

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS  
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO  
NÍVEL MESTRADO**

**ANDRESSA THIELLY MACHADO SILVEIRA DA SILVA**

**PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO:  
Sexualidade, corporalidade e interseccionalidade em *Pink or Blue***

**São Leopoldo  
2022**

ANDRESSA THIELLY MACHADO SILVEIRA DA SILVA

**PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO:  
SEXUALIDADE, CORPORALIDADE E INTERSECCIONALIDADE EM *PINK  
OR BLUE***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS

Orientador: Dr. Tiago Ricciardi Correa Lopes

São Leopoldo

2022

## FICHA CATALOGRÁFICA

S586p Silva, Andressa Thielly Machado Silveira da.  
Performatividade de gênero : sexualidade,  
corporalidade e interseccionalidade em Pink or Blue  
/ por Andressa Thielly Machado Silveira da Silva. –  
2022.  
127 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) — Universidade do Vale do  
Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em  
Ciências da Comunicação, São Leopoldo, RS, 2022.  
“Orientador: Dr. Tiago Ricciardi Correa Lopes”.

1. Binarismo. 2. Gênero. 3. Interseccionalidade.  
4. Performatividade. 5. Sexualidade. I. Título.

CDU: 659.3:316.346.2

ANDRESSA THIELLY MACHADO SILVEIRA DA SILVA

**PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO:  
SEXUALIDADE, CORPORALIDADE E INTERSECCIONALIDADE EM *PINK  
OR BLUE***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

**APROVADA EM 20 DE ABRIL DE 2022.**

**BANCA EXAMINADORA**

**PROFA. DRA. GABRIELA MACHADO RAMOS DE ALMEIDA - UFPEL  
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROF. DR. GUSTAVO DAUDT FISCHER - UNISINOS  
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**



---

**PROF. DR. TIAGO RICCIARDI CORREA LOPES - UNISINOS**

## **AGRADECIMENTOS À CAPES**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

*Ao meu avô, Luiz Carlos Machado, que sempre me  
impulsionou a buscar a emancipação por meio da  
educação.*

## AGRADECIMENTOS

Uma das partes mais difíceis ao agradecer é hierarquizar por quem começar. Pois bem, em primeiro lugar estendo meu agradecimento à todas as mulheres incríveis que tenho o privilégio de compartilhar minha passagem no planeta Terra.

À Fernanda, minha mãe, uma mulher incrível que admiro e amo acima de tudo. Muito obrigada por tudo que tu me proporcionaste, por todos os esforços e por sempre me estimular a ser minha melhor versão. Sei que o caminho foi difícil, principalmente sendo mãe tão jovem e que isso te exigiu sacrifícios, por isso não há palavras que deem conta de te dizer quão grata eu sou a ti.

À Alda, minha avó, mulher de coração imenso que me criou como filha e que tenho como mãe-avó. Obrigada por toda estrutura e acolhimento, pelas refeições quentes, pelas lições de matemática na infância e por sempre oferecer um colo a quem recorrer. Guardo um amor e um reconhecimento do teu papel na minha vida, imensos, principalmente porque grande parte disso não seria possível sem ti e sem teu apoio.

À Priscila, minha tia-irmã, que tive o prazer de compartilhar o convívio sob o mesmo teto durante a vida. Uma das pessoas que sempre me intitulou como o "gênio" da família, ainda que todas sejam mulheres incríveis. Obrigada por acreditar no meu potencial e ser presente

À Clarice, minha madrinha, cujo amor e sorrisos irradiam. Obrigada por proporcionar momentos tão felizes e descontraídos que levo sempre junto comigo. Acima de tudo, sou grata por todo carinho que tu sempre me deste e por ter sido uma grande incentivadora do meu hábito de leitura.

À Nicole, minha parceira e companheira de vida, a pessoa que me dá suporte, amor e confiança. Me faltam palavras para expressar o quanto devo a ti por toda a força e confiança que tu me passas. Te ter ao meu lado em diversos momentos foi minha maior motivação para concluir este trabalho. Minha gratidão, assim como o amor que carrego por ti, não cabem nesse pequeno espaço. Aproveito e já presto meus agradecimentos à Marilene, que me acolheu como filha em sua casa, sempre preocupada com meu bem-estar. Guardo por ti uma estima muito grande.

Às minhas amigas "tricoteiras", Amerian, Bibiana, Clara e Júlia, obrigada por todo suporte e apoio durante este período. As trocas que fizemos, tanto sobre dúvidas dos autores da linha de pesquisa, quanto aos momentos de descontração, memes e

figurinhas de gatinhos, ajudaram a tornar esta experiência muito mais leve e saudável. Com certeza a amizade que construímos durante esse período foi um dos pontos altos desse processo.

À Camila de Ávila, colega de linha, mas praticamente uma mentora. Obrigada por todas as vezes em que se colocou à disposição (inclusive feriados e finais de semana) para tirar dúvidas e ajudar a solucionar problemas.

À Alana, uma das minhas melhores amigas, que aguentou muitas mensagens de voz de desespero e surto. Poder contar com teu apoio, independente do que aconteça, me ajudou em muitos momentos, não somente ao longo desse mestrado, mas sim nesses quase dez anos em que somos amigas.

Ao meu querido orientador, Tiago, obrigada por compartilhar teus conhecimentos e me ajudar nessa empreitada. Sem sombra de dúvida toda a dedicação e aprendizado que adquiri contigo ao longo das orientações vão ficar comigo para muito além do mestrado.

Finalmente, agradeço ao homem que desempenhou um papel essencial na minha trajetória, meu avô Luiz Carlos Machado. Ainda que já não esteja mais aqui, pois se tornou uma supernova, dedico este espaço para agradecer àquele que foi um dos pilares da família. Meu avô era um homem muito inteligente. Formado em duas faculdades, autodidata e sabia (pelo menos arranhava) vários idiomas. Ele incentivou as filhas e netos a estudarem, a buscar independência e a valorizar o conhecimento. Fez tudo o que pôde por nós. Nos amou incondicionalmente e, em troca, foi amado incondicionalmente. Vô Carlos, muito obrigada por todo conhecimento e sabedoria que transmitiu ao longo da tua vida, por ter sido essa pessoa singular e preocupada com o bem-estar dos demais. Minha admiração por ti é infinita.



## RESUMO

O presente trabalho busca observar as performatividades de gênero a partir da análise do curta-metragem *Pink or Blue* (2017), resultante da parceria entre o diretor Jake Dypka e a poeta Hollie McNish e apresentado no festival de publicidade Lions Cannes. A partir disso, nosso questionamento central é de que forma os construtos comunicacionais de feminilidade e de masculinidade se atualizam nas imagens técnicas e metafóricas de *Pink or Blue* (2017). Nosso percurso apresenta dois capítulos teóricos, sendo o primeiro voltado aos debates de gênero, como performatividade (BUTLER, 1988, 2003, 2019) e patriarcado (BOURDIEU, 2019). Já o segundo faz incursões a partir do plano expressivo do curta, seus elementos técnicos, estéticos e narrativos, além disso trabalha com conceitos como imagem dialética e imagem crítica (DIDI-HUBERMAN, 2010), bem como o viés político que as imagens carregam (BENJAMIN, 1985). Nossa metodologia fez uso da combinação da dissecação (KILPP, 2003, 2010) e procedimentos cartográficos (MOLDER, 2010). Durante o dissecar das imagens, acabamos por criar outras imagens, as quais permitiram evocar discussões acerca de corpos que fogem aos binarismos de gênero. A segunda etapa metodológica, referente à cartografia, nos permitiu criar três constelações que discutem temáticas pertinentes aos estudos de gênero, cada uma delas focando em um aspecto distinto como: sexualidade, corpo e interseccionalidade. A partir disso, tecemos discussões sobre racismo, etarismo, masturbação, hiperssexualização, dentre outros. O principal ponto que extraímos de *Pink or Blue* é que as performatividades de gênero ali apresentadas, apesar de possuírem um intuito de educar o espectador através da manifestação das diferentes formas de expressão de gênero e sexualidade, acabam por recorrer a clichês imagéticos. Por outro lado, reconhecemos a necessidade de reforçar mensagens que parecem estar dentro da esfera da obviedade, tendo em vista os crescentes movimentos de intolerância, como LGBTfobia, racismo e feminicídio.

**Palavras-chave:** binarismo; gênero; interseccionalidade; performatividade; sexualidade.

## ABSTRACT

The present work seeks to observe gender performativities from the analysis of the short film *Pink or Blue* (2017), resulting from the partnership between director Jake Dypka and poet Hollie McNish and presented at the Lions Cannes advertising festival. From this, our central question is how the communicational constructs of femininity and masculinity are updated in the technical and metaphorical images of *Pink or Blue* (2017). Our path presents two theoretical chapters, the first being focused on gender debates, such as performativity (BUTLER, 1988, 2003, 2019) and patriarchy (BOURDIEU, 2019). The second makes incursions from the expressive plan of the short, its technical, aesthetic and narrative elements, in addition to working with concepts such as dialectical image and critical image (DIDI-HUBERMAN, 2010), as well as the political bias carried by the images (BENJAMIN, 1985). Our methodology used a combination of dissection (KILPP, 2003, 2010) and cartographic procedures (MOLDER, 2010). During the dissection of the images, we ended up creating other images, which allowed us to evoke discussions about bodies that escape gender binarisms. The second methodological step, referring to cartography, allowed us to create three constellations that discuss themes relevant to gender studies, each one focusing on a different aspect such as: sexuality, body and intersectionality. From this, we weave discussions about racism, ageism, masturbation, hypersexualization, among others. The main point that we extract from *Pink or Blue* is that the gender performativities presented there, despite having an intention to educate the spectator through the manifestation of different forms of expression of gender and sexuality, end up resorting to image clichés. On the other hand, we recognize the need to reinforce messages that seem to be within the scope of the obvious, in view of the growing intolerance movements, such as LGBTphobia, racism and femicide.

**Key-words:** binarism; genre; intersectionality; performativity; sexuality.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Frame do curta-metragem <i>Pink or Blue</i> (2017).....	13
<b>Figura 2:</b> Experiência de perspectiva no site da Saatchi & Saatchi .....	15
<b>Figura 3:</b> Making of de <i>Pink or Blue</i> .....	16
<b>Figura 4:</b> Postagem de lançamento de <i>Pink or Blue</i> nas plataformas digitais.....	16
<b>Figura 5:</b> Hollie McNish em <i>Pink or Blue</i> (2017).....	17
<b>Figura 6:</b> Excertos do curta-metragem <i>Embarrassed</i> (2016) .....	17
<b>Figura 7:</b> Postagem de lançamento de <i>Pink or Blue</i> nas plataformas digitais.....	19
<b>Figura 8:</b> Crianças com flores .....	34
<b>Figura 9:</b> Não-binaridade .....	38
<b>Figura 10:</b> Busca pela juventude.....	48
<b>Figura 11:</b> Frame do filme <i>A rainha de espadas</i> (1916).....	49
<b>Figura 12:</b> Frame do filme <i>Meninas Malvadas</i> (2004) .....	50
<b>Figura 13:</b> Frame do videoclipe <i>Doo-Wopp (That Thing)</i> , de Lauryn Hill (1998).....	51
<b>Figura 14:</b> Frame do videoclipe <i>Goodnight Goodnight</i> , de Maroon 5 (2008).....	52
<b>Figura 15:</b> Frame do videoclipe <i>Chega</i> , parceria entre os cantores Duda Beat, Jaloo e Mateus Carrilho (2019). .....	53
<b>Figura 16:</b> Imagens sobrepostas.....	56
<b>Figura 17:</b> Metaforizando a genitália masculina .....	58
<b>Figura 18:</b> Dicotomia feminino vs. masculino.....	60
<b>Figura 19:</b> Cartaz de propaganda da cerveja Budweiser em 1956 e sua versão repaginada em 2019.....	61
<b>Figura 20:</b> Pelos corporais aceitos vs. não aceitos socialmente .....	62
<b>Figura 21:</b> Releitura da obra <i>O Grito</i> .....	66
<b>Figura 22:</b> Imagens da coleção <i>constructos normativos</i> .....	71
<b>Figura 23:</b> Imagens da coleção <i>constructos normativos</i> .....	72
<b>Figura 24:</b> imagens da coleção <i>constructos dissidentes</i> .....	72
<b>Figura 25:</b> Imagens originais.....	74
<b>Figura 26:</b> Imagens sobrepostas (1).....	74
<b>Figura 27:</b> Imagens sobrepostas (2).....	75
<b>Figura 28:</b> Formação de uma experiência não-binária.....	79
<b>Figura 29:</b> Ilustração da anatomia de uma flor.....	80
<b>Figura 30:</b> O ato de siriricar .....	82

<b>Figura 31:</b> Fetiche e submissão .....	83
<b>Figura 32:</b> Fetiche e submissão na moda editorial (1).....	84
<b>Figura 33:</b> Fetiche e submissão na moda editorial (2).....	85
<b>Figura 34:</b> Poder masculino e etarismo.....	88
<b>Figura 35:</b> Reimaginando a Virgem Maria .....	91
<b>Figura 36:</b> A Puta e a Santa.....	93
<b>Figura 37:</b> <i>Shoot</i> .....	95
<b>Figura 38:</b> As empregadas domésticas e a “família de bem” no Brasil .....	98
<b>Figura 39:</b> A criação de uma “menina” .....	99
<b>Figura 40:</b> A atriz Hattie McDaniel em cena do filme <i>...E o Vento Levou</i> (1940) ....	100
<b>Figura 41:</b> Jacira Sampaio, intérprete da Tia Nastácia na primeira adaptação televisiva de <i>O Sítio do Pica-Pau Amarelo</i> (1977-1986).....	102
<b>Figura 42:</b> O aborto do homem.....	103
<b>Figura 43:</b> Caricatura de Saartjie Baartman .....	105

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Tradução do poema de Hollie McNish declamado em *Pink or Blue* ..... 19

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
1.1 PROBLEMA DE PESQUISA E OBJETIVOS .....	23
1.2 JUSTIFICATIVA.....	24
1.3 ESTADO DA ARTE .....	27
1.4 ESTRUTURAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA .....	28
<b>2. PERFORMATIVIDADE, BINARISMOS E DOMINAÇÃO MASCULINA</b> .....	<b>30</b>
2.1 PERFORMANCE E PERFORMATIVIDADE.....	30
2.2 BINARISMOS.....	35
2.3 PODER E DOMINAÇÃO .....	39
2.4 CINEMA E INTERSECCIONALIDADE.....	42
<b>3. AS IMAGENS DE PINK OR BLUE</b> .....	<b>45</b>
3.1 CINEMA, VÍDEO E MONTAGEM ESPACIAL .....	45
3.2 IMAGENS DIALÉTICAS E AS METÁFORAS AUDIOVISUAIS .....	54
3.3 IMAGENS POLÍTICAS .....	62
<b>4. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS</b> .....	<b>68</b>
4.1 INCURSÕES METODOLÓGICAS .....	69
4.2 COLEÇÕES .....	70
4.3 DISSECAÇÃO .....	73
4.4 CONSTELAÇÕES.....	76
<b>5. A TRÍADE DO SEXO, CORPO E INTERSECCIONALIDADE</b> .....	<b>78</b>
5.1 SEXUALIDADE FEMININA: A SIRIRICA E FETICHISMO.....	78
5.2 CORPO, PODER E SACRALIDADE .....	87
<b>5.2.1 CORPOS TERRENOS E CORPOS SANTIFICADOS</b> .....	<b>90</b>
5.3 ENTRELAÇAMENTOS INTERSECCIONAIS.....	95
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>107</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>111</b>
<b>GLOSSÁRIO</b> .....	<b>117</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O curta-metragem *Pink or Blue* (2017), resultante de uma parceria entre o diretor Jake Dypka e a poeta Hollie McNish, aborda questões de performatividade de gênero como forma de tensionar padrões heteronormativos de determinação de masculinidade e feminilidade. O próprio título, *Azul ou Rosa*, já nos apresenta - e denuncia - a dicotomia homem/mulher que é foco de debate ao longo dos três minutos de duração do curta.

*Pink or Blue* é um curta-metragem cuja exibição, originalmente, foi utilizando a tecnologia 3D, porém, quando transposto para plataformas audiovisuais, como Vimeo e YouTube, foi reconfigurado e passou a ter a tela dividida ao meio, com o lado esquerdo representando *Pink* (rosa) e o direito *Blue* (azul). A intenção do curta, conforme o próprio diretor Jake Dypka, é mostrar que gênero não se limita ao binarismo das categorias *homem e mulher*.

O curta foi selecionado para abrir a mostra de filmes na categoria *New Directors Showcase*<sup>1</sup> da empresa Saatchi & Saatchi, uma das maiores agências de publicidade e comunicação do mundo, no Festival de Cannes Lions (modalidade de filmes/curtas publicitários), em 2017. *Pink or Blue* (Figura 1) não se enquadra facilmente em nenhuma classificação de gênero audiovisual específica, em certa medida, a composição das imagens em articulação com a declamação do poema de Hollie McNish vai ao encontro do que Parente (2007) descreve como cinema experimental, em que importa menos as questões de representação do que os efeitos sensoriais – a própria intensidade e duração – das imagens que nos são apresentadas.

**Figura 1:** Frame do curta-metragem *Pink or Blue* (2017)

---

<sup>1</sup> Em tradução livre: vitrine de novos diretores.



Fonte: PINK (2017).

Em entrevista ao site *Director Notes*<sup>2</sup>, em 2017, o diretor do curta-metragem, Jake Dypka, foi questionado sobre como foi a experiência da realização de *Pink or Blue*, ao que ele respondeu que empolgante foi justamente poder contrapor as experiências visuais do feminino e do masculino, entretanto, ao mesmo tempo, demonstrar que o conceito de gênero foge dos binarismos.

Um ponto relevante é que em sua exibição, originalmente em Cannes, o curta foi apresentado utilizando a tecnologia 3D, possibilitando ao espectador experienciar a intercalação da visão entre *pink* (rosa), representando o feminino, e *blue* (azul), representando o masculino. Essa possibilidade de escolher qual “lado” enxergar é, para Dypka, uma forma de o público ter um envolvimento ativo com o curta.

A fim de melhor compreender como se deu a experiência de assistir *Pink or Blue* em sua versão 3D, entramos em contato com Jake Dypka por e-mail ao que ele nos respondeu dizendo que, durante a exibição, a audiência recebia dois pares de óculos e que ao intercalar um e outro, era possível ter a visualização referente a cada “lado”.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://directorsnotes.com/2017/09/19/jake-dypka-pink-or-blue/>. Acesso em: 26 jul. 2021.



Posteriormente à estreia, a própria Saatchi & Saatchi disponibilizou uma página na web<sup>3</sup> em que propicia uma “amostra” de como seria alternar a visão entre *rosa* e *azul* enquanto o curta-metragem roda na tela (Figura 2).

**Figura 2:** Experiência de perspectiva no site da Saatchi & Saatchi



Fonte: Reprodução/Jake Dypka

Como é possível observar na figura acima, ao entrar no site, o espectador pode interagir com o curta-metragem ao utilizar as teclas do computador. A versão com a tela dividida, a qual nos debruçamos nesta pesquisa, é resultado da versão 2D do curta-metragem, ou seja, conseguimos ver as duas metades simultaneamente.

Abaixo (Figura 3 e 4), selecionamos alguns *prints* feitos das páginas pessoais da rede social Instagram tanto do diretor, Jake Dypka, como da poetisa, Hollie McNish. A intenção é compartilhar um pouco dos bastidores da produção do curta-metragem.

<sup>3</sup> Disponível em: <http://www.saatchinds.com/>. Acesso em 28 jul. 2021.

Figura 3: Making of de *Pink or Blue*



Fonte: Reprodução/ Instagram/ @dypka.

Figura 4: Postagem de lançamento de *Pink or Blue* nas plataformas digitais



Fonte: Reprodução/ Instagram/ @dypka.

Nos voltando especificamente para Hollie McNish, a autora do poema que embala todo o curta-metragem, além de o ter escrito, ela também atua em *Pink or Blue* (Figura

5). Entre cenas que nos põem diretamente em choque com os pré-conceitos formados diante da dicotomia homem e mulher, Hollie marca sua presença declamando o poema.

**Figura 5:** Hollie McNish em *Pink or Blue* (2017)



**Fonte:** PINK (2017).

Hollie McNish é uma poetisa britânica, nascida em 1983 no Reino Unido. Ela é autora de vários livros, sendo o mais recente deles a coleção de poemas chamado *Slug: and other thing i've been told to hate*, publicado em maio de 2021. Em 2014, ela foi a primeira poetisa a lançar um álbum de música e poesia, chamado *Versus*. Seu trabalho é voltado para questões de equidade de gênero, liberdade da mulher pela amamentação em público, sendo a patrona da organização *Baby Milk Action*<sup>4</sup>. Inclusive, seu primeiro trabalho com o diretor Jake Dypka se chama *Embarrassed* - que pode ser traduzido como “envergonhada” -, um curta-metragem lançado em 2016 com performance e autoria de McNish e direção de Dypka. Em *Embarrassed* (2016), o tema principal gira em torno justamente do tabu quanto à amamentação em público (Figura 6). Hollie compôs o poema a partir tanto de suas vivências pessoais enquanto mãe, como de outras mulheres.

**Figura 6:** Excertos do curta-metragem *Embarrassed* (2016)

---

<sup>4</sup> Disponível em: <http://www.babymilkaction.org/archives/13816>. Acesso em: 28 jul. 2021.



Fonte: EMBARRASSED (2016) / montagem da autora.

Assim como Jake Dypka, Hollie McNish também compartilhou em suas redes sociais parte do *making of* de *Pink or Blue*, assim como seu lançamento nas plataformas digitais - como Vimeo, YouTube, entre outros.

Abaixo (Figura 7) trouxemos um print do perfil da poetisa na rede social Instagram no qual ela já dá pistas do que se trata essa nova parceria com o diretor Jake Dypka.

**Figura 7:** Postagem de lançamento de *Pink or Blue* nas plataformas digitais



Fonte: Reprodução/ Instagram/ @holliepoetry.

Um dos elementos centrais de *Pink or Blue* é justamente a poesia. É através dela que nos são apresentados novos elementos imagéticos, sendo ela também o guia narrativo. Como o poema é originalmente em inglês, no quadro abaixo colocamos lado a lado a versão primária e a traduzida para o português (Quadro 1).

**Quadro 1** - Tradução do poema de Hollie McNish declamado em *Pink or Blue*

Poema em inglês	Poema traduzido para português
Pink or Blue	Rosa ou Azul
Pink or Blue	Rosa ou Azul

<p>Pink or Blue Go! Babygros for Blue with robots on Babygros for Pink no robots on Babygros for Pink with flowers on Babygros for Blue no flowers on Little Pink picks a daisy chain – awww, great! Little Blue picks a daisy chain - gay Little Blue climbs the tree – strong boy Little Pink climbs the tree – tom boy Pink falls down Pink is given more hugs Pink tears allowed Blue tears must man up grow some bollocks, toughen up Don't be such a girl, Blue Now Blue hair is kept short Pink hair is let long Pink is given toy dolls Blue is given toy guns Pink is told to be cute Blue is told to be bigger Pink shoes – no grip Blue shoes – no glitter Now Blue legs start growing hairs and Pink legs start growing hairs Blue told this is manly</p>	<p>Rosa ou Azul Vá! Roupas de bebê para azul com robôs nelas Roupas de bebê para rosa sem robôs nelas Roupas de bebê para rosa com flores nelas Roupas de bebê para azul sem flores nelas Rosinha escolhe pegar uma margarida - awww, ótimo! Azulzinho escolhe pegar uma margarida - gay! Azulzinho sobe uma árvore - menino forte Rosinha sobe uma árvore - garota levada Rosa cai Rosa recebe abraços, pode chorar Lágrimas de Azul vire home, cresça, endureça Não seja uma garotinha, Azul! Agora o cabelo do Azul tem que ser curto O cabelo de Rosa, longo Rosa ganha bonecas de brinquedo Azul ganha armas de brinquedo Dizem para Rosa ser fofa Dizem para Azul ser forte Sapatos de Rosa - sem aderência</p>
---	---

<p>Pink is told to shave theirs</p> <p>Blue is shown as blood in action films, fights, pride</p> <p>Pink is bleeding every month</p> <p>told blood shh! shame hide</p> <p>Pink discovers lust – wrong</p> <p>Blue discovers lust – right</p> <p>Now Blue is called a player but Pink is called a sket</p> <p>Pink is told they glow</p> <p>Blue is told they sweat</p> <p>Blue is told they wank</p> <p>Pink is told they sin</p> <p>or Blue is called a pussy</p> <p>Pink is called a bitch</p> <p>Now Pink is told to be a lady</p> <p>Do not spit - swear - smell</p> <p>Blue is told to be a man</p> <p>Do not cry or ask for help</p> <p>Blue is told to man up</p> <p>Pink is told to make up</p> <p>Blue is told to stay strong</p> <p>Pink is told to stay young</p> <p>Blue is told to get rich</p> <p>Pink is told to want kids</p> <p>Blue is told they mansplain</p> <p>Pink is told they gossip</p> <p>Blue is told they're bosses</p> <p>Pink is told they're bossy</p>	<p>Sapatos de Azul - sem brilho</p> <p>Agora começam a crescer pelos nas pernas de Azul</p> <p>E crescerem nas de Rosa também</p> <p>Dizem a Azul que isto é viril</p> <p>Dizem a Rosa para raspar seus pelos</p> <p>Azul é mostrado como sangue em filmes de ação, brigas, orgulho</p> <p>Rosa está sangrando a cada mês</p> <p>E dizem: sangue! shh! Que vergonha, esconda!</p> <p>Rosa descobre a luxúria - é errado</p> <p>Azul descobre a luxúria - é certo</p> <p>Agora Azul é chamado de jogador</p> <p>Mas Rosa é chamada de vagabunda</p> <p>Dizem para Rosa que ela brilha</p> <p>Dizem para Azul que ele sua</p> <p>Dizem para Azul que ele se masturbe</p> <p>Para Rosa dizem que é pecado</p> <p>Ou Azul é chamado de "menininha"</p> <p>Rosa é chama de vadia</p> <p>Falam para Rosa ser uma dama</p> <p>Não cuspa, não xingue, não feda</p> <p>Falam para Azul ser um homem</p> <p>Não chore nem peça ajuda</p> <p>À Azul é dito para encorajar-se</p> <p>À Rosa é dito para maquiar-se</p> <p>À Azul é dito para ser forte</p> <p>À Rosa é dito para ficar jovem</p>
---	--

Blue is having breakdowns	À Azul é dito para ficar rico
Pink is having botox	À Rosa é dito para querer filhos
Cunnilingus is censored more than rape scenes or blow jobs	À Azul é dito que ele explica as coisas À Rosa é dito que ela fofoca
Blue is told: this makes a man	À Azul é dito que eles são chefes
Pink is told: this makes a girl	À Rosa é dito que elas são mandonas
Babies born in naked flesh	Azul está tendo surtos
Welcome to the World	Rosa está fazendo botox
	Sexo oral em mulheres é censurado mais do que cenas de estupro ou boquetes
	À Azul é dito: isso faz um homem
	À Rosa é dito: isso faz uma garota
	Bebês nascidos nus
	Bem-vindos ao Mundo

Através da tradução da poesia já podemos ver que, mesmo sem o recurso imagético, ela por si só é rica em imagens. Há descrições bem precisas de ações. Algumas delas foram incorporadas efetivamente ao que vemos na tela, enquanto outras permanecem somente na fala de Hollie McNish ou são trabalhadas de forma mais metafórica, como por exemplo imagens de genitálias que são representadas por frutas ou outros elementos/objetos.

