamente) “maus” sujeitos. O *tornar-se* não era só meu, mas era o início e impulso das minhas reflexões sobre as constituições das identidades no que se refere, primordialmente, às identidades de gênero.

O cinema, que é a minha formação profissional, também foi parte importante do processo de formação da minha identidade no início da minha vida, como contei na introdução a esse trabalho. Ele está intimamente ligado ao processo de tornar-nos sujeitos. Desde muito cedo nos identificamos e nos espelhamos em representações do que é ser homem e do que é ser mulher expressas nos mais diferentes âmbitos da vida social, em especial, através da imagem cinematográfica e dos valores e significados que ela ajuda a construir culturalmente. Essas representações, produzidas no simbólico, reforçam e atualizam as classificações sociais já existentes podendo, em igual forma, realinhar as hierarquias ou classificações sexuais e de gênero e transformar as práticas que ajudam a construir.

Parti de questões que me tangem, como as noções de liberdade, mobilidade e transitoriedade, aplicando-as como direcionamento tanto na escolha dos meus objetos teóricos e empíricos como na noção de trânsito entre os territórios de gênero e sexualidade. Teriam, meninas e meninos, desde os seus primeiros anos de vida, as mesmas possibilidades de *tornar-se*? As mesmas liberdades e mobilidades na constituição da sua identidade? Mais do que isso, teriam a oportunidade do deslocamento e, principalmente, a possibilidade de transitarem entre os territórios de gênero e sexualidade? Quais forças, reais ou simbólicas, seriam impelidas para fazê-los transitar pelos “corretos” caminhos de seu gênero? Por este motivo o sujeito “desviante” tornou-se o objeto teórico central deste trabalho. Era a partir dele que eu poderia investigar como se dá a construção das identidades neste espaço de transição de gênero, nos interstícios do que se convencionou chamar de feminino e de masculino.

Se a representação cinematográfica nos serve, desde a infância, como forte referência de masculinidades e feminilidades, como discursos possíveis de gênero e sexualidade, estaria presente nos filmes, então, a possibilidade de estudar diferentes construções identitárias de gênero? Como se dão essas construções e como poderiam ser estudados os sujeitos que rompem com o gênero normativo, dentro das representações produzidas pela imagem cinematográfica?

É principalmente através do trabalho da direção de arte que os códigos e elementos visuais de um filme são articulados para produzirem sentido na

narrativa. A linguagem visual articulada pela direção de arte evidencia as dimensões poéticas da obra e, no caráter de um sistema de signos, produz discursos visuais carregados de sentido. É através do trabalho de concepção visual de um filme, portanto, que procuro investigar como a direção de arte pode ser um veículo de produção de sentidos e de discursos dentro da narrativa cinematográfica, em especial, uma tecnologia de produção de discursos de gênero. Esses discursos de gênero, produzidos pelo plano simbólico no cinema e em outras instâncias, vão sofrer influência e vão influenciar as práticas sociais, produzindo e reforçando modelos de feminilidade e masculinidade que circularão no âmbito social.

Se na maior parte das vezes vemos circular representações de gênero e sexualidade que reforçam *performatividades* binárias, como poderiam ser embaralhados os signos visuais e discursos de gênero produzidos pelo cinema de forma a evidenciem outras construções de sujeito? Outras formas de ser homem e de ser mulher que desafiassem a estabilidade e evidenciassem o trânsito e a multiplicidade?

Este trabalho, portanto, procurou responder a seguinte questão principal: como a direção de arte constrói visualmente, no cinema contemporâneo, as representações da criança que rompe com sua identidade e/ou papéis tradicionais de gênero, transitando entre os territórios do masculino e do feminino?

Para responder a esta questão eu mesma me desloquei, durante o processo desta pesquisa, por alguns territórios a fim de construir as bases

teóricas que eram necessárias, bem como para compreender melhor meu objeto de estudo. Cada uma das etapas da pesquisa foi fundamental para que, ao final, a metodologia de análise pudesse ser estruturada de forma a abranger os principais questionamentos e as articulações das diversas áreas pelos quais esse estudo se propõe a transitar.