Outro ponto relevante a ser notado é que todo o poema é construído em um esquema que evidencia o binarismo já na sua forma. O uso de conectivos de oposição é o ponto central na montagem do poema. Ademais, podemos notar que há uma cronologia no desenvolvimento do texto e das imagens que vão nos sendo apresentadas. Isto é, tanto no poema como no vídeo em si, uma das primeiras imagens, visuais e sonoras, são de crianças. Na sequência, temos a juventude e a descoberta da sexualidade, seguido pela vida adulta e os marcadores de diferenças entre homens e mulheres no mercado de trabalho. Por fim, a velhice - como será analisado ao longo do trabalho, envelhecer, para



as mulheres, é um símbolo de desempoderamento e a juventude “eterna” é utilizada como uma forma de opressão.

Entende-se que toda a sociedade tem sua tecnocultura, a qual se atualiza de alguma forma, onde nos deparamos com atravessamentos e contágios de diferentes suportes (independente do formato), técnicas e estéticas que contribuem para uma audiovisualização da nossa cultura. Como afirmado por Montaño e Killp (2015, p. 13–14), é “neste ambiente ressonante, cria-se, faz-se circular, usa-se e apropria-se de construtos audiovisuais como modos singulares de expressão e significação da experiência do mundo”. Todavia, toda imagem que é produzida a partir dessa audiovisualização, é também política. Dessa forma, *Pink or Blue* aborda questões de performatividade de gênero como modo de tensionar padrões heteronormativos, onde a partir da presença de técnicas e estéticas que performam no curta-metragem buscam por denunciá-las e provocar uma certa ruptura. *Pink or Blue*, performa a partir de sua própria montagem e tensionamento tecnoestético, carregando em si suas ethicidades de gênero.

## 1.1 PROBLEMA DE PESQUISA E OBJETIVOS

Isto posto, apresentamos o problema de pesquisa cuja elaboração encontra-se ancorada, principalmente, nos conceitos expostos pelo filósofo Henri Bergson, e que conduzirá todo o desenvolvimento do trabalho. Para Bergson (2006, p.08) “duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo”, isto é, a existência de algo está atrelada à sua atualização e é com a finalidade de durar que as coisas se atualizam. Em vista disso, Bergson salienta a dualidade existente entre atualização (tendência espacial e material da realidade) e duração (real no universo).

Ainda segundo Bergson (2006), as mudanças e as transformações exibem a realidade das imagens no seu modo de ser e de agir; esclarecendo essa visão, Suzana Kilpp e Ricardo Weschenfelder (2016, p.33) expõem que “em seu modo de ser a coisa é (virtualmente) tal ou qual; em seu modo de agir, ela se atualiza assim ou assado na matéria”. Por conseguinte, as imagens constantemente em movimento no audiovisual

são consideradas uma das formas de agir da imagem fílmica (KILPP; WESCHENFELDER, 2016, p.35).

Assim, fundamentado na filosofia Bergsoniana e em seu método intuitivo, que é exposto por Deleuze na obra *Bergsonismo* (1999), composto por três regras que contribuem para a elaboração de verdadeiros problemas de pesquisa, é revelado um misto de virtualidade e de atualidade constituídos nesta pesquisa pelos construtos de feminilidade e masculinidade e pelo curta-metragem *Pink or Blue*, respectivamente. Logo, o presente trabalho é pautado pela seguinte problemática: **De que forma os construtos comunicacionais das performatividades de gênero se atualizam nas imagens técnicas e metafóricas de *Pink or Blue*?**

Amparados neste questionamento central do trabalho e buscando esclarecê-lo, os objetivos da pesquisa são anunciados e distribuídos entre objetivo central e objetivos específicos:

**Objetivo central:**

- Compreender a construção das performatividades gênero presentes no curta-metragem *Pink or Blue* (2017).

**Objetivos específicos:**

- Realizar uma revisão teórica dentro do escopo dos estudos de gênero referentes às performatividades de gênero;
- Compreender como o uso de linguagem metafórica em *Pink or Blue* produz imagens dialéticas e políticas;
- Compreender as relações interseccionais e performativas apresentadas em *Pink or Blue*.

## 1.2 JUSTIFICATIVA

O exercício de observação de um produto audiovisual que tem como foco central questões de gênero me interessa, para além do meu *estar* pesquisadora, pelo fato de me

identificar enquanto mulher e lésbica. Logo, *Pink or Blue* me toca em três pontos: como mulher vivendo em uma sociedade perpassada por uma herança machista e patriarcal muito forte; como parte da comunidade LGBTQIA+<sup>5</sup>, que precisa estar sempre e exaustivamente buscando espaço e reconhecimento na maioria das esferas sociais; e, por fim, enquanto pesquisadora que busca trazer foco aos temas de gênero e de feminismo porque o contexto acadêmico é de transformação, de debate e de acolhimento de novas perspectivas. A intenção da produção de investigações como essa é a de que, para além do âmbito da pesquisa, possa também servir como vetor para fomentar discussões acerca da temática de gênero e, assim, promover (re)conhecimento sobre a comunidade LGBTQIA+.

Além disso, a discussão de temáticas de gênero se faz presente no meu percurso acadêmico desde minha graduação em Jornalismo, uma vez que meu trabalho de conclusão de curso foi sobre uma série de reportagens especiais produzidas pelo programa dominical *Fantástico*, exibido pela Rede Globo, que tratava de temas acerca da população transgênero. A partir da análise destes programas e do maior contato com autoras e autores que trabalham com estudos de gênero, tomei minha decisão de enveredar para o campo da pesquisa, sempre buscando tensionar e questionar temáticas que tratam sobre a população LGBTQIA+, sobre mulheres e minorias. Por conta disso, quando comecei a articular o que viria a ser meu objeto de estudo para a pesquisa de mestrado, bem como que referencial teórico gostaria de trabalhar, ficou claro que precisava ser algo que trabalhasse com essas temáticas. Por ter sido aluna durante toda minha vida de instituições públicas e, hoje, como pós-graduanda, ser bolsista da CAPES, sinto que tenho a responsabilidade e o dever de trazer algum retorno de relevância social através de minha atividade de pesquisa. Isso se dá, sobretudo, porque ainda vivemos em um contexto de forte desigualdade social em que, mesmo com cotas que visem diversificar o público acadêmico, as mudanças na estrutura de produções que tratam de temas sobre e para populações minoritárias são embrionárias. Enquanto não for expressivo o número de alunos e alunas de populações vulneráveis, negros e negras,

---

<sup>5</sup> A sigla significa Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transgêneros, Queer, Intersexo, Assexuais e o “+” simboliza outras identidades de gêneros e, também, os aliados.

estudantes de origem periférica, pessoas LGBTQIA+, é fundamental, sempre que nos for dada a oportunidade, trazermos à tona tais questões.

Ainda que o objeto empírico que vamos trabalhar nesta pesquisa seja um curta-metragem produzido na Inglaterra e esteja situado em um contexto social e geográfico específico, podemos ver que as violências de gênero apresentadas em *Pink or Blue* estabelecem relações com o que ocorre também no nosso país.

Basta vermos como o número de casos de feminicídio no Brasil cresceu em 22% durante a pandemia do Covid-19<sup>6</sup>. De acordo com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública, entre março e abril de 2019, 117 casos de feminicídio ocorreram. Já no mesmo período, em 2020, o número subiu para 143 casos. Esse crescimento foi atribuído ao isolamento social que a pandemia causou, o que acarretou que as mulheres precisassem ficar confinadas em casa com seus agressores.

Entretanto, a violência contra a mulher não é um fenômeno que acomete apenas o Brasil. Durante o período pandêmico, foi observado que os casos de agressões cresceram vertiginosamente em inúmeros países. Dados da ONU Mulheres mostram que na Nigéria e na África do Sul houve uma alta em estupros. Em outros países, como Chipre, Cingapura, França e Argentina, o número de denúncias por violência doméstica aumentou cerca de 30%<sup>7</sup>.

Outro ponto estudado pelos estudos de gênero concerne à comunidade LGBTQIA+, a qual também vamos nos debruçar durante esta pesquisa. Em um levantamento do Grupo Gay da Bahia (GGB), 329 LGBTQIA+ tiveram uma morte violenta no Brasil em 2019<sup>8</sup>, sendo 297 homicídios e 32 suicídios. Já nos primeiros cem dias de 2020, já tinham sido contabilizadas 102 mortes, das quais 91 foram homicídios e 11 suicídios. Ainda de acordo com GGB, o risco de pessoas trans serem assassinadas é 14 vezes maior do que em relação a homossexuais. A intolerância, o preconceito e os crimes

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/06/01/numero-de-casos-de-feminicidio-no-brasil-cresce-22-durante-a-pandemia.htm>. Acesso em: 14 mar. 2021.

<sup>7</sup> Dados disponíveis em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/11/23/com-restricoes-da-pandemia-aumento-da-violencia-contra-a-mulher-e-fenomeno-mundial.ghtml>. Acesso em: 14 mar. 2021.

<sup>8</sup> Dados disponíveis em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/relatorio-registra-homicidios-de-297-pessoas-lgbts-no-brasil-em-2019-2438928>. Acesso em: 14 mar. 2021.

de ódio são a realidade de diversas minorias brasileiras. Negros, negras, mulheres, membros das classes mais baixas, LGBTQIA+, todos sofrem as consequências de uma sociedade que não abrange ou aceita aquele que desvia do que foi imposto como padrão.

É importante levantarmos esses dados porque o que vemos em comum tanto nos casos de feminicídio e violência contra a mulher quanto os casos de homotransfobia é o mesmo: vítimas de uma sociedade machista e patriarcal. Porém, o machismo e o patriarcado fazem parte de uma construção sociohistórica a partir da criação de estereótipos de masculinidade e feminilidade. Esses dois tópicos são de extrema relevância para que possamos compreender a constituição dos comportamentos que visam pôr os homens em uma posição de dominação e agressividade, enquanto às mulheres cabe o lugar de passividade e submissão. E escolhemos o curta-metragem *Pink or Blue* (2017) justamente por abordar esses tópicos através da poesia e das imagens metafóricas empregadas.

### 1.3 ESTADO DA ARTE

Para esta etapa da pesquisa foram averiguadas produções acadêmicas relacionadas ao tema proposto localizadas nos sites Google Acadêmico, Portal de Periódicos Capes, e Repositório da Unisinos. Como mecanismo de busca utilizou-se as palavras-chave: *gênero*, *videoarte*, *cinema* e *interseccionalidade* com um recorte temporal do ano de 2016 a 2021. Quanto às teses e dissertações, dentro do período de corte, não encontramos resultados significativos.

Dentre as buscas, o que mais abrangeu resultados foi através do Google Acadêmico, seguido pelo Portal de Periódicos Capes. Em meio aos trabalhos identificados, nos chamou a atenção o artigo *XXY: diálogos e entrelaçamentos sobre corpo, gênero e sexualidades no cinema argentino* (BARROS, 2016), o qual toca em temáticas sensíveis ao nosso trabalho, como, já apontado no próprio título, gênero e sexualidade.

Na sequência, também destacamos o artigo *Interseccionalidade nas imagens de Pobre Preto Puto*, de autoria de Carla Bernava (2019), o qual faz análise desse curta-

metragem brasileiro lançado em 2016. Tendo em vista que o trabalho de Bernava toca com maior ênfase na temática da interseccionalidade, principalmente nas questões de raça, ponto de grande relevância para este trabalho, consideramos de grande valia o citar aqui.

Dentre os artigos, o último que vamos trazer aqui é de um pesquisador espanhol chamado Vítor Blanco-Fernandéz, cujo título é *Narrativas del siendo. Videoarte español en el cuestionamiento del sexo, género y sexualidad normativas*, lançado recentemente, em abril de 2021. O trabalho de Blanco-Fernandéz nos chamou atenção por estar dentro do escopo tanto de gênero e sexualidade - inclusive ressaltando questões como performance de masculinidade e feminilidade, bem como binarismos - além de abranger a temática da videoarte. Dentre os três artigos aqui citados, este foi o que mais se aproximou do que nos propomos nesta pesquisa, todavia sem adentrar em aspectos que nos são ricos, como a interseccionalidade que ocupa papel central dentro da nossa proposta de análise.

A partir disso, o que vemos como potencial de diferencial dentro da nossa pesquisa é justamente a abordagem mais ampla que busca abrir para o debate de gênero e sexualidade, mas sempre dentro de uma perspectiva dos recortes de raça. Evidenciamos aspectos raciais por compreendermos que a realidade do Brasil é a de um país com profundas raízes de um racismo estrutural. Logo, é impossível falar sobre qualquer temática relacionada às pautas LGBTQIA+ ou do feminismo sem ter em vista vertentes que contemplem a raça.

#### 1.4 ESTRUTURAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

Primeiramente, situamos algumas das questões chave a que o curta-metragem se dedica, como performance de gênero, binarismos e sexualidade. Neste capítulo teórico, autores como Guacira Lopes Louro, referência nos estudos de gênero, e Pierre Bourdieu (2019) são fundamentais para entender aspectos da heteronormatividade, dos papéis de gênero, dentre outros. Ademais, Judith Butler também é dos principais expoentes que

discutem performatividade de gênero, logo as ideias e conceitos da autora são amplamente trabalhados ao longo do capítulo.

No capítulo seguinte, exploramos elementos que permeiam todo o curta-metragem, como a montagem espacial (MANOVICH, 2000) e a videoarte (PARENTE, 2007). Além disso, discutiremos os conceitos de imagem dialética e imagem crítica (DIDI-HUBERMAN, 2010), e o uso da metáfora como recurso audiovisual. Por fim, combinando os outros temas trabalhados anteriormente, estudaremos conceitos acerca de imagens políticas, tendo como base o teórico Jacques Rancière e também Walter Benjamin.

Preparando o terreno para as análises, nosso aporte metodológico se dá através da combinação entre procedimentos cartográficos e de dissecação. Todavia, primeiramente nos atentamos às figuras (pessoas e objetos) que aparecem em cada plano do curta-metragem, realizando o exercício da *flânerie*, proposto por Walter Benjamin e aqui descrito por Canevacci (1997). Ou seja, nos familiarizarmos com aquilo que nos é estranho e vice-versa.

A próxima etapa se dá através da dissecação, procedimento de análise proposto por Kilpp (2003, 2010), que permite o acesso à superfície dos objetos audiovisuais. Sua proposta é congelar cenas do produto audiovisual, de forma a exumá-las, e, após devidamente destrinchadas, elas retornam para sua sequência original dentro do vídeo. Em seguida, iremos agrupá-los em coleções, seguindo os passos de Molder (2010). Sendo assim, a geração de constelações significa que esses agrupamentos ocorrem para criar tensão entre essas imagens, mas ainda destacando seus aspectos comuns. No processo, o material é retirado de seu contexto original e reconfigurado para destacar ambiguidade, inconsistência e oposição para que possamos dotar-lhes de novos sentidos.

Por fim, chegando a nossa análise, a dividimos em três eixos, os quais também são nossas constelações: **sexualidade feminina**, **corpo poder e sacralidade**, e, abarcando os outros dois pontos, encerramos trazendo os **entrelaçamentos interseccionais**.

## 2. PERFORMATIVIDADE, BINARISMOS E DOMINAÇÃO MASCULINA

O presente capítulo aborda tópicos como performatividade e binarismos de gênero, assim como discute o imperativo da dominação masculina sob a ótica do cisheteropatriarcado ocidental. Além disso, é proposto o debate acerca das instituições reguladoras e normativas, assim como resgatar os primeiros contatos com as normas de gênero logo na infância.

### 2.1 PERFORMANCE E PERFORMATIVIDADE

Um dos conceitos centrais para os debates desenvolvidos ao longo da pesquisa é a *performatividade*. De forma a nos aprofundar no tópico, recorreremos às obras de (e sobre) Judith Butler, uma das principais pensadoras acerca do tema. Em *Uma cartografia do conceito butleriano de performatividade*, Paula Coruja (2019) analisa os conceitos de gênero e performatividade a partir do pensamento de Judith Butler. De acordo com Butler (1988), gênero se trata de um ato performativo: ele não se configura como uma identidade estável, mas sim uma identidade construída através do tempo e da “repetição estilizada de fatos” (p. 519).

Como ação pública e ato performativo, o gênero não é uma escolha radical ou projeto que reflete escolhas meramente individuais, tampouco é imposto ou inscrito sobre o indivíduo, como alguns deslocamentos pós-estruturalistas do sujeito poderiam afirmar. O corpo não é passivamente roteirizado com códigos culturais, como se fosse um recipiente sem vida de todas as relações culturais prévias. Mas nem “eus” corporificados preexistem às convenções culturais que essencialmente significam corpos. (...) então o corpo generificado atua em um espaço culturalmente restrito e faz interpretações dentro dos limites das diretivas já existentes (BUTLER, 1988, p.526).

Ao se afirmar como homem ou mulher, o indivíduo passa a emular características tais como: modo de vestir, de se portar e falar que se assemelham àqueles que também se identificam como homens ou mulheres. Para Butler (2003, p. 21), o indivíduo “ser” um homem ou uma mulher, não é tudo que esse alguém é e isso se dá porque o “gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas”. Assim como em um espetáculo, a atuação



(nesse caso de gênero) também possui um público. Apesar de este não ser tão definido como em um teatro, publicamente atuamos determinado gênero com o intuito de suprir as expectativas sociais. Em entrevista concedida à plataforma multimídia *Big Think* (JUDITH..., 2011), Butler afirma que há poderes institucionais (e aqui ela cita especificamente as instituições psiquiátricas), assim como práticas como o bullying que buscam manter os indivíduos dentro de seus “lugares de gênero”. E por esses “lugares” leia-se adequação às normas de gênero a partir do sexo biológico do indivíduo.

A minha opinião é a de que gênero é culturalmente formado, mas de que ele também é um domínio de agência ou de liberdade. É principalmente importante resistir à violência que é imposta pelas normas ideais de gênero, especialmente contra aquelas pessoas que são diferentes em relação ao gênero, que são desviantes em sua apresentação de gênero. (JUDITH..., 2011)

Performatividade seria, então, o processo de invocar o sujeito (CORUJA, 2019) e não necessariamente um ato ou ação isolada, protagonizada por um indivíduo. “A performatividade não é, portanto, um ‘ato’ singular, pois sempre é a reiteração de uma norma ou de um conjunto de normas, e na medida em que adquire a condição de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais é uma repetição” (BUTLER, 2019, p. 34). Para Butler há diferença ao dizer que o gênero é *performatado* e que o gênero é *performativo*. De forma crua, o gênero performatado significa que o gênero está lá *antes da performance*. Já performativo significa que o gênero é *a própria performance*. Isto é, o gênero não existe até que seja performatado.

Uma coisa é dizer que o gênero é performatado, e isso é um pouco diferente de dizer que o gênero é performativo. Quando nós dizemos que gênero é performatado, nós normalmente queremos dizer que nós tomamos um papel, nós estamos agindo de uma determinada forma. E que essa ação, ou essa interpretação é crucial para o gênero que nós somos e o gênero que nós apresentamos ao mundo. Dizer que o gênero é performativo é um pouco diferente, porque algo ser performativo significa que esse algo produz uma série de efeitos. Nós agimos e andamos e falamos de formas que consolidam uma impressão de ser um homem ou ser uma mulher (...) nós agimos como se este ser um homem ou este ser uma mulher fosse na verdade uma realidade interna, ou algo que simplesmente é uma verdade sobre nós, um fato sobre nós. Na verdade, trata-se de um fenômeno que tem sido produzido todo o tempo, e reproduzido todo o tempo. Então, dizer que o gênero é performativo é dizer que ninguém pertence a um gênero desde sempre. (JUDITH..., 2011)

Na obra *Female Masculinity*, Jack Halberstam<sup>9</sup> (1998) discute a masculinidade sob a ótica da construção social, conferindo ênfase às *masculinidades femininas*. Aqui, podemos retomar o conceito de *tomboy*<sup>10</sup> e, também, apresentar o conceito de *butch*: mulheres lésbicas que não performam feminilidade. Dentro dessa perspectiva, a masculinidade é um produto sociocultural ao invés de uma característica inata, já que ela pode ser incorporada também pelas mulheres. Contribuindo diretamente com as teorias de Butler, ser uma lésbica *butch* trata justamente da performatividade de uma masculinidade, a qual é uma mimese da construção do sujeito masculino.

Nesse sentido, o *gênero* não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser *performativo* no interior do discurso herdado da metafísica da substância - isto é, constituinte da identidade que supostamente é. Nesse sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. No desafio de repensar as categorias do gênero fora da metafísica da substância, é mister considerar a relevância da afirmação de Nietzsche, em *Genealogia da moral*, de que "não há 'ser' por trás do fazer, do realizar e do tornar-se; o 'fazedor' é uma mera ficção acrescentada à obra- a obra é tudo". Numa aplicação que o próprio Nietzsche não teria antecipado ou aprovado, nós afirmariamos como corolário: não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias "expressões" tidas como seus resultados. (BUTLER, 2003, p. 56, grifos da autora)

Uma mulher que não performa feminilidade é algo considerado transgressor, pois - tendo como recorte a cultura ocidental hegemônica - a construção cultural do "papel feminino" já inicia desde a infância. Como apontado por Piscitelli (2009), aos meninos desde cedo é estimulado o comportamento agressivo, enquanto para as meninas o esperado é "se comportar", ou seja, gentileza e doçura.

Assimilar ou performar trejeitos tidos como femininos, dentro da lógica da heteronormativa, só é admitido se for como uma maneira de diminuir ou fazer chacota

---

<sup>9</sup> Nas referências do texto está como *Judith Halberstam*, porém, se trata de um autor transgênero e, para respeitar sua identidade de gênero e seu nome, optamos por, ao longo do texto, identificá-lo da forma como o próprio autor o faz. Fonte: <https://www.lambdaliterary.org/2012/02/jack-halberstam-queers-create-better-models-of-success/>. Acesso em: 11 out. 2020.

<sup>10</sup> Tomboy, do inglês, pode ser traduzido como menina que apresenta características e comportamentos considerados tipicamente masculinos.

com alguém. Isso porque o feminino - e mais ainda a performance de feminilidade - está atrelado à submissão, a fazer-se pequena. Bourdieu (2019) traz justamente como as roupas e a postura ensinadas às mulheres servem como um “cerco invisível”. Para tal, o autor traz o exemplo das saias. A saia impede, ou ao menos desencoraja, que as mulheres sentem de determinadas formas, porque pode ser que apareçam as partes íntimas ou mais partes das pernas, também dificulta a mobilidade da mulher para correr ou andar mais rápido. Quanto à postura, o cruzar as pernas e os braços, são uma forma de “proteger” as áreas “sagradas” de uma mulher, como os seios e as genitálias. E ao se encolher como uma maneira de proteção a essas partes do corpo, as mulheres acabam ocupando menos o espaço público. Para Piscitelli (2009), esses papéis sexuais se originam a partir da socialização. Nesse sentido, quando Hollie McNish declama o trecho do poema destacado abaixo, em *Pink or Blue*, a imagem que aparece ao espectador é a de duas crianças com cerca de quatro anos.

Rosinha recolhe uma margarida - awww, ótimo!  
Azulzinho recolhe margarida - gay  
Azulzinho sobe na árvore - menino forte  
Rosinha sobe na árvore - tomboy

E todo o restante do poema segue na mesma linha, explicitando a dicotomia entre dois mundos que coexistem, mas dificilmente se chocam por conta de toda uma estrutura secular que favorece os homens, acima de tudo aqueles que são héteros, brancos e cisgêneros.

**Figura 8:** Crianças com flores



Fonte: PINK (2017).

Conforme vemos na Figura 8, no lado esquerdo, há o intuito de representar uma menina negra vestida de anjo e segurando uma margarida; já do lado direito, vemos o intuito de representar um menino branco com vestes que remetem a uma fantasia de marinheiro, porém, com um ponto em comum com a imagem da menina: ele também segura uma margarida. Marcamos como “intuito” de representar porque, de fato, não há como sabermos definitivamente. A partir da junção desses dois elementos, a imagem das crianças e o poema de McNish, podemos explorar inúmeras interpretações sobre convenções heteronormativas<sup>11</sup>, colocando em pauta as performatividades de masculinidade e feminilidade.

O poema de Hollie McNish vai ao encontro, em vários momentos, de muitos assuntos debatidos por Naomi Wolf (2019), como a questão da beleza, do envelhecimento e da castidade das mulheres. De acordo com Wolf, o capitalismo patriarcal criou uma forma de manter as mulheres num cerceamento invisível. Para a mulher conseguir um bom emprego, uma boa posição social e um companheiro, ela precisa estar encaixada dentro de padrões de beleza, em sua maioria inatingíveis, e por

---

<sup>11</sup> É a constituição da heterossexualidade como norma de comportamento social, regulando os modos de ser e viver os desejos e a sexualidade. (Fonte: Cartilha de Direitos LGBT feita pela Assembleia Legislativa do RS em 2017).

mais que nos últimos anos tenha uma maior discussão sobre o assunto e que muitas mulheres tenham consciência disso, a indústria da beleza - cosméticos, dietas e nutrição, vestuário, cirurgia plástica, dentre outros - movimentam bilhões de dólares anualmente. Ou seja, manter as mulheres encarceradas no mito beleza é um negócio muito lucrativo.

À medida que as mulheres se liberaram da Mística Feminina da domesticidade, o mito da beleza invadiu esse terreno perdido, expandindo-se enquanto a mística definhava, para assumir sua tarefa de *controle social*.

A reação contemporânea é tão violenta porque a ideologia da beleza é a última remanescente das antigas ideologias do feminino que ainda tem o poder de controlar aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tomado relativamente incontroláveis. Ela se fortaleceu para assumir a função de **coerção social** que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade já não conseguem impor. (WOLF, 2019, p. 27, grifos nossos)

Ponto importante em que ambas convergem, o texto de Wolf e o poema de McNish, é que esses padrões não determinam somente a aparência esperada - e em muitas circunstâncias exigidas - das mulheres, todavia servem como uma bússola para o comportamento feminino. Acima de tudo, ao impor que as mulheres preencham determinados arquétipos de “super-mulheres”, com uma aparência impecável e feminilidade incontestáveis, o patriarcado consegue manter as mulheres reféns de um sistema no qual elas são censuradas intelectualmente.

## 2.2 BINARISMOS

Judith Butler (2003), ao discorrer sobre a linguagem, destaca que as normas de gênero não são preexistentes à língua. Ou seja, é a partir do ato da fala que as categorizações de sexo e gênero se dão através do discurso. Isto é, a linguagem não só nomeia o corpo como também possui o poder de construí-lo. Em outras palavras, a cultura se manifesta através do discurso e através dela apreendemos os sentidos e os significados, tanto de grupos aos quais pertencemos quanto daqueles que abarcam os “outros”. Entretanto, a percepção acerca desse “outro” pode variar em diversos matizes, indo da empatia até a aversão – desta última, derivam os radicalismos, como a intolerância e os crimes de ódio. A comunidade LGBTQIA+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Travestis, Queer, Intersexuais, Agêneros e mais) faz parte desses “outros”

que sofrem de estigmas e preconceitos. Aos atos discriminatórios contra esses grupos deu-se o nome de LGBTfobia<sup>12</sup>.

Stuart Hall (2016, p. 156), ao falar sobre sistemas simbólicos, afirma que “oposições binárias são cruciais para toda classificação porque é preciso estabelecer uma diferença clara entre as coisas a fim de classificá-las”. Do mesmo modo ocorre quanto às classificações de gênero: tudo aquilo que não é marcadamente masculino ou feminino é visto com desconfiança por não se enquadrar nas performatividades de gênero esperadas na sociedade ocidental. Da mesma forma, essa confusão se dá com mulheres que performam masculinidades e homens que performam feminilidades. Isto é, estes indivíduos não estão desempenhando os papéis socioculturais que foram ensinados desde crianças.

Gêneros "inteligíveis" são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Em outras palavras, os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a "expressão" ou "efeito" de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual. A noção de que pode haver uma "verdade" do sexo, como Foucault a denomina ironicamente, é produzida precisamente pelas práticas reguladoras que geram identidades coerentes por via de uma matriz de normas de gênero coerentes. A heterossexualização do desejo requer e institui a produção de oposições discriminadas e assimétricas entre "feminino" e "masculino", em que estes são compreendidos como atributos expressivos de "macho" e de "fêmea". A matriz cultural por meio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de "identidade" não possam "existir" - isto é, aqueles em que o gênero não decorre do sexo e aqueles em que as práticas do desejo não "decorrem" nem do "sexo" nem do "gênero". (BUTLER, 2003, p. 43-44)

Hall (2016), fazendo referência a Mary Douglas, afirma que “o que realmente perturba a ordem cultural é o aparecimento de coisas na categoria errada ou quando elas não cabem nas classes existentes” (p. 157). Hall (2016) acrescenta que a cultura também

---

<sup>12</sup> A LGBTfobia funciona como um *apartheid sexual*, conceito trazido por Louro et al. (2018), ao citar Peter McLaren. A homofobia pode ser relacionada à função de um “muro”: de um lado, aqueles que correspondem às normas; do outro, os indivíduos que não seguem a heteronormatividade#. A homossexualidade (e aqui podemos incluir os outros grupos da comunidade LGBTQIA+) é vista como contagiosa, sendo que qualquer aproximação ou empatia pode ser “interpretada como uma adesão a tal prática ou identidade” (LOURO *et al.*, 2018, p. 36). Entretanto, a percepção acerca desse “outro” pode variar em diversos matizes, passando desde empatia até aversão – sendo que esta última pode vir a ser explicitada em radicalismos, como intolerância e crimes de ódio.

está relacionada às emoções, aos sentimentos e a um senso de pertencimento. O *pertencer* a algum grupo traz a sensação de não estar à revelia ou solitário, principalmente quando se está vinculado a minorias, como o caso de indivíduos LGBTQIA+.

Em *Dupla Hélice*, Brissac Peixoto (1993) apresenta o conceito de Raymond Bellour de **entre-imagens**, que, resumidamente, pode ser traduzido como a imagem sendo uma existência situada entre a “coisa” e a sua “representação”. Evocamos esta ideia do autor para aproximá-la a um determinado ponto onde há uma “virada” no curta, em que representações de masculino e feminino entram em rota de colisão, até explodirem suas fronteiras, produzindo uma estética andrógina<sup>13</sup>, conforme observamos na Figura 9.

---

<sup>13</sup> Pode ser definido como a mistura de características femininas e masculinas, ou uma maneira de descrever coisas que não são masculinas nem femininas.

**Figura 9:** Não-binaridade



**Fonte:** PINK (2017) / montagem da autora.

Como podemos ver na imagem acima, o curta nos faz refletir sobre a fluidez do gênero, muito presente naqueles que se consideram como não-binários. A não-binariedade é, pode-se dizer, uma grande pane no *cistema*<sup>14</sup> que entra em colapso ao não conseguir definir e enquadrar as pessoas dentro da dicotomia masculina ou feminina. Dessa forma, essas imagens evocadas em *Pink or Blue* são, na verdade, uma grande provocação ao binarismo enraizado que é cultivado internamente desde o início da nossa socialização como indivíduos.

---

<sup>14</sup> Trocadilho como forma de manifesto contra o sistema cisnormativo.



## 2.3 PODER E DOMINAÇÃO

Pierre Bourdieu na obra *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica* (2019), traz um panorama no qual explora como fomos culturalmente socializados a atribuir ao homem o papel dominador e à mulher a obediência e submissão. Bourdieu, assim como Guacira Lopes Louro (2018), traz como as instituições têm responsabilidade histórica na manutenção (e preservação) do patriarcado<sup>15</sup>. É através da igreja, da escola, da mídia, dentre tantas outras instituições, que se mantém e se fomentam as diferenças e as desigualdades de gênero.

Dentre os conceitos abordados por Pierre Bourdieu (2019, p. 12), ele discorre sobre a violência simbólica, uma “submissão paradoxal”, pois, como trazido pelo autor, trata-se de uma violência “suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e de conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento”. Para o autor, o poder simbólico depende de suas vítimas, da colaboração delas, porque dessa forma é construído (e mantido) o poder. É justamente de poder que se alimenta o patriarcado. Foi através da socialização que se convencionou que as diferenças biológicas, ainda mais quando marcadas pelas genitálias, seriam uma forma de desigualdade e opressão.

As aparências biológicas e os efeitos, bem reais, que um longo trabalho coletivo de socialização do biológico e de biologização do social produziu nos corpos e nas mentes conjugam-se para inverter a relação entre as causas e os efeitos, e fazer ver uma construção social naturalizada (os “gêneros” como *habitus* sexuais) como o fundamento *in natura* da arbitrária divisão que está no princípio não só da realidade como também da representação da realidade e que se impõe por vezes à própria pesquisa. (BOURDIEU, 2019, p.14-15, grifos do autor)

O poder, a dominação do masculino, também podendo ser chamado como patriarcado, se manifesta não apenas na ordem sócio-cultural, mas também na

---

<sup>15</sup> O patriarcado é um sistema sociopolítico que coloca os homens em situação de poder, ou seja, o poder pertence aos homens. As sociedades patriarcais têm gênero masculino e a heterossexualidade como superiores em relação a outros gêneros e orientações sexuais. Por isso, é possível verificar uma base de privilégios para os homens. Fonte: Educa Mais Brasil. Disponível em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/educacao/dicas/o-que-e-patriarcado>. Acesso em 10 mar. 2021.

linguagem: o masculino se assume como “neutro” enquanto o feminino é sempre explicitamente demarcado. Por exemplo, quando vamos nos comunicar com grandes massas, a linguagem (pelo menos dentro do idioma português) opta por utilizar tudo flexionado no masculino, como uma forma de tratar a todos de forma “neutra”<sup>16</sup>. Já quando a audiência é composta por mulheres, sempre há o marcador linguístico do *a*. Ou seja, a linguagem é parte do projeto de dominação cis-hétero-patriarcal.

O gênero é o índice linguístico da oposição política entre os sexos. E gênero é usado aqui no singular porque sem dúvida não há dois gêneros. Há somente um: o feminino, o "masculino" não sendo um gênero. Pois o masculino não é o masculino, mas o geral. (WITTIG, 1983, p. 64, apud BUTLER, 2003, p. 48)

Como afirmado por Bourdieu (2019, p. 24), a ordem masculina não precisa ser justificada, pois “a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem legitimá-la”. É a partir do corpo biológico que somos segmentados em diferentes contextos de tratamento, como somos divididos socialmente no trabalho, assim como o lugar de cada uma na sociedade. Bourdieu afirma que às mulheres lhes são atribuídos os trabalhos vistos como inferiores ou indignos, como lidar com os animais, arrancar ervas daninhas e catar do chão as azeitonas que os homens com varas ou machados colocaram ao chão (2019, p. 57). Penteado e Gatti (2011) abordam um aspecto importante ao afirmarem que a *mulher* só existe enquanto em relação ao *homem*, ou seja, sendo definida como “não homem” (2011, p. 12). Em consonância com Pierre Bourdieu (2019), Penteado e Gatti (2011) afirmam que o homem não precisa se definir, pois “o mundo - assim como o discurso sobre o mundo - está preparado para ele” (2011, p. 12).

A sexualidade é outro ponto em que se estabelecem relações de poder. Por estarem inseridos em um mundo androcêntrico, mas mais ainda falocêntrico, é comum que expressões como “fazer Fulano de mulherzinha” remetam ao rebaixamento de alguém, nesse caso um homem, ao *status* de *mulher* por meio de atos sexuais tidos como “passivos” em que a mulher apenas “recebe” o homem. Sobre este tópico, Bourdieu

---

<sup>16</sup> Atualmente, há um grande debate no tocante à linguagem neutra que visa abarcar não somente homens e mulheres, mas também aqueles que se identificam como pessoas não-binárias. Mesmo a língua sendo viva e em constante mudanças, ainda há resistência por parte de muitos para incorporá-la no dia a dia.

(2019) traz como exemplo que em várias sociedades o ato de posse homossexual é visto como uma forma de dominação e afirmação de uma potência masculina, cabendo ao outro um papel *feminino*, o que, como trazido pelo autor, acarreta desonra e, no caso dos gregos, à perda do status de homem íntegro e de cidadão<sup>17</sup> (2019, p. 42).

Compreende-se que, sob esse ponto de vista, que liga sexualidade a poder, a pior humilhação, para um homem, consiste em ser transformado em mulher. E poderíamos lembrar aqui os testemunhos de homens a quem torturas foram deliberadamente infringidas no sentido de *feminilizá-los*, sobretudo pela humilhação sexual, com deboches a respeito de sua virilidade, acusações de homossexualidade ou, simplesmente, a necessidade de se conduzir com eles como se fossem mulheres, fazendo descobrir “o que significa o fato de estar sem cessar consciente de seu corpo, de estar sempre exposto à humilhação ou ao ridículo e de encontrar um reconforto nas tarefas domésticas ou na conversa fiada com os amigos”. (BOURDIEU, 2019, p. 43)

A história nos relata como esse lugar de submissão da mulher se repete há séculos. De acordo com o Yokoyama (2009), durante a Idade Moderna, a educação direcionada às mulheres era somente no que concerne aos cuidados domésticos. E esse lugar de repressão também se manifestou em outros aspectos da vida das mulheres, como no caso da sexualidade. O início da vida sexual de uma mulher é pautado pela heterossexualidade compulsória, mas não apenas isso, ela também é ensinada a enxergar o sexo como algo que ela deve desempenhar bem para agradar ao parceiro homem.

A sexualidade feminina ficou no espaço da falta da palavra, da falta de prazer e do não reconhecimento do que deveria ser encarado como algo natural de todo ser humano, independente de ser homem ou mulher. Todos os seres humanos possuem uma sexualidade assim como possuem sua aparelhagem linguística. Mas se tratando de masturbação, esse ato que foi encarado muitas vezes como pecaminoso sendo proibido até mesmo aos homens, seres considerados melhores e superiores, quiçá para mulheres que não possuíam sexualidade para si, somente havia a serventia para o homem praticar suas necessidades sexuais usando as mulheres como objeto. (YOKOYAMA, 2009, p. 68)

Ainda de acordo com a autora (YOKOYAMA, 2009), mesmo no século XXI as mulheres ainda se sentem inibidas de falar e explorar sua sexualidade, seja através da

---

<sup>17</sup> Na Grécia Antiga só eram considerados cidadãos os homens com mais de 21 anos, que fossem atenienses e filhos de pais atenienses. Mulheres, escravizados e imigrantes não podiam ser considerados como cidadãos.

masturbação ou de outras formas. Isto é, os ensinamentos que são passados pelas instituições normatizadoras estão profundamente arraigados nos corpos das mulheres de tal forma que as impede - ou pelo menos dificulta - o processo de autodescoberta.

## 2.4 CINEMA E INTERSECCIONALIDADE

No texto *Cinema e Sexualidade*, Guacira Lopes Louro (2008) nos faz refletir sobre como o cinema também age na manutenção da ordem do masculino. De acordo com a autora, são inúmeras as obras cinematográficas que colocam a mulher no centro do drama entre escolher a família ou a carreira profissional. O *happy ending* vinha quando a personagem escolhia o lar ao invés do trabalho, passando a mensagem que somente através da constituição de uma família - obviamente ancorada nos valores heteronormativos - aquela mulher se sentiria completa.

No que concerne a sexualidade da mulher, Louro (2008) afirma que a virgindade era requisito primário para as *mocinhas* de Hollywood, pois dessa forma elas eram vistas como *mulheres de valor* e pelas quais o *mocinho* lutaria para ficar junto. Entretanto, isso só se aplicava se elas fossem brancas.

Nos filmes hollywoodianos, articulavam-se de um modo especial às marcações de raça/etnia, gênero e sexualidade: mulheres negras e latinas eram, usualmente, representadas como sensuais; mulheres orientais pareciam sempre dóceis e submissas, e as brancas deveriam ser castas ou recatadas, capazes de deter as investidas dos homens. (LOURO, 2008, p. 83)

Vale aqui uma apresentação breve do conceito de interseccionalidade, o qual surgiu na década de 1980 a partir dos trabalhos da professora norte-americana Kimberlé W. Crenshaw. O que Crenshaw (1989) propôs é a intersecção entre gênero e raça para compreender a experiência das mulheres negras norte-americanas dentro do sistema racista e patriarcal.

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos,

constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (CRENSHAW, 2002, p. 177)

Resolvemos trazer esta, ainda que curta, conceituação acerca da teoria interseccional por entendermos que não podemos falar sobre gênero sem compreender que há uma gama de outras problemáticas sociais conectadas, como raça e classe. Logo, quando Lopes (2008) aborda como os papéis femininos das mulheres brancas refletem uma postura de doçura e castidade, enquanto às mulheres de outras etnias há uma maior sexualização, não podemos nos eximir de trazer ao debate tais questões.

A partir disso, precisamos sempre fazer o movimento de considerar que o corpo feminino sempre estará à mercê da sexualização, porém também é necessário ter em vista que mulheres negras, latinas e asiáticas carregam em seus corpos marcadores do racismo, o que leva a uma hiperssexualização de sua imagem. Como Laura Mulvey (1983) discute em *Prazer visual e cinema narrativo*, a mulher dentro da cultura patriarcal existe para que o homem possa exteriorizar suas fantasias e desejos, “ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado” (p. 438).

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de "para-ser-olhada". A mulher mostrada como objeto sexual é o *leitmotiv* do espetáculo erótico: de garotas de calendário até o *striptease*, de Ziegfeld, até Busby Berkeley, ela sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino. O cinema dominante combinou muito bem o espetáculo e a narrativa. (MULVEY, 1983, p. 444)

Todavia, há movimentos positivos para a representação de gênero dentro do cinema. Como destacado por Louro (2008), as mudanças políticas, sociais e econômicas que vêm despontando há algumas décadas, também se refletem no cinema. Sendo as produções cinematográficas parte dos produtos culturais que consumimos, é esperado que as mudanças que hoje reverberam na sociedade estejam também presentes nas novas produções. A partir disso, é possível ver um movimento de mudança nos últimos anos quanto às representações de gênero e sexualidade em cena. Louro (2008) também aponta que grupos sociais antes tratados como “outros” ou “desviantes”, agora ganham

- a pequenos passos - seu espaço no cinema, porém agora não como motivo de chacota ou com um viés condenatório e pecaminoso. Essas novas representações vêm dentro de uma perspectiva a tratar esses indivíduos como exemplos positivos e a colocar o enredo sob a ótica de vivências plurais.

### 3. AS IMAGENS DE PINK OR BLUE

Ao longo deste capítulo procuramos explorar, a partir do plano expressivo do curta, seus elementos técnicos, estéticos e narrativos, tendo em vista preparar o nosso olhar para incursões mais aprofundadas sobre as construções (tecno)culturais de feminilidade e masculinidade que são dadas a ver em *Pink or Blue* (2017). Nosso percurso toma de empréstimo os conceitos de imagem dialética e imagem crítica (DIDI-HUBERMAN, 2010), bem como observar o uso das metáforas enquanto recurso expressivo para produzir ambiguidade na arte. Por fim e amarrando os outros tópicos trabalhados anteriormente, vamos nos debruçar acerca do viés político que as imagens carregam.

#### 3.1 CINEMA, VÍDEO E MONTAGEM ESPACIAL

A experiência cinematográfica, para André Parente (2007), é sempre tributária de seu *dispositivo*. Segundo o autor, o cinema faz convergir três dimensões distintas em seu dispositivo, são elas: a *arquitetura da sala*, cuja herança vem do teatro; a *tecnologia de captura/projeção*, cujo formato padrão remonta ao final do século XIX; e, finalmente, a *forma narrativa*, entendida enquanto estética ou discurso de transparência, que começa a ser desenvolvida nos filmes do início do século XX. No entanto, assim como para o cinema, o conceito de dispositivo pode ser estendido a outras formas de arte. Como aponta Parente (2007),

[...] a experiência da obra pelo espectador constitui o ponto central da obra. Nela, o espectador se vê vendo: ele é ao mesmo tempo espectador e ator. A obra é um processo, sua percepção se efetua na duração de um percurso. Engajado em um percurso, implicado em um dispositivo, imerso em um ambiente, o espectador participa da mobilidade da obra. (PARENTE, 2007, p. 22-3)

Todavia, ao pensarmos na linguagem de vídeo, precisamos compreender que há uma diferenciação entre este e a linguagem de cinema. Para Arlindo Machado (1993), a forma cinema, em seu início, faz referência diretamente ao romance e teatro oitocentista. Já quando o vídeo surge, nos anos 1960, é o momento em que os jeitos de realizar cinema começam a entrar em decadência e a se transformarem. Ou seja, passa a ser

questionada a hierarquização e normas técnicas e estéticas cinematográficas que estavam sendo reproduzidas há 50 anos, em detrimento de novas experimentações e fazeres audiovisuais. Vale ressaltar, contudo, que essas experimentações não anulam a herança do cinema, do teatro e de outras formas de consumir e cultivar cultura que o vídeo abarca.

Sabemos, pelo simples exame retrospectivo da história desse meio de expressão, que o vídeo é um sistema híbrido, ele opera com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio e mais modernamente da computação gráfica, aos quais acrescenta alguns recursos expressivos específicos, alguns modos de formar idéias ou sensações que lhe são exclusivos, mas que não são suficientes, por si sós, para construir a estrutura inteira de uma obra. Esse talvez seja justamente o ponto-chave da questão. O discurso videográfico é impuro por natureza, ele reprocessa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores, e a sua "especificidade", se houver, está sobretudo na solução peculiar que ele dá ao problema da síntese de todas essas contribuições. (MACHADO, 1993, p. 08)

Ademais, conforme Machado (1993), na busca por estabelecer uma linguagem específica, o vídeo teria perdido sua função primária. Isto é, como uma forma de *registro* e *documentação*, se tornando uma ferramenta de expressão, “através do qual é possível forjar discursos sobre o real (e sobre o irreal). Em outras palavras, o caráter textual, o caráter de escritura do vídeo se sobrepõe lentamente à sua função mais elementar de registro” (MACHADO, 1993, p. 08). Sendo assim, o vídeo adentra o plano das artes e se transforma em um meio de expressar anseios e questões tanto dos artistas que os criam, como uma maneira de questionar estruturais sociais, algo que *Pink or Blue* articula em sua narrativa.

Quanto à técnica empregada no curta-metragem, em *Pink or Blue* o dispositivo técnico a partir do qual a obra é experienciada pelos espectadores ganha destaque especial. Sua produção fez uso da técnica de 3D estereoscópico, de forma que o espectador, utilizando óculos de visualização de imagens tridimensionais, pudesse alterar, no âmbito da experiência visual, entre o *pink* (feminino) e o *blue* (masculino). Contudo, vale frisar que nesse processo de “tradução” da experiência 3D, a qual foi exibida em Cannes, para a 2D, a qual nos dedicamos aqui a estudar, se trata de experiências diferentes: no 3D há sobreposição e no 2D há justaposição. No 3D a



sobreposição dá de saída a copresença dos dois mundos e cabe a quem assiste, se quiser, separá-los (e o ato de separar é, necessariamente, o ato de fechar os olhos). No 2D a justaposição apresenta dois mundos adjacentes, simultâneos, mas não co-presentes, estão unidos por uma linha que ao mesmo tempo os junta e os separa.

Como mencionamos anteriormente, contatamos o diretor do curta-metragem, Jake Dypka, para entender melhor como se deu a experiência da exibição de *Pink or Blue* originalmente em 3D. Em sua resposta, ele nos esclarece que no dia em que o curta foi projetado em Cannes, foram disponibilizados dois pares de óculos para cada participante da audiência e, assim, ao intercalar entre um e outro, era possível enxergar o lado que fazia referência ao masculino e o que fazia referência ao feminino. Em entrevista ao *Directors Notes* (2017), Dypka foi questionado se haveria alguma possibilidade de assistir ao filme em 3D da mesma que foi exibido em Cannes. A resposta de Jake Dypka foi a seguinte:

Eu mantive um par de óculos para o caso! Na verdade eu não sei. Já fizemos uma exibição de acompanhamento no MPC para que mais pessoas pudessem ver o filme como ele foi concebido para ser visto e parecia estar indo muito bem, então, esperançosamente, haverá outra oportunidade. Eu estava pensando em ver se algum festival de cinema estaria interessado no filme, pois seria ótimo que ele fosse visto pelo maior número de pessoas possível. É ótimo fazer algo com uma mensagem na qual você acredita e é ainda melhor quando tem algum tipo de impacto nas pessoas. (NOTES, 2017, tradução nossa<sup>18</sup>)

A partir disso, faz-se importante trazer o conceito de *montagem espacial*, de Lev Manovich (2000), uma vez que o curta-metragem *Pink or Blue* faz uso dessa técnica. A montagem espacial estabelece um contraponto à montagem temporal, amplamente utilizada e conhecida. Para Lopes *et al* (2014, p. 03), a “montagem temporal é a justaposição em sequência de fragmentos imagéticos de modo que o resultado é um fluxo no qual imagens substituem-se umas às outras incessantemente”, enquanto a montagem espacial recorre à justaposição dos componentes imagéticos dentro dos mesmos planos ou quadros. Para os autores, a montagem espacial enuncia a visualidade preponderante

---

<sup>18</sup> Original: I kept a pair of the glasses just in case! I actually don't know. We already did a follow-up screening at MPC so more people could experience the film as it was conceived to be seen and it seemed to go down very well so hopefully, there'll be another opportunity. I was contemplating seeing if any film festivals would be interested in the film as it would be great to get it seen by as many people as possible. It's great to make something with a message you believe in and it's even better when it has some kind of impact on people.

de ambientes computacionais, principalmente das páginas *web*, e se intensifica como um sintoma das demandas de trabalho, das formas de sociabilidade e de entretenimento de nossa época, caracterizadas pela fragmentação e pela dispersão. (LOPES *et al.*, 2014).

Contudo, para além do uso da técnica de divisão da tela em dois segmentos, a montagem espacial se caracteriza, sobretudo, pela sobreposição, simultânea, de sentidos díspares que a imagem fornece a um só tempo. Segundo o teórico russo Lev Manovich (2000):

[...] Em vez de um único quadro tradicional de cinema, Boisser usa duas imagens de uma vez, posicionadas lado a lado. Isso pode ser pensado como um caso mais simples de uma montagem espacial. Em geral, a montagem espacial envolveria uma série de imagens, potencialmente de diferentes tamanhos e proporções, que aparecem na tela ao mesmo tempo. É claro que por si só isso não resulta em montagem; é responsabilidade do cineasta construir a lógica que conduz quais imagens aparecem juntas, quando elas aparecem e que tipos de relações estabelecem umas com as outras. (MANOVICH, 2000, p. 322, tradução nossa<sup>19</sup>)

**Figura 10:** Busca pela juventude



Fonte: PINK (2017).

Como podemos observar na Figura 10, *Pink or Blue*, ao dispor dois quadros colocados lado a lado na edição - com o intuito de explicitar a dualidade e as diferenças

---

<sup>19</sup> Instead of the traditional singular frame of cinema, Boissier uses two images at once, positioned side by side. This can be thought of as the simplest case of spatial montage. In general, spatial montage could involve a number of images, potentially of different sizes and proportions, appearing on the screen at the same time. This juxtaposition by itself of course does not result in montage; it is up to the filmmaker to construct a logic that determines which images appear together, when they appear, and what kind of relationships they enter into with one other.

do que é socialmente aceito e cobrado por parte dos gêneros feminino e masculino - evidencia, em nível técnico, estético e político, o procedimento de montagem espacial.

Se formos retomar historicamente, uma das primeiras obras audiovisuais na qual a montagem espacial foi utilizada - e no mesmo formato que o curta-metragem *Pink or Blue*, ou seja, com a tela dividida ao meio - foi o filme russo mudo *A rainha de espadas* (Figura 11), de 1916 e dirigido por Yakov Protazanov. Seu uso no filme foi com a intenção de um lado da tela representar a realidade e o outro os desejos do personagem.