A metodologia que orientou a análise deste trabalho surgiu, portanto, a partir do próprio objeto e amadureceu durante o percurso do texto, das leituras e do exercício de observação. Foram as aproximações teóricas e empíricas que possibilitaram a criação de uma metodologia que abrangesse as necessidades específicas deste estudo, articulando as noções de territórios, os conceitos de identidade de gênero e as possibilidades de mobilidade e trânsito entre os territórios de gênero e sexualidade. Foi partindo da observação dos filmes e dos personagens que seriam analisados que surgiu a ideia de *espaço-devaneio*. O espaço-devaneio me permitiu pensar de que forma as narrativas de *Tomboy* e *Minha vida em cor-de-rosa* simbolizavam o território em que os personagens podiam expressar suas identidades transitórias de gênero. Mais do que isso, como as narrativas expressam visualmente um espaço e simbólico dos personagens onde eles expressam suas subjetividades. A compreensão do espaço-devaneio, portanto, perpassa a noção de uma territorialização fílmica do interior do sujeito, um espaço simbólico das aspirações, lembranças, imagens, desejos e identidades dos personagens. Para o sujeito desviante, o menino afeminado ou a menina masculina, o gay, a lésbica, a transexual e para qualquer

sujeito que se arrisque fora ou entre os limites dos territórios de gênero binários, o espaço-devaneio é exteriorizar o armário em que foram, muitas vezes, obrigadas a se esconder, e transformá-lo em imagens onde estão alojadas suas identidades.

Compreendo que as possibilidades de estudo do espaço-devaneio ultrapassam esse trabalho e podem ser ampliadas, pois neste momento se encerram dentro das minhas limitações, em especial as de tempo. Na tentativa de buscar uma costura para as diversas questões levantadas, no entanto, me parece mais coerente com este trabalho assumir a impossibilidade de concluir ou de fixa-lo em poucas palavras finais. O final desta dissertação, portanto, permanece em aberto e acredito que possa abrir caminhos para estudos futuros dentro das artes visuais, dos estudos culturais e de gênero e, principalmente, dentro do cinema e da produção audiovisual que abrem um espaço cada vez maior para representações múltiplas de gênero e sexualidade, onde proliferam questões a serem estudadas.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araujo Ribeiro. Campinas, São Paulo: Papirus, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967a.

_____. **O segundo sexo: a experiência vivida**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967b.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012

BRUEL DOS SANTOS, Teresa Cristina. **Estereótipos femininos fomentados pelos meios de comunicação de massa**. In: X Encontro Estadual de História, Santa Maria, RS, 2010.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**. Pedagogias da sexualidade. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p.151-172

CARVALHO, Marília Pinto de. **O conceito de gênero**: uma leitura com base nos trabalhos do GT Sociologia da Educação da ANPED (1999-2009). Revista Brasileira de Educação, v.16, n.46, 2011. p.99-117.

CORNEJO, Giancarlo. A guerra declarada contra o menino afeminado. Tradução de Larissa Pelúcio. In: MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. 2 ed. rev. e ampl. – Belo Horizonte: Autêntica Editora. UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2012. p. 73-82.

DOCKHAN, Julien. “**Tomboy**”: Interview avec Céline Sciamma. Allo Cine. Paris, França. 2011. Disponível em:
http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18603428.html/.
Acesso em: 10 de Abril de 2015.

GOELLNER, S. V. A produção cultural do corpo. In: LOURO, G. L.; NECKEL, J. F. e GOELLNER, S. V. **Corpo, gênero e sexualidade**: um debate contemporâneo na educação. Petrópolis: Vozes, 2003, p.28-40.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro – 3. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomas Tadeu da (org). **Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais**, Stuart Hall, Kathrin Woodward. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000, p. 103-133

HARAWAY, Donna. **“Gênero” para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra**. Cadernos Pagu (22), 2004: p.201-246.