**Figura 11:** Frame do filme *A rainha de espadas* (1916)



Fonte: Reprodução / YouTube<sup>20</sup>.

Outra obra cinematográfica que foi um marco na utilização de projeções múltiplas foi o filme *Napoleão*, de 1920, de Abel Gance. Durante as exibições do filme, foram utilizadas três projeções simultâneas, as quais foram postas uma ao lado da outra, “sendo que cada uma delas apresentava uma tomada distinta das outras duas, dando origem ao

---

<sup>20</sup> Disponível em: <https://youtu.be/ta8HE49gjbct=1384>. Acesso em: 29 jul. 2021.

primeiro panorama tríptico da história do cinema, emulando as pinturas trípticas ensaiadas na Idade Média”. (LOPES; MONTAÑO; KILPP, 2012, p. 04).

A montagem espacial também é amplamente utilizada como um recurso para mostrar pessoas se comunicando simultaneamente, porém em locais diferentes. Geralmente, em ligações telefônicas ou troca de mensagens. Abaixo (Figura 12), trouxemos como exemplo uma sequência de imagens do filme *Meninas Malvadas*, no qual as quatro personagens principais estão conversando por telefone. A cada nova personagem que entra na chamada, a tela vai se dividindo em mais vezes. Lançado no ano de 2004, *Meninas Malvadas* teve direção de Mark Waters e roteiro da atriz e comediante Tina Fey, sendo hoje considerado um filme marcante do início dos anos 2000 e da cultura pop.

**Figura 12:** Frame do filme *Meninas Malvadas* (2004)



Fonte: Reprodução / YouTube<sup>21</sup>.

Os videoclipes musicais também fazem uso abrangente da técnica, seja por questões estéticas ou, como nos exemplos que trazemos logo abaixo, como uma forma de recurso narrativo e temporal. No primeiro caso, trazemos quatro cenas do videoclipe *Doo-Wopp (That Thing)*, lançado em 1998 pela cantora norte-americana Lauryn Hill (Figura 13). Nele, a intenção da artista foi de representar duas épocas bastante distintas. No quadrante à esquerda é representada a Nova York da década de 1960, enquanto à direita a mesma cidade, porém nos anos 1990. É interessante que ao longo do videoclipe são mostrados os cenários, mas com cada lado diferente por marcadores como as roupas e as tecnologias disponíveis, como é possível ver no terceiro quadro em que há dois homens gravando a grande festa nas ruas que acontece enquanto Lauryn canta. O

<sup>21</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hVN7TJRRskQ&t=1s>. Acesso em: 29 jul. 2021.

homem à direita usa uma câmera analógica, já o homem à esquerda utiliza uma filmadora digital.

**Figura 13:** Frame do videoclipe *Doo-Wopp (That Thing)*, de Lauryn Hill (1998)



Fonte: Reprodução / YouTube<sup>22</sup>

Exatos 10 anos depois, em 2008, o grupo Maroon 5 lançou a música *Goodnight Goodnight* que também faz uso da técnica (Figura 14). No videoclipe fica demarcado o lado esquerdo como *before* (antes) e o direito como *after* (depois) e seu uso se dá basicamente para mostrar as etapas de um relacionamento amoroso que deu errado e acabou. Ou seja, seu uso é muito mais voltado para a questão narrativa do que para demarcar de épocas diferentes, como é o caso do videoclipe de Lauryn Hill, o qual apresentava a mesma situação, uma festa na rua, porém com estéticas bem estabelecidas que representavam as distintas décadas em que o videoclipe se passava.

<sup>22</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T6QKqFPRZSA>. Acesso em: 29 jul. 2021.

**Figura 14:** Frame do videoclipe *Goodnight Goodnight*, de Maroon 5 (2008)



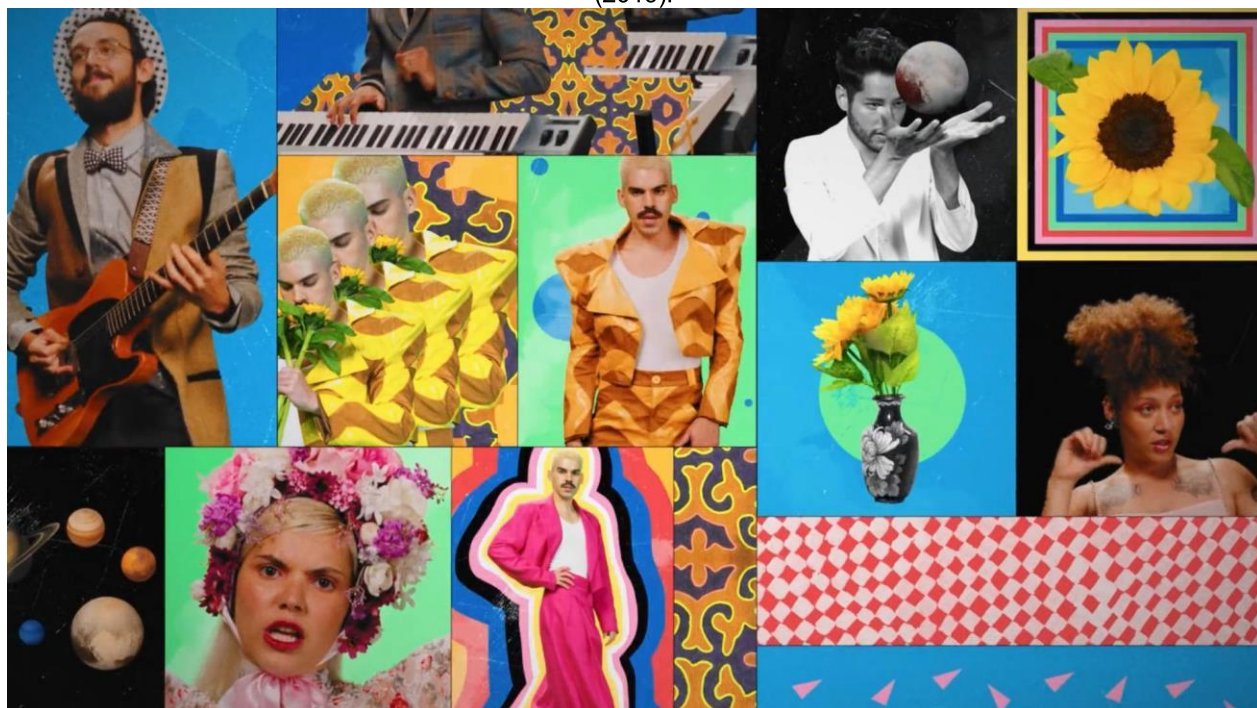
Fonte: Reprodução / YouTube<sup>23</sup>

Findando os exemplos, trouxemos também um videoclipe brasileiro da cantora Duda Beat, em parceria com os outros cantores Mateus Carrilho e Jaloo, chamado *Chega* e lançado em 2019 (Figura 15). Nele, podemos ver várias referências a movimentos artísticos, como colagem e psicodelia. Todavia, para os propósitos da pesquisa vamos nos ater ao uso da montagem espacial como uma forma de criar um produto audiovisual com uma estética artística.

---

<sup>23</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uNSBq6hvU1s>. Acesso em: 29 de jul 2021.

**Figura 15:** Frame do videoclipe *Chega*, parceria entre os cantores Duda Beat, Jaloo e Mateus Carrilho (2019).



Fonte: Reprodução / YouTube<sup>24</sup>

Dados os exemplos acima, vimos as diversas possibilidades de uso da montagem espacial em diferentes produtos audiovisuais, como cinema e videocliques musicais. A partir disso, o que vemos na proposta de *Pink or Blue* ao utilizar, em sua forma 2D, a tela dividida, para além de um recurso estético e narrativo, também coloca em choque dois mundos que coexistem, mas que são apartados pelo machismo, pelo cisheteropatriarcado e pelo racismo.

<sup>24</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=vpvEcC54i\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=vpvEcC54i_U). Acesso em: 29 jul 2021.

### 3.2 IMAGENS DIALÉTICAS E AS METÁFORAS AUDIOVISUAIS

Com base no conceito de *imagem crítica*, trabalhado por Didi-Huberman (2010), podemos vislumbrar o que Walter Benjamin buscou trazer a partir da ideia de *imagem dialética*. De acordo com o autor, a imagem dialética pode ser entendida como um momento de “suspensão”, aberto e com múltiplas dimensões, em que a cada revisitação se formam novas camadas de entendimentos e interpretações, porque *o sujeito que olha é tão instável quanto a coisa em si*. É nesse espaço entre a coisa olhada e aquele que a vê, que a imagem se dá.

Falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos *sentidos* (os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil, no caso) e a dos sentidos (os sentidos semióticos, com seus equívocos, seus espaçamentos próprios). Ora, essa ponte, ou essa ligação, não é na imagem nem logicamente derivada, nem ontologicamente secundária, nem cronologicamente posterior: ela é originária, muito simplesmente - ela também. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 169)

Para Walter Benjamin, apenas as imagens dialéticas são imagens autênticas, a partir disso - e da leitura feita por Didi-Huberman (2010) -, cria-se a ideia de *imagem crítica*, a qual, segundo o autor, “(...) é uma imagem em crise, uma imagem crítica a imagem (...) e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 172). Em outras palavras, é preciso entender a imagem dialética como *forma e transformação* por um lado; já por outro, como *conhecimento*, mas também como *crítica do conhecimento*.

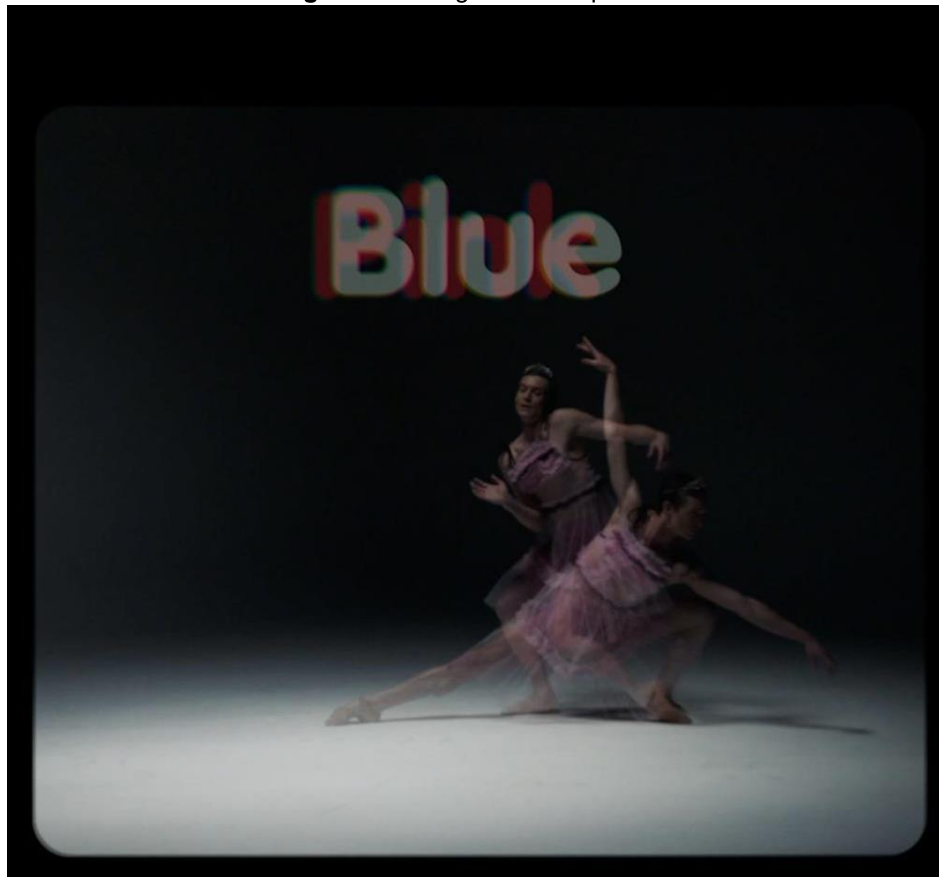
Outro ponto relevante para a discussão dessas ideias se relaciona diretamente com a memória, isso porque a imagem dialética carrega em si fortemente a questão entre proximidade e distância, porém dentro de um contexto temporal. Para Didi-Huberman (2010), a *dialética do ver* tem relação entre quem vê e quem é visto. Sendo assim, o papel da memória é necessário para o olhar crítico, pois é através dela que há o reencontro entre o que foi vivido e o que é lembrado. Ou, parafraseando Didi-Huberman (2010, p. 174), “não há, portanto, imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido”. Ainda para o autor,



[...] a *imagem dialética* seria a imagem de memória positivamente produzida a partir dessa situação anacrônica, seria como que sua figura de *presente reminescente*. Criticando o que ela tem (o objeto memorizado como representação acessível), visando o processo mesmo da perda que produziu o que ela não tem (a sedimentação histórica do próprio objeto), o pensamento dialético apreenderá doravante o *conflito* mesmo do solo aberto e do objeto exumado. Nem devoção positivista ao objeto, nem nostalgia metafísica do solo imemorial, o pensamento dialético não mais buscará *reproduzir* o passado, representá-lo: num único lance, o *produzirá*, emitindo uma imagem como se emite um lance de dados. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 176, grifos do autor)

Explorando o choque de temporalidades, os quais acabam por formar as imagens dialéticas, fizemos um experimento com nosso objeto de pesquisa, o curta-metragem *Pink or Blue*, que já na sua origem nos traz em sua composição a tela dividida em duas. Apesar de que a intenção seja a de apresentar perspectivas diferentes, feminino versus masculino, vale destacar que os *takes* que compõem esses quadros possuem temporalidades diferentes. Isto é, na construção do curta-metragem a filmagem precisou ser captada em momentos diferentes, ainda que com os mesmos atores. O exercício que fizemos - e que será mais bem explorado nos capítulos de análise - foi de sobrepor esses quadros, de forma que criasse uma terceira imagem (Figura 17). Foi a partir desse exercício que notamos a necessidade de abordar neste trabalho o conceito de imagem dialética e imagem crítica.

**Figura 16:** Imagens sobrepostas



**Fonte:** PINK (2017) / montagem da autora.

Nosso objetivo ao justapor alguns frames do curta se dá justamente como uma maneira de mesclar e tensionar essas ideias do que é visto como constituinte do feminino e do masculino. A criação dessa terceira imagem nos possibilita criar *imagens dissidentes*<sup>25</sup>, a termos novas leituras a partir do que nos foi previamente mostrado e, então, ao colocar essas imagens em crise, podemos finalmente criticá-las.

Apesar de aparentemente não relacionadas, podemos pensar imagens dialéticas e metafóricas em conjunto, pois, de acordo com Didi-Huberman (2010, p. 185), o teórico Walter Benjamin via a possibilidade da produção de imagens dialéticas “como instrumentos de conhecimento será a forma *alegórica*, particularmente considerada sob o ângulo de seu valor crítico (por diferença com o símbolo) e ‘desfigurativo’ (por diferença

---

<sup>25</sup> Optamos por utilizar o termo “dissidente” por se referir à separação de uma crença ou conduta comum. Aqui nosso objetivo é nos referimos àqueles que fogem às normativas cisheterossexuais.

com a representação mimética)”. Ainda que alegoria e metáfora tenham suas diferenças, “para muitos estudiosos, a alegoria representa uma metáfora ampliada e, em alguns casos, é semelhante à personificação ou prosopopeia” (DIANA, 2021). Sendo por isso que aqui vamos nos concentrar em entrelaçar estes conceitos.

Antes de nos concentrarmos no uso das metáforas enquanto recurso imagético, primeiramente vamos conceituar essa figura de linguagem. De acordo com o E-Dicionário de Termos Literários<sup>26</sup>, de Carlos Ceia (2018), o conceito de metáfora tem sua origem etimológica na Grécia - da palavra *metaphorá* - e surge da junção de dois termos: *meta*, o equivalente a “sobre” em português; e *epherein*, palavra grega para “transporte”. Dessa forma, a metáfora pode ser definida como “transporte de sentido próprio em sentido figurado”. Ainda de acordo com Ceia (2018), existem três teorias que norteiam o tema da metáfora, são elas: “a visão clássica, com figuras representativas como Aristóteles, Cícero e Horácio; a visão romântica, à qual Coleridge deu um importante contributo; e, finalmente, uma visão moderna com I. A. Richards e Paul Ricoeur”.

De acordo com o *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de Jacques Aumont e Michel Marie (2001, p. 185), “a metáfora é um tropo (uma figura de retórica) fundado na ‘transferência’ de uma noção ou de uma coisa para outra noção ou coisa, por substituição de um termo por outro”. Segundo os autores, o uso de metáforas é algo de caráter extremamente pessoal e arbitrário, ou seja, algo puramente de acordo com a interpretação. Quanto ao uso de metáforas em produções audiovisuais, para Aumont e Marie (2001) é difícil conceber uma metáfora fílmica - o qual, nesse caso, seria a substituição de algum elemento cinematográfico por outro como forma de transferência de sentido.

O que foi chamado de metáfora, sobretudo na época muda, é, no mais das vezes, uma comparação, o filme podendo com mais facilidade justapor elementos do que substituir uns pelos outros. Em Outubro (Eisenstein 1927), os planos que representam um pavão mecânico e a estátua de Bonaparte caracterizam explicitamente Kerenski, e significam sua vaidade e seu apetite de poder, mas eles não substituem sua imagem, e só adquirem esse sentido porque são, ao contrário, associados a ele pela montagem. Aproxima-se mais de uma metáfora no mesmo filme, com a sucessão de dois planos em que figuram a esteira de um tanque que se abaixa lentamente e, depois, um soldado em uma trincheira,

---

<sup>26</sup> CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. 2010. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metafora/>>. Acesso em: 16 fev. 2021.

abaixando a cabeça: o esmagamento é visualizado e o espectador pode, eventualmente, interpretar: o soldado (um proletário) é esmagado pela indústria de armamento (o capitalismo). Tais figuras foram valorizadas pela maioria dos teóricos da década de 1920 (Balázs, Eisenstein, Pudovkin) e, inversamente, condenadas pelos teóricos clássicos da época falada. (AUMONT; MARIE, 2001, p. 186)

Como trazido por Borges (2013), a metáfora é um recurso da linguagem que nos ajuda a traduzir e “redescrever” o mundo, a realidade na qual estamos inseridos. Mesmo sendo uma figura de linguagem, metaforizar para transmitir uma informação não retira a credibilidade daquilo que é informado, tendo em vista que sua utilização se enquadra como uma ferramenta que visa aproximar o público de algo que não lhe é familiar, auxiliando na contextualização (BORGES, 2013).

*Pink or Blue* (2017) em alguns momentos usa imagens com teor metafórico, mas que são, pode-se dizer, literais. Como é possível ver na figura abaixo (Figura 17), foi utilizado uma composição com duas ameixas (representando os testículos) e uma berinjela (representando o pênis) para criar a imagem de uma genitália. A escolha por retratar as genitálias assim pode ser vista também como uma forma de driblar a censura, pois se fosse efetivamente um pênis ali, a circulação do vídeo seria limitada somente ao público adulto.

Figura 17: Metaforizando a genitália masculina



Fonte: PINK (2017).

Carlos Alberto Carvalho (2015) também discorre sobre o tema e afirma que, mesmo sendo compreendidas como redutoras enquanto figuras de linguagem (palavras ou expressões substituindo umas às outras), o uso das metáforas está ligado a sistemas complexos, dentre os quais podemos citar as palavras, cuja natureza é de múltiplas significâncias nos diferentes contextos em que são utilizadas; e para o que Ricoeur denomina como “inovação semântica”. Nesse sentido, as metáforas são retratadas como um recurso de “renovação de potencialidades explicativas para a filosofia, para as ciências, para as múltiplas formas de narrativas” (MOURA; LOPES, 2016, p. 258-259).

Leal e Carvalho (2015), recorrendo às teorias de Paul Ricoeur, citam dois usos para as metáforas: a primeira enquanto *imagens* e a segunda enquanto *recurso interpretativo*. Para os autores, quando utilizada como *imagem*, as metáforas evidenciam determinadas matizes de personagens, situações, relações etc. Contudo, paradoxalmente, esse mesmo artifício acarreta a invisibilidade de outras perspectivas. Já quando empregadas como *recurso interpretativo*, as metáforas “são necessariamente ‘impertinentes’, no sentido de que, não sendo ‘naturais’ ou ‘orgânicas’ aos seus referentes, tomá-las literalmente significa retirar as potencialidades heurísticas que elas propiciam” (RICOEUR, 2005, 2011 *apud* LEAL; CARVALHO, 2015, p. 612).

Como exemplo, podemos utilizar a cena abaixo retirada de *Pink or Blue*, a qual traz de um lado, correspondente ao chamado “feminino”, um sapato de salto alto cor-de-rosa. Já ao lado direito, constituindo o lado “masculino”, uma caneca com cerveja (Figura 18). A partir desses dois objetos, e já conscientes que o lado esquerdo representa a caracterização da feminilidade e o direito a masculinidade, pudemos traçar interpretações de como o curta busca demonstrar esses estereótipos de gênero. O salto alto como uma maneira de expressar a fragilidade e as preocupações com beleza e estética, tipicamente atreladas ao feminino. Enquanto a caneca de cerveja vem para expor a virilidade do homem.

**Figura 18:** Dicotomia feminino vs. masculino



Fonte: PINK (2017).

Importante notar que um simples copo de cerveja já nos remete às memórias das propagandas, principalmente televisivas dos anos 2000, de várias marcas de cerveja que utilizavam a bebida alcoólica como uma forma de ser um homem irresistível às mulheres. Já, nessas mesmas propagandas, a mulher aparece como um “acessório”, ela está lá para desempenhar o papel de “bonita e gostosa” ou da esposa devota que leva uma cerveja para o marido após um longo dia de trabalho. Devido às várias críticas que essas marcas receberam, principalmente vindas do movimento feminista, houve um reposicionamento e propagandas de cerveja com teor excessivamente machista já não são tão comuns quanto há alguns anos (Figura 19).

Figura 19: Cartaz de propaganda da cerveja Budweiser em 1956 e sua versão repaginada em 2019



Fonte: Budweiser/Divulgação.

Quando utilizadas pelas mídias, as metáforas adquirem o objetivo de servirem como estratégia comunicacional. Para Leal e Carvalho (2015), as mídias, utilizadas enquanto metáforas narrativas, “podem dar a ver e/ou ocultar os jogos socioculturais, as diferenças econômicas, as estratégias de visibilidade/invisibilidade de grupos sociais, os preconceitos raciais, étnicos, sexistas” (LEAL; CARVALHO, 2015, p. 262-263).

**Figura 20:** Pelos corporais aceitos vs. não aceitos socialmente



Fonte: PINK (2017).

A Figura 20 busca dialogar com a citação acima de Leal e Carvalho (2015), de como a utilização de imagens metafóricas podem servir como uma maneira de explicitar preconceitos. Ainda que a imagem tenha um cunho mais literal, algo a que *Pink or Blue* recorre em alguns momentos, podemos ver que aqui a intenção é dialogar sobre a cobrança social de que mulheres não tenham pelos corporais, como nas pernas, axilas e virilha, enquanto aos homens, quanto mais pelos, mais atrelado à masculinidade.

### 3.3 IMAGENS POLÍTICAS

Retomando as conceitualizações acerca da videoarte, Parente (2007) afirma que a “imagem-corpo” é um conceito central para a compreensão dos modos de enunciação de obras que correspondem a esse gênero artístico. Em *Pink or Blue* o corpo ganha centralidade para contrastar as diferenças sociais e políticas entre os gêneros masculino e feminino. Inclusive, como Parente (2007, p. 23) afirma, “a questão do corpo está ligada a um conceito ou atitude crítica, que visa forçar o pensamento a pensar o intolerável da sociedade em que vivemos”. Esta afirmação de Parente (2007) vai diretamente ao encontro do que o curta-metragem *Pink or Blue* busca tensionar ao trazer à tona, de forma sensível e com notável apuro estético, as inúmeras formas de violência e



preconceitos decorrentes dos enquadramentos sociais de gênero aos quais somos todos subordinados.

Outro autor que nos é relevante para pensar as questões políticas que as imagens podem (ou não) suscitar é Jacques Rancière. Em *A partilha do sensível* (2009), Rancière aborda como as obras de arte podem possuir caráter político, tanto para um lado de dominação quanto para uma forma de resistência, sendo que o que vai determinar se essa arte tem o intuito de dominar ou resistir é, justamente, a forma como ela é partilhada. Para o autor, a *partilha* pode ter o caráter de algo comum a todos, dentro de um aspecto mais democrático, mas também pode ter a conotação de uma “partilha de bens”, isto é, o que cabe a quem, qual parte é destinada a cada um.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15, grifos do autor)

Podemos tomar o conceito de partilha como uma forma de hierarquização do papel de cada um na sociedade. Aplicando ao nosso objeto de estudo, o curta-metragem *Pink or Blue*, pode-se dizer que essa partilha é o que segmenta, por exemplo, a feminilidade, o lugar da força, o lugar da masculinidade, assim como os sujeitos que podem fazer parte destes espaços.

Ângela Marques, no artigo *Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso* (2014), faz um apanhado de vários textos de Jacques Rancière acerca de como a política da imagem aparece na produção criativa nas quais o sujeito político aparece. Dentre as reflexões levantadas pela autora a partir do pensamento de Rancière, Marques (2014) aborda que para o filósofo francês existe hoje um esforço para comprovar que as imagens e obras de arte possuem cunho político, principalmente em virtude das imagens que buscam transmitir estigmas de dominação, estereótipos, dentre outros, as quais provocam as pessoas a manifestarem algum tipo de postura crítica. E segue: “ele afirma que a política não pode ser identificada como uma instrução fornecida pelas imagens (e

obras artísticas) para a indignação, o assombro, a contestação da injustiça, o compadecimento ou mesmo o horror” (MARQUES, 2014, p. 63).

Como afirmado pela Professora Dra. Gabriela de Almeida durante a palestra de encerramento da I Jornada de Estéticas e Linguagens Audiovisuais (Jela), realizada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em 2020, para Rancière não existe uma relação, supostamente, entre uma *imagem* e uma *ação*. Além disso, o filósofo faz críticas contundentes àquilo que ele chama “imagem que nos dá tudo pronto” e finda por, como afirmado por Gabriela de Almeida (2020), “infantilizar seu espectador em sua pedagogia excessivamente didática”.

Rancière também defende que as imagens não servem como um guia para a ação política ou como uma forma de conscientização massiva, pois, segundo o autor, o artista não possui controle sobre os efeitos e apropriações de suas criações, logo, não é possível afirmar indubitavelmente o caráter político daquela obra. E é justamente esse o exercício que nos propomos a desenvolver ao longo desta pesquisa, ou seja, o de verificar as possibilidades de interpretações políticas que o curta-metragem *Pink or Blue* nos proporciona.

Tendo em vista o caráter de militância que o curta-metragem permite que retiremos a partir da mensagem que nos é passado, faz-se importante pensar no caráter de sua circulação. O vídeo postado pelo próprio diretor, Jake Dypka, na plataforma de vídeos Vimeo conta hoje<sup>27</sup> com mais de 210 mil visualizações. Em uma rápida busca no YouTube, é possível ver que vários canais se apropriaram do vídeo e fizeram upload em suas próprias contas, algumas com entre 20 mil e 30 mil visualizações cada. Já o canal de Dypka no YouTube possui mais de 104 mil visualizações.

Ao pensarmos na circulação desse vídeo, podemos evocar Walter Benjamin para pensar em como o curta faz uso de imagens clássicas, com estética publicitária<sup>28</sup> e, por vezes, até mesmo clichês imagéticos os quais permitem que a audiência assimile com mais facilidade a mensagem ali transmitida.

---

<sup>27</sup> Consulta realizada em 20 de fevereiro de 2022.

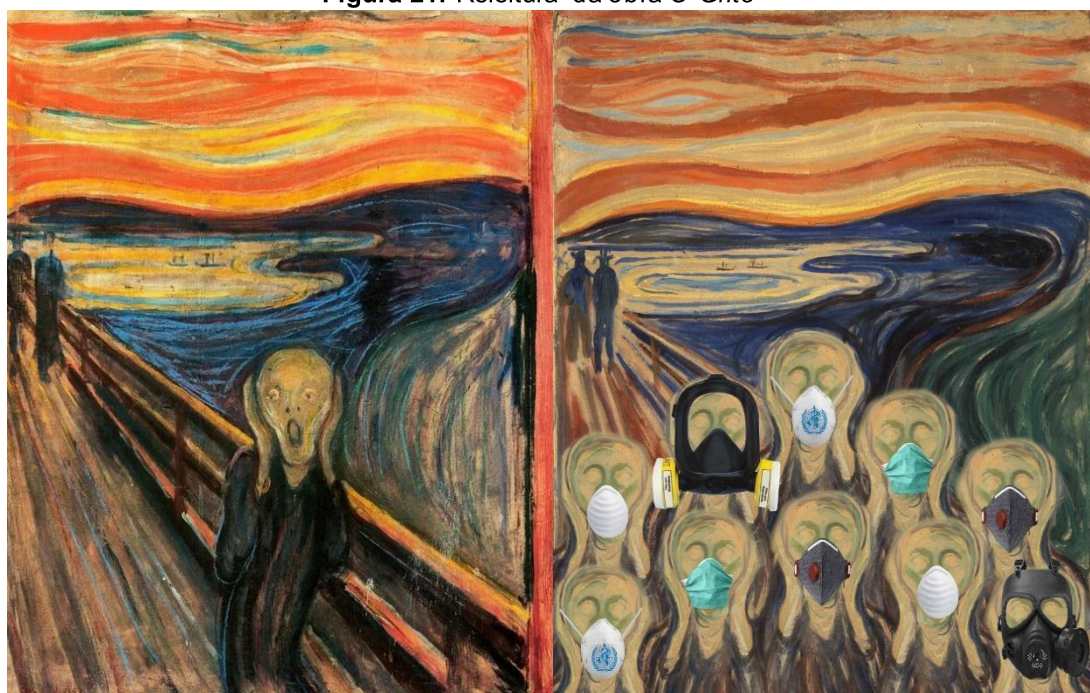
<sup>28</sup> Utilizamos o termo para nos referirmos às imagens que percebemos com recorrência na publicidade.

Fazendo a conexão com Benjamin, podemos rememorar o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1985), no qual o autor trabalha com conceitos como a *aura*, *estetização da política* e *politização da arte*. Para compreender como essas três ideias se articulam, primeiramente temos que entender que para o autor, a reprodutibilidade técnica equivale à possibilidade de repetição de qualquer obra de arte, impulsionada principalmente pela Revolução Industrial e pelo capitalismo. Além disso, para Benjamin o cinema foi um ponto de virada na reprodutibilidade por possibilitar a reprodução não apenas de palavras (escritas) e imagens, mas também o som.

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia. *A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos.* (BENJAMIN, 1985, p. 167, grifos do autor)

Outro aspecto discutido por Benjamin é a presença da *aura*. Para o autor, a obra de arte antes de possibilidade de reprodução possuía uma “aura”, ou seja, um caráter único. Para ver uma obra e desfrutar dela mesma, era preciso estar frente a ela, se deslocar, por exemplo, até o museu onde a mesma estava sendo exibida e, posteriormente, a obra era acessada através da memória do indivíduo. A partir da reprodutibilidade técnica, e ainda mais a partir do final do século XX e início do XXI com a internet, as obras estão à disposição das pessoas mesmo estando fisicamente distantes. E por estarem disponíveis com tanta facilidade, é possível realizar releituras e distorções das obras.

**Figura 21:** Releitura da obra *O Grito*



À esquerda a obra *O Grito* (1893) de Edvard Munch e à direita uma releitura da obra por Joana Forte, retrando a pandemia do Covid-19.

A reproduzibilidade está intrinsecamente conectada à Indústria Cultural e à massificação das obras. Para Benjamin, o cinema funcionou como o principal propulsor dessa massificação. Podemos pensar, por exemplo, em como obras cinematográficas adaptam textos de Shakespeare, tornando-o mais acessível às multidões. Dessa forma, muitas pessoas terão contato com Shakespeare não pela sua produção original, mas sim a partir de uma releitura produzida por Hollywood, por exemplo. Em suma, perder a aura é perder a memória. E a memória é perdida por meio da repetição. Como trazido pelo professor Paulo Niccoli Ramirez em entrevista à Casa do Saber (2020) acerca dos conceitos trabalhados por Walter Benjamin, “a repetição anestesia nosso aparelho sensorial, gerando o esquecimento”.

Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos avés da sua reproduzibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a

repetibilidade. *Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar "o semelhante no mundo" é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único.* (BENJAMIN, 1985, p. 170, grifos do autor)

Ao final do texto, Benjamin desenvolve sobre dois conceitos: *estetização da política* e *politização da arte*. Ainda que ambos falem sobre as relações entre política e arte, é preciso compreender que para o autor estes conceitos se opõem. De acordo com Benjamin, na estetização da política, a arte se converte não apenas em mercadoria, mas também se revela como instrumento de dominação e controle. Para o autor, essa forma é diretamente vinculada e produzida pelo fascismo<sup>29</sup>.

*Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra. A guerra e somente a guerra permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de produção existentes. Eis como o fenômeno pode ser formulado do ponto de vista político. Do ponto de vista técnico, sua formulação é a seguinte: somente a guerra permite mobilizar em sua totalidade os meios técnicos do presente, preservando as atuais relações de produção.* (BENJAMIN, 1985, p. 195, grifos do autor)

Já a *politização da arte*, pressupõe que a obra de arte pode ter um caráter crítico, engajado e revolucionário. Como desenvolvido pelo professor Paulo Niccoli Ramirez durante entrevista à Casa do Saber (2020), a partir da politização da arte, as obras restauram sua "aura" ao produzirem reflexão e senso crítico. Para Benjamin (1985), a politização da arte está ligada ao comunismo, ou seja, ela é uma resposta à estetização da política pelo fascismo. A obra é dialética, assim como ela pode gerar alienação, ela também pode se converter em politização.

Relacionando as ideias de Benjamin (1985), trabalhadas acima, podemos dizer que *Pink or Blue* que é uma obra que busca passar ao espectador uma politização, porém voltada à perspectiva das relações de gênero.

---

<sup>29</sup> Vale lembrar que Walter Benjamin era judeu e tirou a própria vida em 1940 para não ser capturado pelos nazistas.

#### 4. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

As análises do curta-metragem *Pink or Blue* (2017), ocorrem através da combinação entre procedimentos cartográficos e de dissecação. Optamos por combinar estas formas pois a análise se dará em três momentos: primeiramente é necessário atentar às figuras (pessoas e objetos) que aparecem em cada plano do curta-metragem. Trata-se de um exercício de contemplar e vaguear pelo objeto, como descrito por Canevacci (1997, p. 105) ao tratar da *flânerie* presente nas obras de Walter Benjamin: “tornar familiar o que é estrangeiro e, ao contrário, estranho o que é familiar”. Como forma de complementar este primeiro exercício, outra autora que também se faz presente é Maria Filomena Molder (2010, p. 35): “a imersão é sempre lucidíssima, mas, como se verá, desprovida de intencionalidade. Está mais próxima de um afogamento: mergulha-se no objeto, é-se submergido pelas águas da verdade”. Essa etapa é importante porque é a partir dela que nos deixamos tocar pelas imagens que nos são apresentadas para podermos compreender e interpretar as metáforas que nos são apresentadas ao longo do curta.

Vale ressaltar aqui também o que Kilpp (2013) traz em *Como ver o que nos olha?*, uma vez que a mensagem passada pelos atores que interpretam o poema declamado em *Pink or Blue* nos olham diretamente - aquilo que é chamado de quebra da 4ª parede, pois eles dialogam diretamente com o espectador.

[...] a proposição metodológica que formularemos na sequência parte dos seguintes pressupostos: 1. há alguma razão para vermos o que vemos nas imagens; 2. o que vemos relaciona-se com algo que nelas nos olha; 3. ver e ser visto pelas imagens implica superar o paradigma mecanicista sujeito objeto e admitir o ser dos objetos e sua ingerência sobre o sentido que lhe atribuímos; 4. para decifrar as imagens é necessário um método condizente com tais pressupostos; 5. o método se inventa e realiza no texto, no qual, ao criticar (ou colocá-las em crise) as imagens, as damos a ver. (KILPP, 2013, p. 06)

O próximo passo da análise fica por conta do exercício de dissecação, procedimento analítico proposto por Kilpp (2003, 2010), o qual permite adentrar a superfície de objetos audiovisuais. Ainda que o referido procedimento tenha sido formulado para análise de materiais televisivos, aqui, será adaptado para examinar o

curta-metragem *Pink or Blue* (2017). Para tal, a proposta é observar as imagens congeladas, os frames, de forma que possamos “desmontá-las” e, após devidamente exumadas, fazê-las retornar ao seu fluxo natural de fotogramas exibidos em sequência, dando a sensação de movimento.

Em seguida, buscaremos agrupá-los em constelações, como proposto por Molder (2010). Dessa forma, a geração de constelações significa que esses agrupamentos se dão com a intenção de provocar tensionamentos entre essas imagens, porém, ainda destacando o que ali possuem em comum. No processo, o material é retirado de seu contexto original e reconfigurado para destacar ambiguidades, incongruências e oposições para que possamos dar-lhes novos significados.

#### 4.1 INCURSÕES METODOLÓGICAS

Ao nos depararmos com o objeto, nosso primeiro movimento foi explorar o curta-metragem como um *flâneur*. Observamos as imagens, absorvemos o som e a poesia que *Pink or Blue* nos apresentava e, mesmo que não estejamos situados pelas ruas de uma cidade, principalmente a Paris de Charles Baudelaire (autor que cunhou o termo *flâneur*), nos propomos aqui a nos desfamiliarizar de nosso objeto de estudo, nos permitindo vaguear por ele e por elementos que em outros momentos não demos atenção.

Dado que *Pink or Blue* trata de um tema muito sensível às vivências e crenças desta autora, o movimento exploratório da *flânerie* e o “permitir-se” ver novas camadas do objeto, transformar o olhar já tão treinado - por assim dizer - a captar temáticas relacionadas a gênero e sexualidade, é um verdadeiro desafio. Entretanto, é um movimento necessário para sairmos da superfície desse curta-metragem tão rico imagetivamente.

Normalmente estamos habituados a aprender a orientar-nos. Poderíamos dizer que o Oriente existe só por isso: para permitir ao Ocidente orientar-se, isto é, controlar o espaço que orienta, cartografá-lo, renomeá-lo e dominá-lo. Vice versa, aprender a desorientar-se significa para mim afrouxar o domínio sobre os conceitos e métodos demasiado normais, seguros, habituais, hiperconhecidos. Só existe um modo para ser receptivo em relação ao novo a ser ruminado e praticado: inserir a desorientação no interior dos próprios horizontes

epistemológicos e emocionais, abandonar-se à perda, usufruir da própria perdição, remapear continuamente o nexo ecológico psique-território. (CANEVACCI, 1997, p. 104-5)

Para tal, é preciso sair da zona de conforto e fazer aquilo que já mencionamos anteriormente, tornar aquilo que nos é familiar em estranho, e nos aproximar daquilo que consideramos estrangeiro. Se Walter Benjamin é o narrador das cidades, aqui queremos nos colocar no lugar de **narradores fílmicos** e trazer novos olhares e perspectivas que vão além das camadas iniciais que *Pink or Blue* nos apresenta.

Nas incursões para elencar os elementos que aqui serão analisados do curta-metragem, para além do que concerne questões de gênero e sexualidade, também serão trabalhados outros pontos de cunho social, como o racismo, assim como tópicos mais voltados às técnicas empregadas, no caso, a montagem do curta, além, claro, da construção das imagens em si - no quesito cenário e personagens.

## 4.2 COLEÇÕES

A partir de nossas incursões iniciais na *flânerie*, nesta etapa nos propomos a seguir no que, pode-se considerar, o segundo momento de tentativa de selecionar, classificar e agrupar os elementos que servirão de análise para nosso objeto de estudo. Ou seja, a partir daqui nos propomos a criar as coleções que, mais adiante, vão compor nossas constelações. São elas: **constructos normativos** e **constructos dissidentes**.

Dentro da primeira coleção, **constructos normativos**, buscamos elencar aquelas imagens que remetem aos padrões heteronormativos e patriarcais construídos socialmente. Ou seja, representações de feminilidades delicadas, masculinidades viris, dentre outras.



Figura 22: Imagens da coleção *constructos normativos*



Fonte: PINK (2017).

A imagem acima, que faz parte da coleção **constructos normativos** (Figura 22), busca mostrar como, desde o nascimento, já são atribuídos papéis de gênero para que as pessoas os desempenhem de acordo com sua genitália. No quadro à esquerda, o menino recebe brinquedos azuis (cor geralmente atribuída ao sexo masculino), vale notar que bem acima no quadro há uma arminha de brinquedo, remetendo a outro atributo esperado que “homens” performem: a virilidade através de comportamentos violentos. Já no quadro à direita, vemos que a menina é rodeada de brinquedos cor de rosa (cor comumente atribuída ao sexo feminino) e na parte inferior da imagem também podemos conferir que foram colocadas luvas de limpeza, tendo em vista que o trabalho doméstico é atribuído normalmente às mulheres. Se formos analisar com mais profundidade, também podemos notar que a menina é negra. Logo, a imagem já retrata dois estereótipos em conjunto: a menina que crescerá e se tornará uma mulher responsável pelo trabalho doméstico, seguido do racismo estrutural de que serviços de limpeza, manutenção, etc., são para pessoas negras.

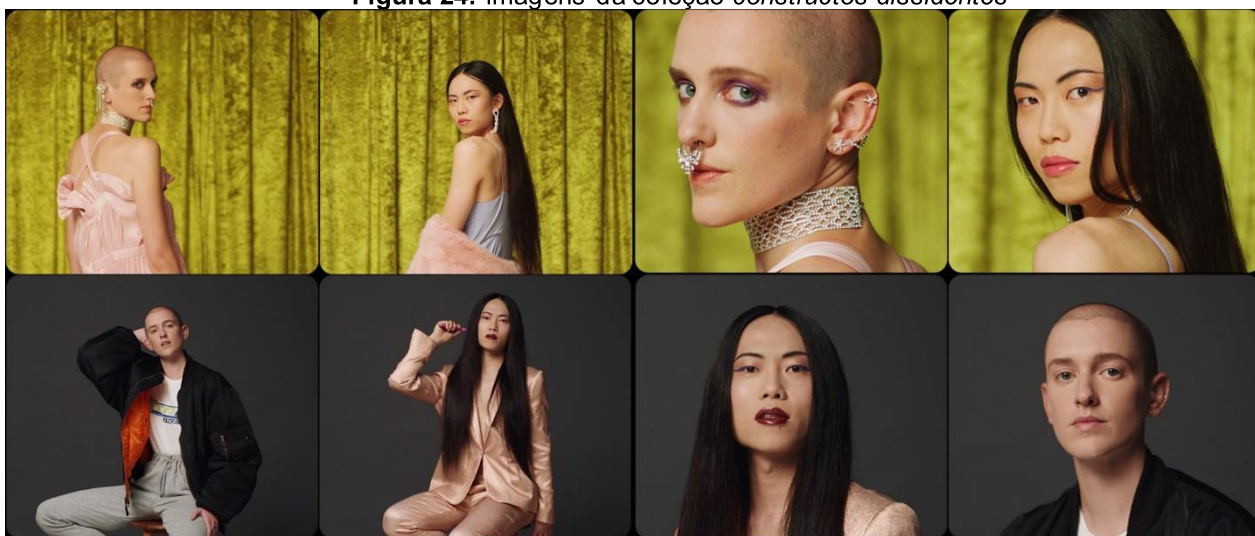
Figura 23: Imagens da coleção *constructos normativos*



Fonte: PINK (2017) / montagem da autora.

A sequência acima (Figura 23) também faz parte da coleção de **constructos normativos** e demonstra como desde a infância são estimulados comportamentos que visem à demarcação de gênero. À menina são reforçados os atributos de feminilidade, como a delicadeza. Ao menino, a delicadeza é negada.

Figura 24: imagens da coleção *constructos dissidentes*



Fonte: PINK (2017) / montagem da autora.

Na sequência (Figura 24), nossa segunda coleção se debruça sobre as imagens disruptivas, aquelas que rompem com os padrões hetero-cisnormativos. Essa coleção nomeamos de **constructos dissidentes**. As imagens que compõem essa coleção são aquelas que tensionam os constructos de gênero, questionam aquilo que é dito como feminino e masculino e se sobrepõem às normas, produzindo novos sentidos e visando causar “confusão” aos olhos do público devido às ambiguidades de gênero ali representadas. Pode-se dizer, inclusive, que flerta com uma identidade andrógina.

### 4.3 DISSECAÇÃO

A partir dos conceitos trabalhados por Suzana Kilpp (2003, 2010) acerca da metodologia da dissecação, a proposta é utilizar os frames selecionados e dar sequência a uma análise crítica dos mesmos, ou, como referenciado pela autora, colocar as imagens “em crise”. Para tal, além dos frames originais, sem interferências da nossa parte, também serão dissecadas imagens que criamos a partir da sobreposição de alguns quadros, de forma a criar experimentações visuais que visam dialogar acerca das temáticas aqui propostas de gênero.

Dentro do processo de concepção, o que fizemos foi selecionar alguns momentos do vídeo em que a posição e expressão dos personagens se assemelhava, porém com elementos diferentes entre si que causam esse impacto de trazer elementos que mesclam o feminino e o masculino. O processo dessas criações se deu a partir da seleção dos quadros e, na sequência, os colocamos em um software de edição de vídeo no qual mexemos na opacidade dessas imagens, de forma que elas se mesclaram se transformando em uma. Abaixo colocamos algumas figuras para ilustrar como se deu esse processo (Figuras 25, 26 e 27).

Figura 25: Imagens originais



Fonte: PINK (2017) / montagem da autora.

Figura 26: Imagens sobrepostas (1)



Fonte: PINK (2017) / montagem da autora.

Figura 27: Imagens sobrepostas (2)



Fonte: PINK (2017) / montagem da autora.

O principal intuito de apresentar as imagens acima foi de mostrar sua forma original, ou seja, que forma elas aparecem no curta-metragem. Vale ressaltar que elas não aparecem em sequência, mas sim em minutagens diferentes do vídeo, porém aqui o critério para essa primeira seleção de imagens se deu por conta da posição em que os objetos e personagens se dão, por estarem enquadrados de forma muito similar, o que possibilitou a experimentação com a mesclagem de opacidade entre eles.

Logo, o processo de dissecação que aqui propomos se dá em dois tipos: a análise dos frames brutos, retirados diretamente do curta-metragem e sem modificações por

nossa parte; e as fusões das imagens, na qual interferimos diretamente, de modo a modificar e criar sentidos e leituras para elas.

#### 4.4 CONSTELAÇÕES

A partir das etapas trabalhadas acima, *flânerie*, construção das primeiras coleções e dissecações, conseguimos articular três constelações: **sexualidade feminina, corporalidade, poder e sacralidade e entrelaçamentos interseccionais**.

Na primeira constelação, *sexualidade feminina*, vamos nos debruçar sobre as imagens que retratam questões como: heterossexualidade compulsória; o desejo sexual das mulheres; práticas sexuais que fogem à normatividade, como os fetiches; e como a publicidade faz uso da estética de fetiche e coloca as mulheres em posições de submissão.

Na sequência, na constelação *corpo, poder e sacralidade*, vamos nos debruçar ao que concerne às corporalidades e como o corpo pode ser um instrumento de poder, mas também de desempoderamento, principalmente quando pensamos nos corpos femininos. Esta constelação tem uma relação muito próxima a alguns temas que Naomi Wolf (2019) traz em *O Mito da Beleza*. Isso se dá, principalmente, porque o corpo das mulheres foi colocado como uma das formas de se alcançar o “sucesso”, seja na vida profissional ou pessoal. O que a autora trabalha é que, desde que a mulher deixou de ocupar somente o espaço doméstico (diretamente relacionado com o que Betty Friedan trabalhou em *A Mística Feminina*, em 1963) o patriarcado em aliança com o capitalismo, precisava de uma nova ferramenta de controle sobre as mulheres - espaço atualmente ocupado pela pressão estética, dentre outras formas de opressão. Além disso, também abordamos como o curta possui estéticas semelhantes àquelas vistas em imagens sacras. E, a partir disso, tecemos um debate em cima das expectativas criadas para a mulher baseado nas figuras femininas bíblicas.

Por fim, nossa última constelação, *entrelaçamentos interseccionais*, se concentra como uma maneira de entrelaçamento com as demais. Nela pretendemos discutir temáticas que, além de permear gênero - enquanto categoria sobre mulheres, mas

também a comunidade LGBTQIA+ - trata também questões de raça e de classe. Em outras palavras, vamos nos alicerçar no conceito de *interseccionalidade* para realizar as análises desta constelação. Tais ideias estão presentes nos estudos feministas e de gênero, o que nos permite compreender as desigualdades a partir de um recorte de gênero, raça e classe. Como trazido por Carla Akotirene, “tal conceito é uma sensibilidade analítica, pensada por feministas negras cujas experiências e reivindicações intelectuais eram inobservadas tanto pelo feminismo branco quanto pelo movimento antirracista, a rigor, focado nos homens negros” (2019, p. 18).

Trabalhar com a interseccionalidade e com autoras como Carla Akotirene e Kimberlé Crenshaw, é muito importante para tensionar gênero, raça e classe, pois se pensamos em gênero sem considerar esses outros dois aspectos, acabamos reduzindo o debate somente à esfera de mulheres brancas - e do feminismo liberal. Nossa intenção é trazer um debate plural e, para isso, é preciso considerar aspectos como racismo e recorte de classe, afinal os enfrentamentos que uma mulher branca de classe média alta são muito distintos dos que uma mulher negra de classe baixa passa. E conforme formos adicionando camadas, mais complexidades vão sendo agregadas na vida dessas pessoas, como se elas se identificam como cis ou trans, se são homossexuais, e assim por diante.

## 5. A TRÍADE DO SEXO, CORPO E INTERSECCIONALIDADE

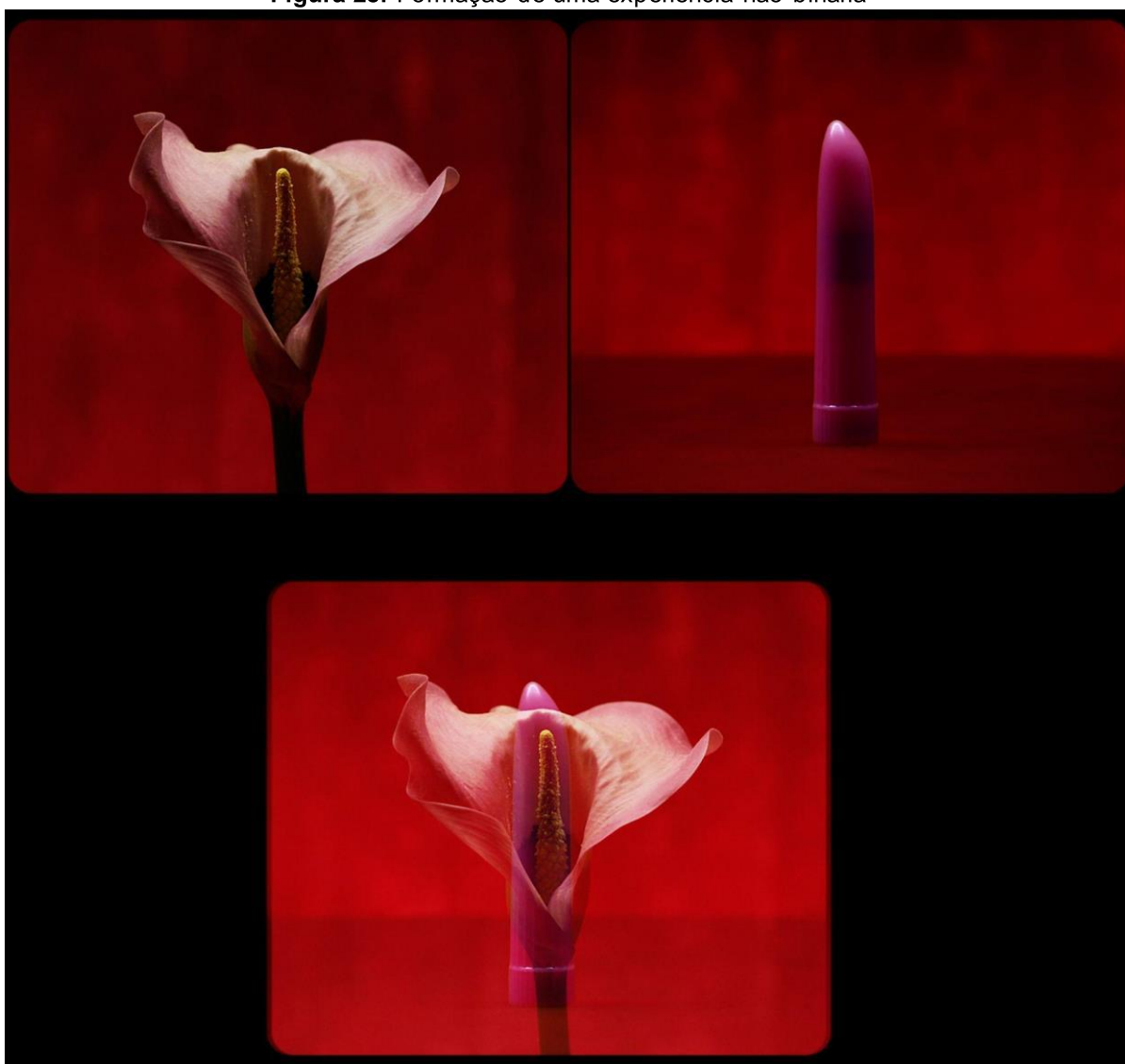
Neste capítulo nos propomos a analisar com aprofundadamente alguns excertos retirados do nosso objeto empírico, o curta-metragem *Pink or Blue*. Para tal, subdividimos esta etapa em três constelações que discutem os âmbitos de gênero e sexualidade, porém cada uma delas focando em determinados pontos que julgamos mais relevantes trazer ao debate.