LAURETIS, Teresa De. **A tecnologia do gênero**. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org). **O corpo educado**. Pedagogias da sexualidade. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001a, p.7-34

_____. Teoria queer - uma política pós-identitária para a educação. Estudos Feministas, ano 9, 2001b, p.541-553.

_____. **Um corpo estranho** - ensaios sobre a sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, 96p.

_____. **Cinema e Sexualidade**. Educação e Realidade 33(1), 2008, p.81-98.

_____. **O potencial político da teoria *queer***. Revista CULT. Edição 193 – Agosto/2014. Entrevista concedida a Carla Rodrigues. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2014/10/o-potencial-politico-da-teoria-queer/>. Acesso em 25 de março de 2015.

MARQUES FILHO, A. & CAMARGO, Flávio Pereira. **Ma vie en rose:** identidade, corpo e gênero no cinema francês contemporâneo. OPSIS (UFG), v. 8 n 10, 2008, p. 78-98.

MISKOLCI, Richard . **Teoria Queer:** um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica Editora/UFPO, Série Cadernos da Diversidade, 6, 2012. 82 p.

_____. **Do desvio às diferenças.** Teoria & pesquisa (47), 2005, p.9-41.

_____. **Reflexões sobre normalidade e desvio social.** Estudos de Sociologia, Araraquara, 13/14: 2003, p.109-126.

MONEY, John; EHRHARDT, Anke. *Man and woman, boy and girl.* New York: New American library, 1974.

MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”, in Xavier, Ismail(org.), **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro, Graal, 1983, pp. 435-453.

NASCIMENTO, Edilberto Vinícius Brito. **O Discurso da Identidade de Gênero e a Visualidade Eletrônica em “Tomboy”.** XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – João Pessoa – PB, 2014.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes** – conceitos e metodologias. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 7 de abril de 2014.

PRECIADO, Beatriz. Sujeira e Gênero. Mijar/Cagar. Masculino/Feminino. Disponível em: <https://we.riseup.net/subta/preciado-sujeira-e-g%C3%A3nero>> Acesso em: 12 de março de 2015

_____. *Qui défend l'enfant queer?* Disponível em: http://www.liberation.fr/societe/2013/01/14/qui-defend-l-enfant-queer_873947. Acesso em 29 de março de 2015. Versão traduzida para o português disponível em: <http://revistageni.org/10/quem-defende-a-crianca-queer/>. Acesso em 28 de março de 2015.

SABAT, Ruth Ramos. **Infância e gênero:** o que se aprende nos filmes infantis. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://www.ced.ufsc.br/~nee0a6/truthsa.PDF>>. Acesso em: 10 de agosto de 2013.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer.** Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SANTIAGO JR. Francisco das Chagas Fernandes. **Sobre o conceito de representação:** etnicidade e análise histórica das imagens cinematográficas. Anais do 3º. Seminário Nacional de História da Historiografia: aprender com a história? Ouro Preto: Edufop, 2009.

_____. **Entre a representação e a visualidade:** alguns dilemas da relação história e cinema. Londrina, Paraná: Domínios da Imagem. Ano 2, nº 3, 2008, p.65-78

SEDGWICK, Eve. *Tendências.* Londres: Routledge, 1994.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomas Tadeu da (org). **Identidade e diferença:** A perspectiva dos estudos culturais, Stuart Hall, Kathrin Woodward. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000, p. 73-102

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In:
Educação e Realidade. Porto Alegre, n 20,v2, p.71-100, jul/dez, 1995.

STOLLER, Robert. *Sex and Gender*. New York: Science House, 1968, vol. I.