### 5.1 SEXUALIDADE FEMININA: A SIRIRICA E FETICHISMO

Como já referido, buscamos aqui realizar um exercício analítico sobre as imagens do curta-metragem que remetem à sexualidade feminina. Dentre as imagens que selecionamos para fazer esta análise, a primeira delas traz, do lado esquerdo, uma flor que remete a uma vulva, enquanto a outra, do lado direito, aparenta ser um brinquedo erótico, como um vibrador.



**Figura 28:** Formação de uma experiência não-binária

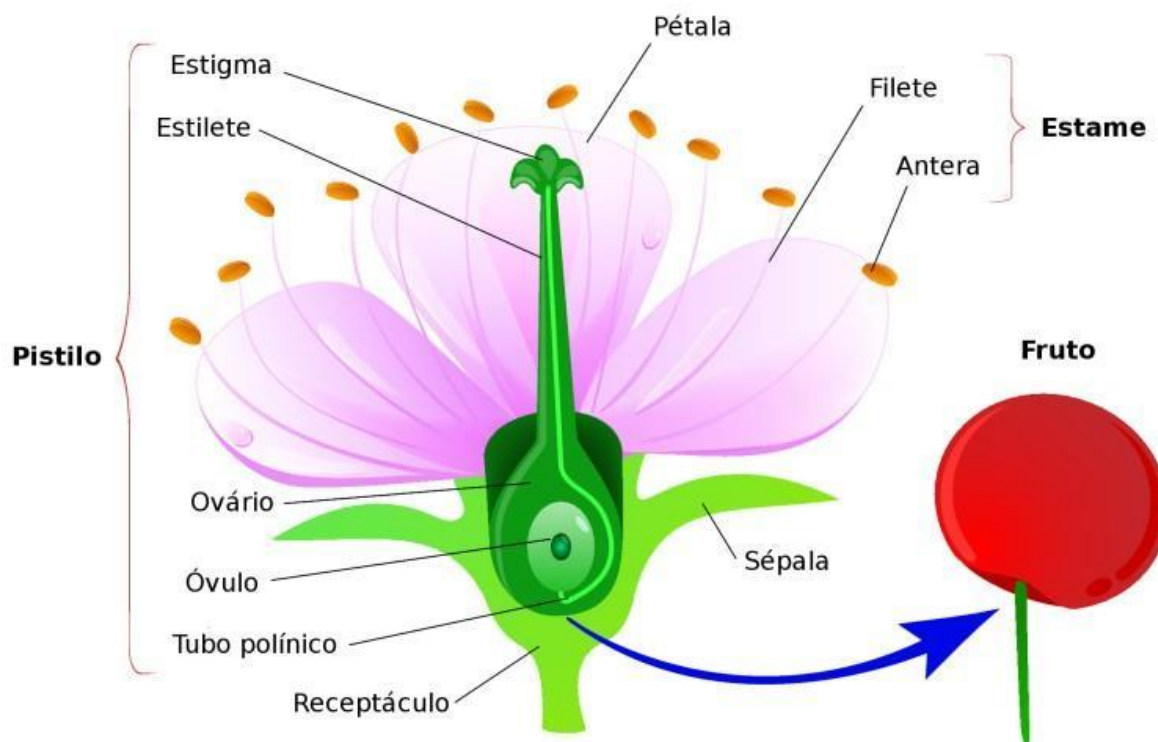


**Fonte:** PINK (2017) / montagem da autora.

Ao justapormos as duas imagens e mudar o modo de mesclagem no *software* de edição de vídeo, podemos observar que, quando sobrepostas essas imagens, elas produzem uma imagem híbrida, andrógina, como uma única genitália que engloba tanto o pênis quanto a vagina. Ainda mais se considerarmos que a flor pode vir a ser lida como um objeto fálico por conta de sua anatomia. Ou seja, podemos ler imagetivamente seu “caule amarelo”, cujo nome botânico correto é *estilete* (conforme a Figura 28 mostra), como uma representação de um pênis. É interessante destacar que esse tipo de flor se

trata de uma planta bissexuada, ou seja, ela consegue se reproduzir sozinha, sem a necessidade de um outro agente polinizador para gerar novos frutos (Figura 29).

**Figura 29:** Ilustração da anatomia de uma flor



**Fonte:** InfoEscola / Designua / Shutterstock.com [adaptado]<sup>30</sup>.

Realizar essa experimentação de sobrepor as imagens foi um exercício muito importante, principalmente porque ambos se encontram com as mesmas configurações de luz, posição e cenário. Logo, realizar a combinação destes dois elementos torna-se uma tarefa muito fácil, mas que, quando finalmente pronta, cria novos sentidos. A imagem formada pela justaposição do vibrador e da flor, além de nos apontar para a direção de imagens dissidentes, nos fazendo refletir sobre outras formas de sexualidade, também traz à tona um tema que ainda enfrenta tabus, como a masturbação vaginal. Note-se que aqui vamos utilizar “masturbação vaginal” porque nem todas as pessoas que possuem

<sup>30</sup> Disponível em: <https://www.infoescola.com/plantas/flor/>. Acesso em: 07 jul. 2021.

uma vagina se identificam como mulheres, portanto falar em “masturbação feminina” é uma forma de exclusão daqueles que possuem outras identidades de gênero que fogem do binarismo cisheteronormativo homem-mulher. Segundo Preciado (2014):

O sexo, como órgão e prática, não é nem um lugar biológico preciso nem uma pulsão natural. O sexo é uma tecnologia de dominação heterossocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros (feminino/masculino), fazendo coincidir certos afectos com determinados órgãos, certas sensações com determinadas reações anatómicas. (PRECIADO, 2014, p. 25)

Falar sobre masturbação vaginal também é uma forma de abrir o debate para outras formas de se relacionar sexualmente que fogem da heterossexualidade. Dentro disso, podemos citar as relações lésbicas como exemplo. Apesar de a sociedade falocêntrica enxergar o sexo entre mulheres lésbicas como algo “incompleto”, o toque, dentre outros artifícios sensoriais, também são uma forma de se relacionar sexualmente. Não há a necessidade de um pênis (de uma pessoa ou até mesmo um dildo) estar envolvido para que o sexo seja completo.

O fato é que a vulva, o clitóris e a vagina são territórios temidos pela sociedade patriarcal porque o conhecimento e a autodescoberta de dar prazer a si mesma, representam uma ameaça à dependência do falo para obter prazer. As religiões funcionavam - e em certa escala seguem até hoje - como censores da sexualidade, tanto feminina quanto masculina. Inclusive, durante a Idade Moderna (1453 a 1789) masturbar-se era considerado pecado e desperdício de sêmen, sendo considerada como causa de doenças mentais (YOKOYAMA, 2009). Ou seja, o homem se masturbar causava insanidade e, quanto às mulheres, estas eram completamente desconsideradas, sendo vistas somente como objeto para sexo reprodutivo e sem desejos e necessidades próprias.

Yokoyama (2009) ao fazer uma retrospectiva histórica acerca da masturbação feminina, traz a etimologia da palavra *masturbação*. De acordo com a autora, apesar de a origem da palavra ser indeterminada, existem duas possíveis interpretações etimológicas latinas: “*‘manus’* significa mão e *‘stuprare’* que quer dizer profanar, sujar. Ainda, há outros diferentes radicais e significados atribuídos ao termo masturbação,

como: ‘mas’ que equivale a órgão sexual masculino e ‘turbation’, excitação” (p. 55). Seguindo a possível segunda origem para a *masturbação*, vemos como a prática de dar prazer a si mesmo é mais voltada ao homem, excluindo o prazer da mulher.

**Figura 30:** O ato de siriricar



**Fonte:** PINK (2017).

Na imagem acima (Figura 30), vemos dois jovens, presumidamente um homem e uma mulher, dando prazer a si mesmos. Dentre os pontos que *Pink or Blue* aborda, a questão do prazer sexual através da masturbação é apresentada como vista socialmente de forma que a mulher, ao se masturbar, está pecando e o homem está fazendo algo que é inerente à sua natureza. Resolvemos pautar esse tópico por, de fato, ainda haver uma atmosfera que condena o ato de se autodescobrir como errado e por vezes pecaminoso, sendo que tocar as próprias genitálias e explorar os pontos que dão prazer é algo completamente natural ao longo do desenvolvimento humano. Porém, a constituição do sexo e da própria sexualidade humana é parte de uma construção social, tanto o é que a heterossexualidade compulsória é um dos exemplos de como se manifesta o estabelecimento da sexualidade em sociedade.

Algo que Naomi Wolf (2019) explora, é como a segunda onda do feminismo e a consequente revolução sexual nos anos 1960, eclodiram em conjunto ao surgimento do

mito da beleza<sup>31</sup>, fez com que as mulheres tivessem dificuldades em explorar seu real potencial para o prazer. Wolf (2019) ainda descreve o que chama de “boceta insaciável” (p. 193), ou seja, a capacidade de

[...] orgasmos múltiplos, de orgasmo contínuo, de um orgasmo clitoridiano forte e surpreendente, de um orgasmo aparentemente centrado na vagina, que é emocionalmente avassalador, de um orgasmo por ter os seios acariciados e de inúmeras variações de todas essas reações combinadas, as mulheres têm uma capacidade de prazer genital teoricamente inesgotável. (WOLF, 2019, p. 193)

Na sequência, a imagem que nos é apresentada no curta-metragem (Figura 31) remete aos fetiches BDSM<sup>32</sup>. Assim como a masturbação feminina, práticas sexuais que fogem à normatividade, como o bondage, são tabus dentro da sociedade que - mesmo que avançando nesse aspecto - ainda enxerga o sexo como algo unidimensional e, geralmente, atrelado ao sexo heterossexual cujas funções primárias são a reprodução e a satisfação do homem.

**Figura 31:** Fetiche e submissão



Fonte: PINK (2017).

<sup>31</sup> Na verdade, o mito da beleza descrito pela autora surge nessa época como uma forma do patriarcado reagir contra a revolução sexual feminina.

<sup>32</sup> Sigla que remete às práticas sexuais de Bondage, Dominação, Sadismo e Masoquismo.

Além disso, essas práticas sexuais permitem subverter as lógicas cisheteronormativas de performatividade de gênero, uma vez que há a possibilidade de inverter a lógica do homem ativo e da mulher passiva e submissa. Todavia, a problemática que aqui queremos trazer é de como a mídia, a moda e a publicidade adotam a estética de grupos BDSM, mas com um viés que posiciona a mulher como submissa, algo que Naomi Wolf (2019) alcunha como *sadomasoquismo da beleza*. Trazendo nas palavras da autora, “a mulher aprende com essas imagens que, não importa o quanto seja agressiva no mundo profissional, no âmbito pessoal o que a torna desejável é sua submissão ao controle” (p. 196).

Abaixo, selecionamos algumas imagens de editoriais de moda que demonstram como a publicidade tomou para si essa estética do bondage, mas sempre colocando os corpos femininos como objeto de dominação.

**Figura 32:** Fetiche e submissão na moda editorial (1)



**Fonte:** À direita, fotografia de Chris von Wangenheim da modelo Lisa Taylor em propaganda para a marca Dior (*Fetching your Dior*), em 1976<sup>33</sup>. À esquerda, a modelo Claudia Schiffer fotografada por

<sup>33</sup> Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/chris-von-wangenheim-fetching-is-your-dior>. Acesso em: 19 fev. 2022.

Michelangelo di Battista para a capa da edição britânica da revista *Harper's Bazaar* de novembro de 2009. / Reprodução.

**Figura 33:** Fetiche e submissão na moda editorial (2)



**Fonte:** *Tied up*, fotografia de Chris von Wangenheim, em 1978<sup>34</sup>. / Reprodução.

Vale ressaltar como a estética das imagens produzidas por *Pink or Blue* tem grande aproximação com a linguagem publicitária, ainda mais quando levamos em conta que o curta foi produzido por uma agência de publicidade, a Saatchi & Saatchi. Logo, não causa estranheza a semelhança entre a Figura 31 e as fotografias acima selecionadas porque elas convergem para o mesmo senso estético.

---

<sup>34</sup> Disponível em: <https://www.vogue.fr/vogue-hommes/fashion/diaporama/the-scandalous-photography-of-chris-von-wangenheim/2237>. Acesso em 19 fev. 2022.

Entretanto, o fator que causa oposição entre essas imagens é que, no curta, a intenção é suscitar um debate acerca das identidades de gênero e da pluralidade de sexualidades existentes. Já as imagens publicitárias e editoriais de moda, usam o corpo da mulher e a mística ao redor de um fetiche que tem uma estética muito própria como uma forma de vender essa narrativa às pessoas. Na verdade, aquele tipo de corpo, aquele tipo de beleza, é o produto primário. Cria-se o imaginário que comprando a pulseira da Dior (Figura 32) ou uma sandália com tiras metalizadas (Figura 33) a mulher estaria se aproximando daquele ideal de beleza vendido e, conseqüentemente, se tornando atraente aos olhares masculinos.

Contudo, outro ponto central dessa estética é a violência. Dentro dos grupos de BDSM, essas práticas são realizadas de forma consensual entre as partes. Porém, quando a estética é vendida através da publicidade, a fantasia de controle e violência contra as mulheres também está colocada como um produto a ser consumido. Como discutido por Wolf (2019),

O sexo simplesmente não era mais sexo sem a violência. Num mundo em que a culpa e o medo revoltado dos dois sexos cercavam a impressão de que as mulheres estavam escapando ao controle, o público rapidamente perdeu o interesse na nudez comum ilesa. As fantasias apresentadas como mais compulsivamente atraentes para a atenção dos homens, e até das mulheres, eram as que encenavam ansiedades da guerra dos sexos, reproduzindo a desigualdade de poder questionada pelas recentes mudanças sociais: o domínio masculino e a submissão feminina. A nudez feminina passou a ser sobre-humana, "aperfeiçoada" ao ponto de causar estranheza, grotescamente semelhante a uma escultura em plástico, e quase sempre profanada ou violada. (WOLF, 2019, p. 201)

A Revolução Sexual na década de 1960, foi um marco por ter colocado em pauta a pílula anticoncepcional, o aborto legalizado (este que ainda é pauta em vários países, incluindo o Brasil), além da própria emancipação e protagonismo da mulher em relação ao sexo. Ela iniciou uma série de discussões e questionamentos sobre o que significava ser mulher, quais eram as suas responsabilidades, bem como o status profissional e violência doméstica. Entretanto, como discutimos ao longo dessa constelação, em resposta à essa libertação, a mídia e a indústria da beleza agiram de modo a incutir nas mulheres novas formas de reprimir a emancipação da mulher. Isso se deu através da criação de imagens de corpos inalcançáveis, assim como a criação de - falsas -



necessidades para o público feminino se sentir aceito. Como vimos ao longo da discussão, as publicidades fetichistas não repercutem um debate sobre as práticas sexuais. Na realidade, elas absorvem elementos daquele universo para utilizar como um recurso de venda, colocando a imagem de uma mulher submissa para atrair o homem e infundir no público feminino a premissa de que o desejo e a aceitação vêm através de posturas submissas.

## 5.2 CORPO, PODER E SACRALIDADE

Ao longo desta constelação centramos a discussão sob o viés dos apresentados em *Pink or Blue* e as relações imagéticas que podemos conceber a partir deles. Dentre os tópicos trabalhados, estão temas como etarismo, mito da beleza (dentro do conceito trabalhado por Naomi Wolf), assim como aproximações com imagens sacras.

Figura 34: Poder masculino e etarismo



Fonte: PINK (2017) / montagem da autora.

Na montagem acima (Figura 34) temos dois momentos do vídeo, apesar de aparecem em partes diferentes, conversam entre si diretamente. O que podemos extrair dessas imagens são justamente relações de poder. Nos dois quadros de cima vemos um homem e uma mulher, ambos jovens e, pode-se dizer, confortáveis dentro de sua posição de ocupantes do “trono”, o que podemos ler como uma alusão ao poder. Vale ressaltar que ambos se encontram na mesma posição, mas no momento em que surgem essas imagens na tela, a seguinte frase é declamada pela poeta: *Now Blue is called a player, but Pink is called a sket*, podendo ser traduzido como: “Agora Azul é chamado de jogador,

mas Rosa é chamada de promíscua<sup>35</sup>. A partir disso, nossa leitura se voltou para o pré-conceito de que as mulheres que sobem rapidamente na carreira são tidas como “vadias”, que fazem uso de atributos físicos e favores sexuais para ascenderem de cargo. Historicamente, posições de poder, de alta hierarquia, foram quase sempre negadas às mulheres. Em um estudo realizado em 2021 pela Bain & Company em parceria com o LinkedIn<sup>36</sup>, verificou-se que apenas 3% dentre as 250 maiores empresas brasileiras possuem mulheres como CEOs<sup>37</sup>.

No segundo trecho destacado na montagem acima (Figura 13) vemos um homem e uma mulher no mesmo cenário e posição como das imagens descritas acima, porém desta vez ambos são mais velhos, acima de 60 anos. Vale pontuar que nessa parte do vídeo as frases citadas por Hollie McNish são as seguintes: *Blue is told they're bosses, Pink is told they're bossy*, o que em tradução literal pode ser lido como “Ao Azul é dito que eles são chefes, ao Rosa é dito que elas são mandonas”. Aqui o que é trazido é justamente a crença popular de que um homem ocupando o posto de chefe pode cobrar mais de seus funcionários e ele é considerado um bom líder, já quando se trata de uma mulher, ela é fadada a ser taxada de mandona, dentre outros xingamentos sexistas. O fato de, na imagem, o homem retratado como “chefe” ter outros dois que o servem, nos provoca a sensação de que ele estaria em um lugar que lhe cabe por direito. Já a mulher, também cercada por estes mesmos homens, é derrubada, como se fosse uma invasora, não tivesse o direito de ocupar um lugar de poder, um lugar de chefia.

Outro ponto relevante se trata da aparência. Um homem mais velho ocupando um alto cargo é visto com respeito e, geralmente, está atrelado a um discurso meritocrático, enquanto às mulheres mais velhas lhes é negado esse mesmo espaço, principalmente ao perderem aqueles atributos ditos pelo patriarcado como os ideais - a juventude e a beleza ligada ao status de ser jovem.

---

<sup>35</sup> De acordo com o Collins Dictionary, *skat* é uma gíria britânica para mulher ou garota promíscua. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/sket>. Acesso em 02 mai. 2021.

<sup>36</sup> Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Carreira/noticia/2021/03/brasil-tem-apenas-3-de-ceos-mulheres-nas-maiores-empresas-do-pais.html>. Acesso em: 02 mai. 2021.

<sup>37</sup> CEO, do inglês *Chief Executive Officer*. Pode ser traduzido como Presidente ou Diretor Executivo.

As qualidades que um determinado período considera belas nas mulheres são apenas símbolos do comportamento feminino que aquele período julga ser desejável. *O mito da beleza de fato sempre determina o comportamento, não a aparência.* A competição entre as mulheres foi incorporada ao mito para promover a divisão entre elas. A juventude e (até recentemente) a virgindade são “belas” nas mulheres por representarem a ignorância sexual e a falta de experiência. O envelhecimento na mulher é “feito” porque as mulheres, com o passar do tempo, adquirem poder e porque os elos entre as gerações de mulheres devem sempre ser rompidos. As mulheres mais velhas temem as jovens, as jovens temem as velhas, e o mito da beleza mutila o curso da vida de todas. E o que é mais instigante, nossa identidade deve ter como base nossa “beleza”, de tal forma que permaneçamos vulneráveis à aprovação externa, trazendo nossa autoestima, esse órgão sensível e vital, exposto a todos. (WOLF, 2019, p. 31, grifos da autora)

Ao invés de se depararem com espaços acolhedores que tratam a velhice como algo natural, o mito da beleza e o patriarcado bombardeiam as mulheres com imagens da busca pela juventude eterna. Isso faz com que essas se submetam a vários procedimentos estéticos na perseguição por uma aparência jovem que fisicamente é impossível de ser sustentada. O etarismo<sup>38</sup> é muito mais cruel quando se apresenta ao feminino.

### 5.2.1 CORPOS TERRENOS E CORPOS SANTIFICADOS

Começou a chamar nossa atenção como certas composições do curta-metragem possuem aproximações com imagens religiosas, acima de tudo quando as comparamos com representações da Virgem Maria. Dessa forma, o que buscamos aqui é dessacralizar essas imagens as colocando em contraste com o mito criado ao redor da figura da Virgem Maria. Quando a contrapomos com as deusas greco-romanas, tal como Afrodite, uma deusa descrita como tendo a sexualidade aflorada, inclusive a mitologia conta que Afrodite traiu seu marido Hefesto (deus do ferro e do fogo) com Ares (deus da guerra). Para além de Afrodite, muitas outras deusas da mitologia grega possuem “imperfeições”, mas com o predomínio do Cristianismo e a ascensão da figura da Mãe de Jesus Cristo, a Virgem Maria passou a representar a pureza, a bondade e a perfeição. Como Martha Robles (2019) afirma em *Mulheres, Mitos e Deusas*,

---

<sup>38</sup> Discriminar pessoas com base na idade.

Quanto mais se consagrava a pureza de Maria, mais se expandiam os muitos títulos dos quais era credora; e quanto mais se multiplicavam as associações bíblicas – que os patriarcas enalteciam com discussões de fé –, maior o confinamento das mulheres da Antiguidade aos limites da erudição medieval ou ao mundo do mito e da poesia. (ROBLES, 2019, p. 299)

**Figura 35:** Reimaginando a Virgem Maria



**Fonte:** À esquerda frame de *Pink or Blue* (2017) e à direita *Virgem com o Menino Jesus*, de Maestro di San Martino alla Palma, obra datada de 1310<sup>39</sup>. Montagem da autora.

Na montagem acima, é interessante notar a semelhança entre as figuras. Ambas são mulheres carregando bebês em seus braços e ambas encaram essas crianças. A plasticidade das imagens se aproxima para além disso. O fundo em tons amarelados, o cabelo preto escorrido da figura da mulher à esquerda que se assemelha ao véu utilizado pela pintura da Virgem Maria. As semelhanças parecem acabar por aí porque o restante da interpretação que podemos inferir a partir dessas imagens, são retratos de oposições. A mulher apresentada em *Pink or Blue* é uma mulher racializada, aparentemente com ascendência asiática, já a figura da Virgem Maria é representada por uma mulher branca

<sup>39</sup> Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/virgem-com-o-menino-jesus>. Acesso em 16 fev. 2022.

- ainda que estudos hoje demonstrem que em função da localização em que Jesus nasceu, ele não poderia ser branco, perduram as reproduções de um Cristo e sua mãe brancos<sup>40</sup>. A não-representação de um fenótipo condizente com a região do Oriente Médio em que Maria e Jesus nasceram e viveram, além do embranquecimento dessas figuras, são resquícios latentes do racismo internalizado que já perdura há séculos, desde as primeiras representações pictóricas de Cristo e Virgem Maria na cultura ocidental.

Além disso, como *Pink or Blue* nos apresenta várias figuras que fogem da cisheteronormatividade, não podemos afirmar que a mulher ali presente no frame trata-se de uma mulher cisgênero. Ao supormos que ela seja uma mulher transgênero, essa figura novamente entra em conflito com a Virgem Maria da pureza e perfeição, principalmente quando levamos em conta que a comunidade LGBTQIA+ é alvo por parte de vários grupos religiosos que os tratam como não sendo naturais, como pecadores, ou seja, o total oposto do imaginário santificado da Virgem Maria.

Outro contraponto que podemos retirar a partir dessas imagens é a maternidade. A figura da Virgem Maria também representa a da mãe perfeita, sempre ao lado do filho e cuidando. Sua perfeição e castidade são tidas como supremas, tanto que Deus a escolheu para ser a mãe de seu filho. Maria conseguiu engravidar sem em nenhum momento ter sua castidade e virgindade retiradas dela. Sendo assim, pode-se encarar a figura da Virgem Maria como uma mulher assexual<sup>41</sup>.

Por outro lado, a figura da mulher ao lado, e se a considerarmos fora da cisheteronormatividade, mesmo criando e cuidando de uma criança, aos olhos daqueles que são transfóbicos, não seria considerada como mãe, independente de quanto carinho e amor ela dê para a criança. Paradoxalmente, tanto a Virgem Maria quanto as mulheres trans não tiveram incursões sexuais para engravidar e gerarem um filho<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-47985039>. Acesso em: 16 fev. 2022.

<sup>41</sup> A assexualidade corresponde a uma orientação sexual caracterizada pela ausência de interesse por sexo. Disponível em: <https://www.tuasaude.com/assexualidade/>. Acesso em: 18 fev. 2022.

<sup>42</sup> Lembrando que mulheres trans podem sim ser mães biológicas. O foco da discussão acima é acerca da gestação. Caso de pais biológicos trans para exemplificar: <https://g1.globo.com/mg/grande-minas/noticia/2021/09/02/poucos-meses-apos-o-nascimento-da-primeira-filha-casal-trans-engravidou-novamente-surpresa-enorme.ghtml>. Acesso em: 18 fev. 2022.

**Figura 36:** A Puta e a Santa



**Fonte:** À esquerda frame de *Pink or Blue* (2017) e à direita uma reprodução da Virgem Maria cercada de Anjos (autor desconhecido). Montagem da autora.

Na imagem acima (Figura 36), selecionamos novamente o frame da mulher jovem sentada no trono, porém agora diante de um novo viés: a hiperssexualização de uma e a castidade da outra. Mais uma vez, são imagens que esteticamente possuem elementos que se aproximam: ambas sentadas em um trono, cercada de flores e vestidas com um manto.

De certa forma temos dois ideais de mulher em oposição: de um lado (à direita) uma mulher magra, jovem e bela, cuja atitude que representa no curta-metragem, a torna sedutora aos homens e uma referência àqueles que desejam atingir esse padrão de beleza ali apresentado. Para além, ela pode ser vista como tendo uma postura lasciva, utilizando sua beleza e seu corpo como uma forma de exercer poder sobre outras pessoas. Afinal, como já desdobramos ao longo dos capítulos teóricos, os ensinamentos de como “ser” e “portar-se” mulher iniciam desde a infância e vão sendo reforçados por instituições como a mídia, a família, a própria Igreja, dentre outras. O contato das mulheres com o ideal de beleza começa desde muito cedo e apesar de hoje termos mais pluralidade étnica e de biotipo nos programas televisivos e na publicidade, o corpo magro

e branco segue predominante. Com base nesses ensinamentos e reforços midiáticos, criou-se a ideia de que o corpo e sua sexualização são formas de poder.

Com o auxílio da tecnologia, propaga-se a ideia de que sem beleza não há sucesso, e de que a beleza depende de um corpo cada vez mais magro e jovem. Um corpo torneado por exercícios físicos, nutrido por alimentos light, lambuzado por cosméticos e cremes antienvelhecimento, remodelado pelas mais diversas intervenções estéticas e aperfeiçoado por cirurgias [...] Todo um novo mercado é potencializado, e, para se manter em constante ascensão e aumentar os lucros, há de se perpetuar a insatisfação da mulher com sua aparência; mira-se um corpo cada vez mais inatingível, às vezes irreal, já que, com frequência, a imagem dos modelos é alterada digitalmente. (COSSI, 2019, p. 20-21)

Em contrapartida, a imagem sacra da Virgem Maria parece vir como uma forma de “equilíbrio” à mulher sexualizada. Como já discutimos acima, a imagem da Mãe de Deus é vinculada a pureza, bondade, castidade e maternidade. Tudo que destoa desses valores parece confrontar diretamente o que é considerado o ideal de uma “boa mulher”. Em adendo, podemos pensar também na concepção heteronormativa que engloba as mulheres em categorias tais como “para casar” e “para diversão”. Analisando “superficialmente” – a partir apenas das aparências - a mulher à esquerda seria uma daquelas consideradas apenas para um caso sexual passageiro, todavia para que uma mulher seja considerada digna de um matrimônio (seguindo ainda dentro da lógica heteronormativa), ela precisa estar entre *a Puta e a Santa*, ou seja, o homem não busca uma mulher que seja sexualmente livre e tenha passado por vários parceiros ao longo de sua vida sexualmente ativa para casar. Por outro lado, a mulher que seja de todo casta também está longe do ideal para casar porque ela é vista como “frígida” e desinteressante. Logo, o ideal da mulher é aquele que tenha atributos para satisfazer sexualmente seu parceiro, mas que perante a sociedade ela mantenha as qualidades dignas de uma santa. Como Naomi Wolf (2019) trata ao falar dos *Ritos da Beleza*, “o direito de um homem de julgar a beleza de qualquer mulher, enquanto ele próprio não é julgado, não é questionado porque é considerado divino” (p. 131). Partindo do princípio bíblico de que o homem foi criado à imagem de Deus e a mulher a partir do homem, é vantajoso para a sociedade patriarcal manter as mulheres sob as rédeas do *mito da beleza*, como cunhado por Wolf (2019), porque assim o envolvimento político das mulheres é reduzido, assim como as próprias são reduzidas ao corpo e às aparências.



### 5.3 ENTRELAÇAMENTOS INTERSECCIONAIS

Por fim, nesta última constelação, pretendemos entrelaçar as análises e discussões trazidas acima. Este subcapítulo se chama justamente **entrelaçamentos interseccionais** porque aqui pretendemos usar este aporte teórico-metodológico para ancorar nossas análises dentro do eixo gênero, raça e classe.

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado - produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modemos aparatos coloniais. (AKOTIRENE, 2020 p. 19)

Nas imagens, precisamos nos ater a todos os detalhes, como, por exemplo, em determinado trecho, abaixo destacado na Figura 37, em que aparece, de um lado da tela, uma mulher branca segurando uma câmera (a câmera está apontada para fora do quadro, não sabemos o que ela está vendo) e, do outro lado, um homem negro apontando uma arma, porém a arma dele está apontada para o quadro da mulher, logo, passando a impressão/mensagem de estar com a arma apontada para ela.

Figura 37: *Shoot*



Fonte: PINK (2017).

Em uma primeira olhada pode parecer que a intenção dessas imagens é a de “denunciar” a violência contra a mulher, os feminicídios. Entretanto, uma imagem de um homem negro segurando uma arma de fogo não é neutra. Ela tem o poder de reforçar estereótipos de que negros são mais violentos do que brancos, entre outras formas de racismo estrutural. Sendo assim, o exercício de observação dessas imagens nos fornece inúmeros indícios e camadas que podem ser extensivamente analisadas. Além disso, essa imagem também nos fornece um trocadilho da palavra *shoot*, que em inglês pode ser traduzida tanto como *filmar* ou *atirar*.

No Brasil, criou-se uma imagem estereotipada de quem se enquadra como criminoso ou suspeito: jovens negros e de origem periférica. Essa assimilação revela, novamente, toda a carga racista enraizada na cultura brasileira, vinda desde que pessoas negras foram escravizadas, culminando na criação de uma **cultura da desigualdade**. Contudo, não apenas aqui no Brasil, por exemplo, nos Estados Unidos, país em que a segregação racial só foi banida em 1964 - pelo menos no papel, tendo em vista que muitos jovens negros seguem sendo assassinados nos EUA. Inclusive, dando origem ao movimento *Black Lives Matter* (Vidas Negras Importam), manifestações que ganharam proporções globais. Uma pesquisa recente do Departamento de Sociologia da Universidade de Minnesota mostrou que o racismo nos Estados Unidos é mais letal que o Covid-19. De acordo com o levantamento, seria necessários mais de 400 mil brancos morrerem para ser possível comparar a menor taxa de mortalidade registrada entre a população negra.<sup>43</sup>

Como trazido por Wormhoudt (2006), essa relação entre pobreza e criminalidade - que acabou culminando dentro do espectro de raça - tem suas origens históricas dentro do desenvolvimento do sistema econômico capitalista, mas também muito forte dentro do processo de escravização da população negra, a qual após a abolição em 1888 (no Brasil, nos EUA foi em 1865) foi marginalizada e sem acesso às condições mínimas para

---

<sup>43</sup> Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2020/08/26/racismo-nos-eua-e-mais-mortal-do-que-covid-19-aponta-estudo.htm>. Acesso em: 14 mar. 2021.

viver. Logo, é muito claro que a estereotipagem da população negra como “delinquente” é profundamente conectada ao legado racista do período de escravidão.

Se retomarmos o desenvolvimento do capitalismo nas sociedades ocidentais, verificaremos que uma das suas consequências é justamente a associação entre pobreza, violência e criminalidade. Com a expulsão de milhares de pessoas do campo e a migração destas para as cidades, “o modo de vida urbano passou a ser associado ao perigo, às epidemias, à promiscuidade, à agressão e à criminalidade” (BUORO et al., 1999, p. 22). A Revolução Industrial (século 18) trouxe, por um lado, progresso e crescimento, mas por outro, propiciou a criação de diferentes classes sociais e um tipo de pobreza característica das cidades. (WORMHOUDT, 2006, p. 14)

O que vemos no Brasil é a população negra sendo tratada como uma **minoria**, sendo que esta população representa mais de 50% dos brasileiros<sup>44</sup>. A realidade é que a população negra não é uma minoria racial, mas sim uma minoria na **representação social**. Apesar disso, segue sendo a população mais alvejada e vítima de violência no país. No dia oito de junho de 2021, uma jovem negra de 24 anos, Kathlen Romeu, que estava grávida, foi morta durante uma operação da Polícia Militar na zona norte do Rio de Janeiro<sup>45</sup>. E todos os dias outros jovens negros e negras são mortos violentamente no Brasil. Dados do Atlas da Violência de 2018, mostraram que os homicídios de jovens negros, dentro de um período de 11 anos, se assemelhavam aos números de mortos na guerra da Síria, na época com sete anos de conflito<sup>46</sup>.

[...] Enquanto as mulheres brancas têm medo de que seus filhos possam crescer e serem cooptados pelo patriarcado, as mulheres negras temem enterrar seus filhos vitimados pelas necropolíticas que confessional e militarmente matam e deixam morrer, contrariando o discurso crítico elitista-branco de valorização da vida e contra o aborto - que é um direito reprodutivo. (AKOTIRENE, 2020, p. 22)

Na Figura 38, trouxemos uma das tirinhas do ilustrador Leandro de Assis, que em dezembro de 2019 criou a série em quadrinhos *Os Santos: uma tira de ódio*, publicada em sua conta na rede social Instagram, com o intuito de retratar uma família brasileira de

---

<sup>44</sup> Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2019/11/20/consciencia-negra-numeros-brasil/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

<sup>45</sup> Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-06-09/kathlen-e-seu-bebe-mais-duas-vidas-negras-interrompidas-no-brasil.html>. Acesso em: 10 jul. 2021.

<sup>46</sup> Disponível em: <https://www.folhape.com.br/noticias/brasil/total-de-mortes-violentas-no-brasil-e-maior-do-que-o-da-guerra-na-siria/70902/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

classe média alta, formada apenas por pessoas brancas. Além de trazer os Santos, os quadrinhos também nos apresentam as empregadas domésticas que trabalham para tal família, alternando a perspectiva entre a “família tradicional brasileira” branca e abastada e a realidade de muitas empregadas domésticas que vivem em zonas mais pobres no Brasil. Os Santos se debruça principalmente como uma sátira dessas famílias brancas que permanecem reproduzindo racismo, classicismo, machismo, dentre tantas outras formas de opressão. Além disso, expõe a violência e a precarização do trabalho que essas empregadas domésticas passam.

Figura 38: As empregadas domésticas e a “família de bem” no Brasil



Fonte: REPRODUÇÃO / Instagram Leandro de Assis<sup>47</sup>.

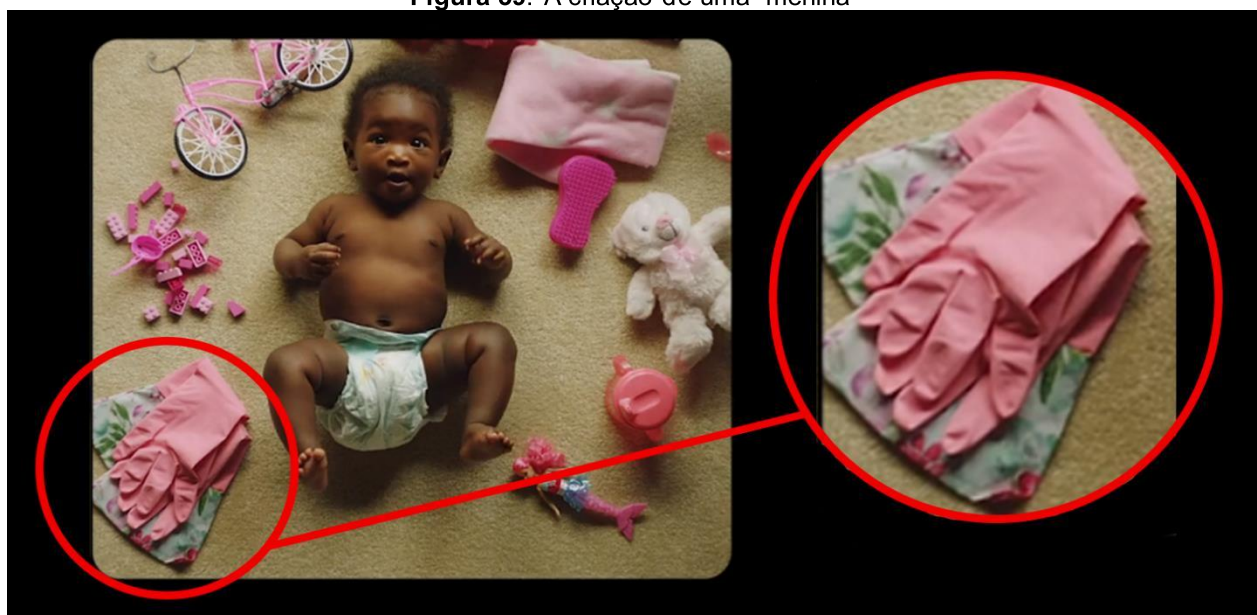
Trouxemos essa tirinha de Leandro de Assis como uma maneira de demonstrar através de outros trabalhos artísticos, como a ilustração, de que forma o preconceito se manifesta no Brasil. Ainda que não esteja relacionado diretamente com nosso objeto de estudo, consideramos relevante trazer outras manifestações artísticas que conversam diretamente com as temáticas abordadas pelo curta-metragem *Pink or Blue*, principalmente tendo em vista que as tirinhas são produzidas por um brasileiro e refletem

<sup>47</sup> Disponível em: [www.instagram.com/p/B6orwQ3JLoy/](http://www.instagram.com/p/B6orwQ3JLoy/). Acesso: 10 jul. 2021.

muito da realidade vivida por essas mulheres (empregadas domésticas) dentro das casas dessas famílias. A tirinha abaixo foi publicada originalmente em 28 de dezembro de 2019, com o título *A bolha*. Todo o enredo desenvolvido nesses nove quadrinhos abaixo vai diretamente ao encontro do que foi explanado acerca das questões de racismo estrutural e como ele está enraizado. Ademais, toca em outro ponto que é, justamente, *a bolha*, isto é, as realidades muito diferentes de pessoas negras e brancas no Brasil e, acima de tudo, o medo que sempre paira sobre a população negra de sofrer alguma violência - em sua maior parte da polícia - ao andar pela rua.

A escolha da Figura 38 para figurar entre as análises aqui realizadas não foi randômica. A selecionamos porque nela vemos um potencial de realizar conexões com outras imagens, como é o caso da Figura 39, logo abaixo:

**Figura 39:** A criação de uma “menina”



**Fonte:** PINK (2017) / montagem da autora.

Na figura acima vemos um bebê negro, o qual, por conta de todo entorno de brinquedos e pela cor deles, presumimos, de cara, que seja uma menina. Para além dos aspectos referentes ao “gênero” dos brinquedos, principalmente devido à leitura generalizada de que a cor rosa é automaticamente conectada ao feminino, outro detalhe nos chamou atenção nesta imagem. Trata-se de uma luva de limpeza - também cor de

rosa e com detalhes de florezinhas - localizada na parte inferior do frame, bem à esquerda.

Essa luva de limpeza situada no quadro referente ao campo feminino nos suscitou duas leituras principais: primeiramente que a realização das tarefas domésticas é, majoritariamente, realizada por mulheres; e, em um segundo momento, esse simples objeto nos fez refletir sobre como uma luva de limpeza associada a uma menina negra reforça, mais uma vez, que o lugar das mulheres negras é enquanto empregadas domésticas de mulheres brancas. Como já disse a rapper, historiadora e ex-empregada doméstica Preta Rara, "a senzala moderna é o quarto da empregada".<sup>48</sup>

A imagem da mulher negra apenas nesse lugar de empregada doméstica e/ou cuidadora vem de longa data, tendo suas raízes nos tempos da escravidão. No cinema e na televisão, por exemplo, criou-se a imagem da *mammy*, mulheres negras - geralmente mais velhas - que ocupavam esse lugar de empregada dócil e amável. Como exemplo, na Figura 40, podemos citar a atriz Hattie McDaniel (1893 - 1952), cujo nome de sua personagem era justamente *Mammy*, em *...E o Vento Levou* (1940).

**Figura 40:** A atriz Hattie McDaniel em cena do filme *...E o Vento Levou* (1940)

---

<sup>48</sup> Disponível em: <https://jornal.ufg.br/n/125499-a-senzala-moderna-e-o-quarto-da-empregada-mesmo-em-tempos-de-coronavirus>. Acesso em: 13 jul. 2021.



Fonte: REPRODUÇÃO / ...E o Vento Levou (1940).

Já no Brasil, uma personagem que se enquadra nestas mesmas características é a *Tia Nastácia*, personagem da série infantil *O Sítio do Pica-Pau Amarelo* (Figura 41), adaptação do livro de mesmo nome do escritor Monteiro Lobato (1882 - 1948), cuja obra é repleta de estereótipos racistas<sup>49</sup>. Para Stuart Hall (2016), criar estereótipos sobre grupos é uma forma de reduzi-los, de simplificá-los, com o intuito de marginalizar esses grupos. Ainda para o autor,

[...] estereotipagem tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder. [...] A estereotipagem, em outras palavras, é parte da manutenção da ordem social e simbólica. Ela estabelece uma fronteira simbólica entre o “normal” e o “pervertido”, o “normal” e o “patológico”, o “aceitável” e o “inaceitável”, o “pertencente” e o que não pertence ou é o “Outro”, entre “pessoas de dentro” (*insiders*) e “forasteiros” (*outsiders*), entre nós e eles. (HALL, 2016, p. 192, grifos do autor)

<sup>49</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/02/obra-infantil-de-monteiro-lobato-e-tao-racista-quanto-o-autor-afirma-autora.shtml>. Acesso em: 16 de jul. 2021.

**Figura 41:** Jacira Sampaio, intérprete da Tia Nastácia na primeira adaptação televisiva de *O Sítio do Pica-Pau Amarelo* (1977-1986)



Fonte: REPRODUÇÃO / Rede Globo

Consideramos importante trazer um pouco do contexto dessas duas atrizes e suas respectivas personagens como uma forma de demonstrar que a desigualdade também é fomentada em produtos audiovisuais/culturais. Ainda que as produções cinematográficas e televisivas estejam dando mais espaço a histórias plurais, dando voz a atrizes negras, latinas, trans, dentre outras, ainda é preciso muito mais para que haja, minimamente, uma reparação histórica pela falta de representação que a população negra, latina, indígena, sofre.

Além disso, o vídeo é repleto de camadas de representação: quanto mais observamos as imagens, mais sentidos e interpretações são extraídos delas. Um exemplo disso é em determinado momento no qual aparece um homem segurando um bebê do lado esquerdo da tela (representando o feminino) e, do lado direito (representando o masculino), o bebê aparece “flutuando” na tela, desamparado (Figura 42). Uma alusão à expectativa materna de que o homem, o pai, seja presente e ativo na



vida dos filhos. Em contrapartida, no quadrante direito, que representa a dimensão masculina, podemos inferir que a ausência do homem se dá porque é socialmente muito mais aceito que o pai não seja participativo na vida dos filhos do que em comparação com a mulher.

Ao aproximarmos do contexto brasileiro, dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), mostram que cerca de 12 milhões de mulheres chefiam sozinhas as famílias. Dentre elas, mais da metade (o equivalente a 57%) vivem abaixo da linha da pobreza.<sup>50</sup> Outro dado relevante desta pesquisa mostra que, até agosto de 2020, quase 81 mil crianças só tinham o nome da mãe na certidão de nascimento.

**Figura 42:** O aborto do homem



**Fonte:** PINK (2017).

---

<sup>50</sup> Disponível em: <https://www.metropoles.com/brasil/dia-dos-pais-para-quem-com-80-mil-criancas-sem-pai-abandono-afetivo-cresce>. Acesso em: 14 mar. 2021.

Além disso, é interessante observarmos que a criança presente no quadro é negra e o pai é branco, logo a mãe, provavelmente, se trata de uma mulher negra. Esses atravessamentos se tornam relevantes quando levamos em conta a hiperssexualização e a solidão da mulher negra, ou seja, como elas são tratadas como corpos para o prazer e descartadas em seguida. Essas relações são fruto do racismo colonial e estrutural no Brasil, o qual se esconde atrás do mito da democracia racial<sup>51</sup> para não assumir seus preconceitos.

A sexualização e objetificação da mulher negra reitera o período escravocrata, no qual essas mulheres eram estupradas pelos senhores, assim como eram obrigadas a manter relações sexuais com outros escravizados para que gerassem e dessem à luz a crianças que também teriam seu corpo e mão de obra exploradas.

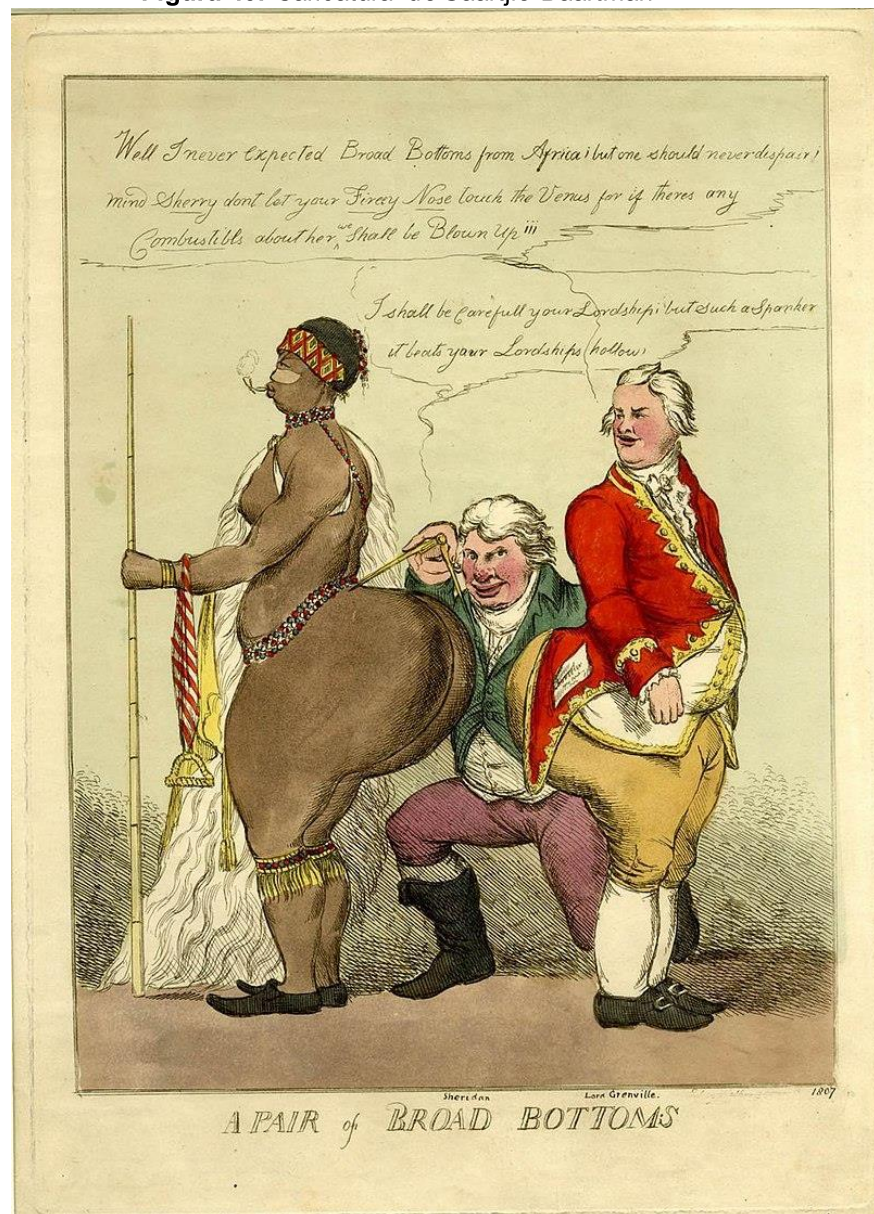
O caso da *Vênus de Hotentote* é um exemplo da exploração, do racismo e da sexualização contra a mulher negra. No início do século XIX, a sul-africana Saartjie Baartman foi levada para a Europa e exibida como uma aberração e tratada como uma atração de circo. O motivo? Ela tinha nádegas grandes e isso foi o suficiente para que pessoas brancas a tratassem como uma aberração. Várias caricaturas de Baartman foram feitas ao longo desse período e, como é possível ver abaixo (Figura 43), ela tinha as proporções de seu corpo distorcidas e aumentadas como uma forma de distingui-la das mulheres brancas europeias consideradas de “tamanho normal”<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Conceito que nega a existência do racismo no Brasil.

<sup>52</sup> Fonte: <https://www.dw.com/pt-002/sarah-baartman-explora%C3%A7%C3%A3o-racismo-e-mis%C3%A9ria/a-42596329>. Acesso: 18 fev. 2020=22.

**Figura 43:** Caricatura de Saartjie Baartman



**Fonte:** Caricatura de Baartman por William Heath (1810) / reprodução.

A exploração do corpo de Saartjie Baartman não acabou nem após a sua morte em Paris no ano de 1815. Durante 160 anos, até o ano de 1974, seu corpo dissecado permaneceu em exposição no Museu de Antropologia em Paris. Em 1994, o então presidente da África do Sul, Nelson Mandela, pediu para que os restos mortais de Baartman fossem devolvidos ao seu país natal, porém apenas no ano de 2002 Baartman teve seu enterro realizado em terras sul-africanas.

O caso de Saartjie Baartman é apenas uma amostra de como o corpo negro - e acima de tudo o da mulher - é tratado como uma “coisa” que não precisa ser respeitada. Mesmo após o período escravocrata, a objetificação perseverou e as mulheres negras passaram a ser tratadas como aquelas que são “boas de cama”, “fogosas”, dentre outros delírios que a sexualização e o racismo as denominam.

Mas não apenas a hiperssexualização marca a mulher negra, há também a dessexualização desses corpos. Como discutido por Ana Paula da Silva em um texto para o portal Geledés<sup>53</sup>, para que uma mulher negra seja considerada respeitável, ela precisa se anular sexualmente, caso contrário ela será considerada vulgar. Entretanto, é preciso considerar que se toda mulher negra que demonstra sua sexualidade é vista e tratada com objetificação e hiperssexualização, a sociedade como um todo está reprimindo as manifestações de liberdade e sexualidade dessas mulheres, isto é: para não ser taxada como um objeto sexual, a mulher negra precisa se abster dos seus desejos sexuais? Ela precisa ser assexual? A partir disso, podemos pensar em como esses movimentos contribuem para a manutenção do racismo ao deixar as mulheres negras em posições submissas e subalternas, tal qual as amas afetivas/de leite do período escravocrata, para que elas se anulem sexualmente.