APÊNDICE

Título	Título Original	Ano	Diretor(a)	País
1. A escolha de Sofia	<i>Sophie's Choice</i>	1982	Alan J. Pakula	Reino Unido, EUA
2. Tootsie	<i>Tootsie</i>	1982	Sydney Pollack	EUA
3. Yentl	<i>Yentl</i>	1983	Barbra Streisand	Reino Unido, EUA
4. A Cor Púrpura	<i>The color purple</i>	1985	Steven Spielberg	EUA
5. Bagdad Café	<i>Out of Rosenheim</i>	1987	Percy Adlon	Alemanha, EUA
6. Mulheres a beira de um ataque de nervos	<i>Mulheres al borde de um ataque de nervios</i>	1988	Pedro Almodóvar	Espanha
7. Thelma & Louise	<i>Thelma & Louise</i>	1991	Ridley Scott	EUA, França
8. Tomates verdes fritos	<i>Fried green tomatoes</i>	1991	Jon Avnet	EUA
9. A Excêntrica Família de Antonia	<i>Antonia</i>	1995	Marleen Gorris-	Holanda, Bélgica, Reino Unido
10. Colcha de Retalhos	<i>How to make a American Quilt</i>	1995	Jocelyn Moorhouse-	EUA
11. Jackie Brown	<i>Jackie Brown</i>	1997	Quetin Tarantino	EUA
12. Minha vida em cor de rosa	<i>Ma vie em rose</i>	1997	Alain Berliner	França, Bélgica, Reino Unido
13. Procura-se Amy	<i>Chasing Amy</i>	1997	Kevin Smith	EUA
14. Mulan	<i>Mulan</i>	1998	Tony Bancroft, Barry Cook	EUA
15. As virgens suicidas	<i>The Virgin Suicides</i>	1999	Sofia Coppola-	EUA
16. Meninos não choram	<i>Boys don't cry</i>	1999	Kimberly Peirce-	EUA
17. Tudo sobre minha mãe	<i>Todo sobre mi madre</i>	1999	Pedro Almodóvar	Espanha, França
18. Amor à flor da pele	<i>Fa Yeung nin wa</i>	2000	Kar Wai Wong	Hong Kong, França
19. Miss Simpatia	<i>Miss Congeniality</i>	2000	Donald Petrie	EUA, Austrália
20. O Fabuloso Destino de Amelie Poulain	<i>Le Fabuleux Destin d'Amelie Poulain</i>	2001	Jean-Pierre Jeunet	França, Alemanha
21. 8 Mulheres	<i>8 Femmes</i>	2002	François Ozon	França, Itália

22. As Horas	<i>The Hours</i>	2002	Stephen Daldry	EUA, Reino Unido
23. Fale com ela	<i>Hable com Ella</i>	2002	Pedro Almodóvar	Espanha
24. Frida	<i>Frida</i>	2002	Julie Taymor-	EUA, Canadá, México
25. Kill Bill: Volume 1	<i>Kill Bill: Vol. 1</i>	2003	Quetin Tarantino	EUA
26. Monster – Desejo assassino	<i>Monster</i>	2003	Patty Jenkins-	EUA, Alemanha
27. Vida de menina	<i>Vida de menina</i>	2003	Helena Solberg-	Brasil
28. Estamira	<i>Estamira</i>	2004	Marcos Prado	Brasil
29. Menina de Ouro	<i>Million Dollar Baby</i>	2004	Clint Eastwood	EUA
30. Olga	<i>Olga</i>	2004	Jayme Monjardim	Brasil
31. Transamérica	<i>Transamerica</i>	2005	Duncan Tucker	EUA
32. V de vingança	<i>V for Vendetta</i>	2005	James McTeigue	Estados Unidos, Reino Unido, Alemanha
33. Maria Antonietta	<i>Marie Antoniette</i>	2006	Sofia Coppola-	EUA, França, Japão
34. Meninas	<i>Meninas</i>	2006	Sandra Werneck, Gisela Camara--	Brasil
35. Mulheres do Brasil	<i>Mulheres do Brasil</i>	2006	Malu De Martino-	Brasil
36. O céu de Suely	<i>O Céu de Suely</i>	2006	Karim Ainouz	Brasil, Alemanha, Portugal, França
37. Pequena Miss Sunshine	<i>Little Miss Sunshine</i>	2006	Jonathan Dayton, Valerie Faris-	EUA
38. Volver	<i>Volver</i>	2006	Pedro Almodóvar	Espanha
39. Zuzu Angel	<i>Zuzu Angel</i>	2006	Sergio Rezende	Brasil
40. Lírios D'água	<i>Naissance des pieuvres</i>	2007	Céline Sciamma-	França
41. XXY	<i>XXY</i>	2007	Lucía Puenzo-	Argentina, Espanha, França
42. Ensaio sobre a Cegueira	<i>Blindness</i>	2008	Fernando Meirelles	Canadá, Brasil, Japão
43. Foi apenas um sonho	<i>Revolutionary Road</i>	2008	Sam Mendes	EUA, Reino Unido
44. A Princesa e o sapo	<i>The Princess and the frog</i>	2009	Ron Clements, John Musker	EUA

45. Amelia	<i>Amelia</i>	2009	Mira Nair-	EUA, Canadá
46. Bastardos Inglórios	<i>Inglorious Basterds</i>	2009	Quetin Tarantino	EUA, Alemanha
47. Coco antes de Chanel	<i>Coco avant Chanel</i>	2009	Anne Fontaine-	França, Bélgica
48. Ele não está tão afim de você	<i>He's Just Not That Into You</i>	2009	Ken Kwapis	EUA, Alemanha, Holanda
49. O segredo de seus olhos	<i>El Secreto de sus ojos</i>	2009	Juan José Capanella	Argentina, Espanha
50. Preciosa – Uma História de Esperança	<i>Precious</i>	2009	Lee Daniels	EUA
51. Cisne Negro	<i>Black Swan</i>	2010	Darren Aronofsky	EUA
52. Enrolados	<i>Tangled</i>	2010	Nathan Greno, Byron Howard	EUA
53. Riscado	<i>Riscado</i>	2010	Gustavo Pizzi	Brasil
54. A fonte das mulheres	<i>La source des femmes</i>	2011	Radu Mihaileanu	Bélgica, Itália, França
55. A pele que habito	<i>La piel que habito</i>	2011	Pedro Almodóvar	Espanha
56. Albert Nobbs	<i>Albert Noobs</i>	2011	Rodrigo Garcia	Reino Unido, Irlanda França, EUA
57. Histórias Cruzadas	<i>The Help</i>	2011	Tate Taylor	EUA, Índia, Emirados Árabes Unidos
58. Mãe e filha	<i>Mãe e Filha</i>	2011	Petrus Cariry	Brasil
59. Medianeras: Buenos Aires na era do amor virtual	<i>Medianeras</i>	2011	Gustavo Taretto	Argentina, Espanha, Alemanha
60. Millennium - Os homens que não amavam as mulheres	<i>The Girl with the Dragon Tattoo</i>	2011	David Fincher	EUA, Suécia, Noruega
61. Precisamos Falar sobre o Kevin	<i>We Need to Talk About Kevin</i>	2011	Lynne Ramsay-	Reino Unido, EUA
62. Sucker Punch – Mundo Surreal	<i>Sucker Punch</i>	2011	Zack Snyder	EUA, Canadá
63. Tomboy	<i>Tomboy</i>	2011	Céline Sciamma-	França
64. Depois de Lúcia	<i>Después de Lucía</i>	2012	Michel Franco	México, França

65. Jogos vorazes	<i>The Hunger Games</i>	2012	Gary Ross	EUA
66. Prometheus	<i>Prometheus</i>	2012	Ridley Scott	EUA, Reino Unido
67. Sudoeste	<i>Sudoeste</i>	2012	Eduardo Nunes	Brasil
68. Valente	<i>Brave</i>	2012	Mark Andrews, Brenda Chapman- Steve Purcell	EUA

Tabela produzida durante o primeiro ano da pesquisa para orientar a escolha do corpus. Fonte: www.imdb.com