Mesmo sem a presença de uma mulher negra adulta na Figura 42, trouxemos a pauta da sexualização da mulher negra por entendermos que ela é de grande relevância para os debates pautados na teoria interseccional. Considerando que o bebê presente em tela futuramente se identifique como mulher, ela certamente passará por esses atravessamentos de raça e precisará enfrentar, além de uma sociedade patriarcal, resquícios da herança escravocrata.

---

<sup>53</sup> Disponível em: <https://www.geledes.org.br/hiperssexualizacao-da-mulher-negra-e-politica-da-respeitabilidade/>. Acesso em: 18 fev. 2022.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho buscamos trazer à luz os debates de gênero, sexualidade e interseccionalidade usando como mote o curta-metragem *Pink or Blue*. Durante a pesquisa, fizemos incursões em debates tais como: performatividade de gênero e binarismos a partir dos conceitos trabalhados por Judith Butler (1988, 2003, 2019), dominação masculina (vulgo patriarcado) em cima dos escritos de Pierre Bourdieu (2019), e cinema e interseccionalidade com base nas teóricas Guacira Lopes Louro (1997, 2004, 2008, 2018), Laura Mulvey (1983) e Kimberlé Crenshaw (1989, 2002).

Na sequência, abordamos temáticas referentes às construções (tecno)culturais de feminilidade e masculinidade que são dadas a ver em *Pink or Blue* (2017). Para tal, tomamos empréstimo de conceitos como montagem espacial de Lev Manovich (2000), assim como imagem dialética e imagem crítica (DIDI-HUBERMAN, 2010). No fechamento deste segundo capítulo teórico, explanamos sobre imagens políticas a partir de teóricos como Jacques Rancière (2009, 2012) e Walter Benjamin (1985).

Quanto aos procedimentos metodológicos, combinamos dissecação (KILPP, 2003, 2010) e cartografia (MOLDER, 2010). Na etapa de dissecar as imagens, fizemos o exercício de justapor os frames do curta de forma a colocá-los em crise e, dessa forma, obtermos novas formas de criar narrativas a partir do mesmo. Essas imagens criadas através da justaposição nos permitiram evocar discussões acerca de corpos que fogem aos binarismos de gênero, isto é, da fórmula de feminino e masculino criada pelo *cistema* heteronormativo.

Nossas constelações vêm como a etapa seguinte da dissecação. Nos concentramos em três seções que, apesar de englobarem tópicos pertinentes às mesmas discussões dos estudos gênero, aqui foram segmentadas de forma a vermos cada uma com um olhar macroscópico. Primeiramente nos atemos às discussões voltadas à sexualidade feminina por entendermos que, apesar de todos os avanços e mesmo estando em pleno século XXI, há ainda um grande apagamento no que concerne o prazer da mulher. A partir disso, lançamos um olhar acerca da masturbação e como ela é normalizada para os homens, em função da crença de que o homem tem “necessidades

a serem atendidas”, negligenciando que mulheres também as têm. Ou seja, há uma anulação da sexualidade feminina quando a mulher busca o prazer para si mesma, pois dentro da lógica patriarcal o sexo e suas manifestações devem ser direcionados ao olhar masculino. Com base nisso, também tecemos discussões sobre como isso se relaciona com a publicidade e o uso de estéticas fetichistas, principalmente aquelas que colocam a mulher em posição de submissa, como um argumento de venda não somente de produtos, mas também do corpo feminino e de comportamentos.

Nossa segunda constelação se concentra nas temáticas de corpo e poder, abrindo discussão para tópicos como etarismo e mito da beleza, bem como de que maneiras as mesmas se manifestam para com as mulheres. Na sequência, tratamos de discutir nossas observações de como algumas imagens do curta se aproximavam de imagens sacras, principalmente aquelas que retratam a Virgem Maria. A partir disso, propomos um debate sobre como a construção da Virgem criou o imaginário do que seria uma mulher “ideal”, mas também da idealização da maternidade.

A terceira e última constelação se concentrou nos tópicos que concernem os estudos interseccionais, isto é, o eixo gênero, raça e classe. Dentre as questões levantadas, pautamos racismo e estereotipagem da população negra, argumentando como o “perfil do criminoso” é atrelado a jovens negros, em sua maioria, de origem periférica. Trouxemos dados que mostram como a sociedade racista promove a morte de muitos negros, trazendo como exemplo como isso culminou na criação do movimento *Black Lives Matter*. Além disso, discutiremos sobre dois polos extremos que circundam o corpo da mulher negra: de um lado a hiperssexualização e do outro de-sexualização. Ambos tratam o corpo da mulher negra como um objeto, sendo o primeiro aquele que criou estereótipos sobre a sexualidade voluptuosa e o segundo anula qualquer traço de sexualidade dessas mulheres para as considerarem “respeitáveis”.

As performatividades de gênero apresentadas em *Pink or Blue* (2017) colocam em pauta, através das imagens, indivíduos que fogem da dicotomia feminino e masculino, permitindo que o público tenha contato com figuras não-binárias. Por outro lado, o curta-metragem faz uso da estética publicitária e clichês imagéticos para que o espectador

tenha uma assimilação facilitada da mensagem – as diferenças que marcam os corpos masculinos e os femininos – que o curta tenta passar.

*Pink or Blue* traz à tona discussões pertinentes para refletirmos acerca de várias problemáticas que concernem as relações de gênero, todavia a representação ali posta reflete uma sexualidade, por exemplo, limpa e jovem, isto é, buscando trazer uma “estética agradável”. Compreendemos que um curta-metragem com cerca de três minutos não permite que discussões como essas sejam devidamente aprofundadas e também que toda a esfera de corpos e sexualidades sejam ali expostas. Todavia, nos chama a atenção como a maior parte dos corpos ali presentes ainda assim seguem certos padrões, como a maioria sendo brancos, jovens e magros.

Apesar de seu discurso parecer estar na esfera da obviedade das discussões dos estudos de gênero, o óbvio ainda precisa ser reafirmado – ainda mais quando dados apontam para uma crescente de grupos da extrema-direita no Brasil<sup>54</sup>, assim como o feminicídio<sup>55</sup>, crimes contra a comunidade LGBTQIA+<sup>56</sup> e aniquilação da população negra<sup>57</sup>.

Ademais, dentre as reflexões que pudemos extrair ao longo da pesquisa, notamos uma dificuldade para pensar e pesquisar gênero de maneiras para além de um caráter de “denúncia”. Dentro dos estudos de gênero, vê-se que há uma dificuldade em abstrair da militância ao refletir acerca dessas temáticas e, apesar do nosso esforço, isso se mostrou um obstáculo no qual nos deparamos inúmeras vezes. Evocando aqui minha parte como autora dessa pesquisa, senti esse impacto principalmente por partilhar das várias vivências sobre as quais estava pesquisando, isto é, como uma mulher lésbica que foge dos padrões heteronormativos. Dito isto, posso afirmar que a experiência de falar e

---

<sup>54</sup> Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/area/pais/brasil-e-o-pais-onde-o-extremismo-de-direita-mais-avanca-aponta-estudo/>. Acesso em: 01 mar. 2022.

<sup>55</sup> Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/12/10/feminicidios-aumentam-e-casos-de-estupro-voltam-a-crescer-no-brasil.htm>. Acesso em: 01 mar. 2022.

<sup>56</sup> Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2021/09/mortes-violentas-de-lgbti-ja-superam-200-no-ano-e-devem-ultrapassar-total-de-2020/>. Acesso em: 01 mar. 2022.

<sup>57</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/08/31/negros-tem-mais-do-que-o-dobro-de-chance-de-serem-assassinados-no-brasil-diz-atlas-grupo-representa-77-percent-das-vitimas-de-homicidio.ghtml>. Acesso em: 01 mar. 2022.

se aprofundar em temáticas que me tocam diretamente, trouxeram essas dificuldades de me afastar subjetivamente daquilo que me propus a pesquisar. Apesar de acreditar que a pesquisa acadêmica não precise ser necessariamente apartada das vivências do sujeito que a conduz, vejo através desta experiência que um olhar distanciado pode ser de grande benefício para o aprofundamento das discussões.

Especificamente dentro da linha de pesquisa de Mídias e Processos Audiovisuais, é com imensa satisfação que vejo este trabalho sendo um dos primeiros a abordar as temáticas de gênero. É gratificante saber que este pode ter sido o pontapé inicial para novas pesquisas e pesquisadores aprofundarem seus estudos em novas perspectivas que conciliem a imagem e gênero.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A ESTÉTICA DO CINEMA POR WALTER BENJAMIN | Paulo Niccoli Ramirez. S.l.: Casa do Saber, 2020. (15 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=avHWSiBNCyQ>. Acesso em: 31 jan. 2022.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus Editora, 2001. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro.

ASSIS, Leandro. **Os Santos**: uma tira de ódio. nº 06 - a bolha. 28 dez. 2019. Instagram: @leandro\_assis\_ilustra. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B6orwQ3JLoy/>. Acesso em: 28 jun. 2021.

BARROS, S.C.. XXY: diálogos e entrelaçamentos sobre corpo, gênero e sexualidades no cinema argentino. **Revista Ártemis**, [S.L.], v. 21, n. 1, p. 1-15, 30 jun. 2016. Portal de Periodicos UFPB. <http://dx.doi.org/10.15668/1807-8214/artemis.v21n1p1-15>.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. (p. 165-196)

BERGSON, Henri. *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_, Henri. *O pensamento e o movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERNAVA, Carla. Interseccionalidade nas imagens de Pobre Preto Puto. **Século XXI: Revista de Ciências Sociais**, [S.L.], v. 9, n. 1, p. 223, 30 out. 2019. Universidad Federal de Santa Maria. <http://dx.doi.org/10.5902/2236672536944>.

BLANCO-FERNÁNDEZ, Vítor. Narrativas del siendo. Videoarte español en el cuestionamiento del sexo, género y sexualidad normativas. **Estudios Lgbtiq+, Comunicación y Cultura**, [S.L.], v. 1, n. 1, p. 81-89, 15 jun. 2021. Universidad Complutense de Madrid (UCM). <http://dx.doi.org/10.5209/eslg.75397>.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

BORGES, Rogério. **Jornalismo literário**: Análise do discurso. Série Jornalismo a Rigor. Florianópolis: Insular, V.7, 2013.

BUTLER, Judith. **Performative acts and gender constitution**: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre journal*, v. 40, n. 4, p. 519-531, 1988.

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

\_\_\_\_\_, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"**. São Paulo: N-1 Edições; Crocodilo Edições, 2019. 400 p. Tradução de: Veronica Daminelli, Daniel Yago Françoli.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. 2010. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metafora/>>. Acesso em: 16 fev. 2021.

CONFERÊNCIA de encerramento com Gabriela Almeida. Realização de I Jornada de Estéticas e Linguagens Audiovisuais da UFRGS (JELA). [S.l.]: I JELA, 2020. (87 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rRyHnH3hO6A>. Acesso em: 02 maio 2020.

CORUJA, Paula. **Uma Cartografia do Conceito Butleriano de Performatividade**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XLII., Belém. Anais, p. 1-19, 2019.

COSSI, Rafael. Miss Representation e a estratégia da beleza. In: DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucília (org.). **Cinema e Psicanálise: a tela do feminino ao feminismo**. São Paulo: nVersos, 2019. p. 13-28. (Volume 8).

CRENSHAW, Kimberlé. **Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics**. The University of Chicago Legal Forum, n. 140, p. 139-167, 1989.

\_\_\_\_\_, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

DIANA, Daniela. **Alegoria**. 2021. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/alegoria/>. Acesso em: 18 jul. 2021.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

EMBARRASSED. Direção de Jake Dypka. Roteiro: Hollie McNish. 2016. (4 min.), son., color. Disponível em: <https://vimeo.com/168111397>. Acesso em: 28 jul. 2021.

GALVIS, Emilse; FAJARDO, Christian. "La política del cine en la modernidad y la apertura a mundos (im)posibles. Una aproximación desde Simone Weil y Jacques Rancière.

Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte, Bogotá, n.12, p. 42-66, dez. 2020.

HALBERSTAM, Judith. **Female Masculinity**. Durham: Duke University Press, 1998.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2016.

JUDITH Butler: Your Behavior Creates Your Gender. Intérpretes: Judith Butler. [S.l.]: Big Think, 2011. (3 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bo7o2LYATDc>. Acesso em: 21 nov. 2021.

KILPP, Suzana. **A traição das imagens: espelhos, câmeras e imagens especulares em reality shows**. Porto Alegre: Entremeios, 2010. 124p.

\_\_\_\_\_, Suzana; WESCHENFELDER, Ricardo. O invisível no plano cinematográfico: rastros de Benjamin e Bergson. **Intexto**, Porto Alegre, n. 35, p. 27 - 40, jan./abr. 2016. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/58581/37159>>. Acesso em: 30 jul. 2021.

\_\_\_\_\_, Suzana. Como ver o que nos olha. In KILPP, Suzana; FISCHER, Gustavo Daudt (Orgs.). **Para entender as imagens: como ver o que nos olha?** Porto Alegre, Entremeios, 2013.

\_\_\_\_\_, Suzana. **Ethnicidades televisivas**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

LEAL, Bruno Souza; CARVALHO, Carlos Alberto. De fontes a agentes jornalísticos: a crítica a uma metáfora morta. **Intexto**, Porto Alegre, n. 34, p.606-622, 17 dez. 2015. Faculdade de Biblioteconomia Comunicação. <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583201534.606-622>. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/58536/35583>>. Acesso em: 16 fev. 2021.

LOPES, Tiago; MONTAÑO, Sonia; KILPP, Suzana. Montagem espacial e multiplicação de telas audiovisuais. **I Colóquio Semiótica das Mídias**, Paraíba, v. 1, n. 1, p. 1-15, set. 2012. Disponível em: [http://ciseco.org.br/images/coloquio/csm1/CSM1\\_TiagoLopes.pdf](http://ciseco.org.br/images/coloquio/csm1/CSM1_TiagoLopes.pdf). Acesso em: 28 jul. 2021.

\_\_\_\_\_, Tiago. R. C.; MONTAÑO, Sonia; KILPP, Suzana. Montagem espacial e potencialidades do audiovisual locativo no cenário urbano. *Revista Eco-Pós (Online)*, v. 17, p. 1-11, 2014.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_, Guacira Lopes. Cinema e Sexualidade. **Educação e Realidade**: Dossiê Cinema e Educação, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 81-92, jan./jun. 2008. Semestral.

\_\_\_\_\_, Guacira Lopes et al (Org.). **O corpo educado**: Pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

\_\_\_\_\_, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. 96 p.

MACHADO, A. O vídeo e sua linguagem. **Revista USP**, [S. l.], n. 16, p. 6-17, 1993. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i16p6-17. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25681>. Acesso em: 24 jan. 2022.

MANOVICH, Lev. Database as a Genre of New Media. *AI & Soc* (2000) 14: 176-183. Disponível em <http://link.springer.com/article/10.1007/BF01205448>

MARQUES, Ângela. Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 10, n. 17, p. 61-86, jul./dez. 2014.

MELO, Adrián. O Gaúcho na literatura e no cinema argentinos: questionando a masculinidade. In: PENTEADO, Fernando Marques; GATTI, José (org.). **Masculinidades**: teoria, crítica e artes. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 41-62

MISKOLCI, Richard. O Vértice do Triângulo: a paranoia de Dom Casmurro e os espectros da elite brasileira finissecular. In: PENTEADO, Fernando Marques; GATTI, José (org.). **Masculinidades**: teoria, crítica e artes. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 71-94.

MOLDER, Maria Filomena. Método é desvio – uma experiência de limiar. In OTTE, Georg; SEDYMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Orgs.). **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. (p. 27-75)

MONTAÑO, Sonia; KILPP, Suzana. Audiovisualidades, tecnocultura e pesquisa em comunicação. In KILPP, Suzana [et al.]. **Tecnocultura audiovisual**: temas, metodologias e questões de pesquisa. Porto Alegre: Sulina, 2015.

MOURA, Cláudia Peixoto de; LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Pesquisa em comunicação**: metodologias e práticas acadêmicas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016. 326 p.

MULVEY, Laura. **Prazer Visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 437 - 453.

NEVES, Thiago Tavares das *et al.* O Canto da Quebrada: aberrâncias audiovisuais, friccionalidades e transgressão do sistema. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 28., 2019, Porto Alegre. **Anais [...]** . Porto Alegre: Compós, 2019. p. 1-19.

NOTES, Directors. **Jake Dypka Challenges the Binary Nature of Societal Gender Stereotypes in Experiential 3D Short 'Pink or Blue'**. 2017. Disponível em: <https://directorsnotes.com/2017/09/19/jake-dypka-pink-or-blue/>. Acesso em: 26 jul. 2021.

NoZ Curso | Judith Butler | EP 4: Performatividade. [S.l.]: NoZ Coletivo, 2020. (14 min.), Digital, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pqqTdftPXYA>. Acesso em: 21 nov. 2021.

PARENTE, André. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In: PENAFRIA, Manoela; MARTINS, Índia Mara. **Estéticas Do Digital**. Cidade: editora, 2007, p 3-32.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In PARENTE, André (Org.). **Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Ed. 34, 1993, p. 237-252.

PENTEADO, Fernando Marques; GATTI, José (org.). **Masculinidades: teoria, crítica e artes**. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2011.

PINK or Blue. Direção de Jake Dypka. Produção de Indy8. [s.i.]: Jake Dypka, 2017. (3 min.), son., color. Disponível em: <https://vimeo.com/223503242>. Acesso em: 16 jul. 2020.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de; SZWAKO, José (org.). **Diferenças, igualdade**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2009, p. 116-149.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009. 72 p.

\_\_\_\_\_, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. Tradução de: Mônica Costa Netto.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas. O feminino através dos tempos**. Traduzido por William Lagos, Débora Dutra Vieira. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2019.

SIREN. **SIREN Scores Jake Dypka and Hollie McNish's Gender Equality Collab 'Pink & Blue'**. 2017. Disponível em: <https://www.lbbonline.com/news/siren-scores-jake-dypka-and-hollie-mcnishs-gender-equality-collab-pink-blue>. Acesso em: 16 jul. 2020

VACCARI, Ulisses. O FIM DA ESTÉTICA E A NOVA CRÍTICA DE ARTE EM BENJAMIN. **Kriterion**: Revista de Filosofia, [S.L.], v. 59, n. 139, p. 287-308, jan. 2018. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/0100-512x2017n13915uv>.

VIDEOARTE . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3854/videoarte>>. Acesso em: 02 de Mai. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

WITTIG, Monique. **The Point of View: Universal or Particular?**. Feminist Issues, v. 3, n. 2, outono de 1984, p. 64

WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. 5. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

WORMHOUDT, Airen Prada. **Violência urbana**: estereótipo do agressor e da vítima. Psicol inf., São Paulo, v.10, n.10, p.9-29, dez. 2006. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1415-88092006000100002&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-88092006000100002&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 14 mar. 2021.

YOKOYAMA, Cristiane Soares Campos. "O NADA" - UM PASSEIO PELA MASTURBAÇÃO FEMININA NA PERSPECTIVA DA HISTÓRIA. **Revista Brasileira de Sexualidade Humana**, [S.L.], v. 20, n. 2, p. 54-69, 26 ago. 2009. Revista Brasileira de Sexualidade Humana. <http://dx.doi.org/10.35919/rbsh.v20i2.327>.

## GLOSSÁRIO

Este glossário foi estruturado a partir da cartilha de direitos LGBTs, disponibilizada pela Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul<sup>1</sup>.

<b>ANDROGINIA</b>	É um termo genérico, usado para descrever pessoas que assumem postura social (também relacionada à vestimenta), comum a ambos os gêneros (feminino e masculino).
<b>BISSEXUAL</b>	Pessoa que se relaciona sexual e/ou afetivamente com um ou mais gêneros.
<b>CISGÊNERO</b>	Expressão bastante recente no âmbito dos estudos de gênero e dos movimentos sociais. É utilizada para se referir a pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi atribuído ao nascer. Isto é, configura uma concordância entre a identidade de gênero atribuída no nascimento com a identidade de gênero com a qual a pessoa se identifica.
<b>CISSEXISMO</b>	Cissexismo é um equivocado pressuposto social de que todas as pessoas são/devem ser cisgêneras e de que as pessoas cis são superiores às pessoas trans.
<b>DRAG KING</b>	Versão "masculina" da Drag Queen.

<sup>1</sup> Disponível em: [https://issuu.com/lucianagenro5/docs/cartilha\\_lgbt\\_do\\_psol](https://issuu.com/lucianagenro5/docs/cartilha_lgbt_do_psol). Acesso em: 28 jun. 2021.

	<p>Ou seja, quando uma pessoas se veste com roupas masculinas para fins artísticos / de trabalho.</p>
<b>DRAG QUEEN</b>	<p>É uma pessoa que se veste com roupas femininas de forma satírica e extravagante para o exercício da profissão em shows e outros eventos.</p>
<b>GAYS / HOMOSSEXUAIS</b>	<p>Homens que se relacionam afetiva e sexualmente com outros homens. Podem assumir-se publicamente ou não.</p> <p>Em alguns países, assumir-se gay têm uma conotação política, portanto cria uma diferenciação em relação ao homossexual.</p>
<b>HETERONORMATIVIDADE</b>	<p>Termo que descreve o conjunto de normas sociais que associam o comportamento heterossexual ao "padrão". Essa expressão é utilizada para se referir à ideia de que o comportamento heterossexual é o único válido socialmente ou, em alguns casos, o único existente.</p>
<b>HETEROSSEXUAL</b>	<p>Pessoa que se relaciona sexual e/ou afetivamente com pessoas do gênero diferente do seu.</p>
<b>HETEROSSEXISMO</b>	<p>Heterossexismo é um equivocado pressuposto social de que todas as pessoas são/ devem ser heterossexuais e de que a heterossexualidade é superior à homossexualidade. Heterossexismo é um</p>



	<p>termo mais abrangente que a homofobia.</p>
<p><b>HOMEM TRANS / MULHER TRANS</b></p>	<p>Quando uma pessoa nasceu com as características que fazem seu gênero ser lido como masculino, mas se identifica com o gênero feminino e se considera uma pessoa do gênero feminino, essa pessoa é uma mulher trans. Por outro lado, quando uma pessoa nasceu com características que fazem seu gênero ser lido como feminino, mas se identifica com o gênero masculino e se considera uma pessoa do gênero masculino, essa pessoa é um homem trans. Importante: não utilizar transexual masculino ou transexual feminino.</p>
<p><b>HOMOAFETIVO</b></p>	<p>Adjetivo que começou a ser utilizado como eufemismo para transitar no meio jurídico. É usado para generalizar a multiplicidade de relações homoafetivas. Conota aspectos emocionais e afetivos envolvidos na relação amorosa entre pessoas do mesmo gênero. Portanto, nem sempre ao tratar de homossexuais e relações homossexuais, o termo homoafetivo é o mais adequado - afinal, não se trata do indivíduo. Nem todas as relações são afetivas/amorosas.</p>
<p><b>HOMOSSEXUALIDADE</b></p>	<p>Homossexualidade é o termo correto. É quando há atração afetiva e/ou sexual por uma pessoa do mesmo sexo.</p>

	<p>Assim como não há explicações para a heterossexualidade, não há para a homo. Atenção: o sufixo "ismo" dá a ideia de doença e está incorreto! A homossexualidade existiu na Classificação Internacional de Doenças (CID) da sexta edição (1948) até a nona edição (1975), sendo excluída na atual edição, a décima (1990).</p>
<b>HOMOFOBIA</b>	<p>Sentimento de ódio, medo ou repulsa irracionais por pessoas homossexuais. Embora possa ser usado para gays e lésbicas, no caso destas prefere-se o termo "lesbofobia" por questão de visibilidade política.</p>
<b>IDENTIDADE DE GÊNERO</b>	<p>Experiência interna e individual do gênero de cada pessoa que pode, ou não, corresponder ao gênero atribuído no nascimento, incluindo o senso pessoal do corpo (que pode envolver ou não, por livre escolha, modificação da aparência ou função corporal por meios médicos, cirúrgicos ou outros). A identidade de gênero inclui também outras expressões de gênero, como vestimenta, modo de falar e maneirismos.</p>
<b>IDENTIDADE SEXUAL</b>	<p>Conjunto de características sexuais que diferenciam cada pessoa das demais e que se expressam pelas preferências sexuais, sentimentos ou atitudes em</p>

	<p>relação ao sexo. A identidade sexual é o sentimento de masculinidade ou feminilidade que acompanha as pessoas. Nem sempre está de acordo com a genitália da pessoa e pode mudar ao longo da vida.</p>
<p><b>INTERSEXUAL / INTERSEXUADO / HERMAFRODITA</b></p>	<p>O termo hermafrodita caiu em desuso. O correto é usar intersexual, para o caso de pessoas com uma variedade de condições genéticas e/ou somáticas - e acabam apresentando anatomia reprodutiva e sexual que não se adequa às definições típicas do feminino ou do masculino.</p>
<p><b>LÉSBICA</b></p>	<p>Mulheres que se relacionam afetiva e sexualmente com mulheres.</p>
<p><b>LGBTFOBIA</b></p>	<p>Termo usado para englobar sentimento de ódio, medo ou repulsa irracionais por LGBTs em geral.</p>
<p><b>NÃO-BINARIEDADE</b></p>	<p>Pessoas não-binárias são pessoas que não se identificam totalmente com o binário de gênero (homem/mulher) e se colocam em algum ponto fora deste. Engloba uma grande miríade de identidades trans.</p>
<p><b>PESSOAS TRANS</b></p>	<p>Expressão usada para se referir tanto às travestis quanto às pessoas transgêneros.</p>

## QUEER

A teoria *queer* (ou estudos *queer*) pode ser percebida como um movimento teórico e político difuso e transnacional, que, de maneira geral, estabelece uma crítica a um modelo de hegemonia e aos seus próprios binarismos (hétero/homo; homem/ mulher), o qual separaria os corpos dos sujeitos entre normais e anormais. Em outras palavras, essa teoria nega o enquadramento das pessoas em categorias universais como: heterossexual e homossexual; homem e mulher.

A palavra *queer* usualmente era utilizada para designar homossexuais de forma pejorativa, significando "estranho" "ridículo" ou "esquisito" (em português, para estabelecer uma comparação, seria como dizer "veado", "bicha" ou "sapatão").

As raízes da teoria *queer* remetem ao movimento feminista de segunda onda, ao movimento negro do sul dos Estados Unidos e ao movimento gay que, na segunda metade da década de 1980, num contexto de epidemia de AIDS, passou a ser apontado como a *queer nation* (nação *queer*, apontada como responsável pela contaminação). O termo, então, foi reapropriado e passou a reunir aqueles que estabeleciam, em seus trabalhos, críticas a todo esse regime capaz de relegar corpos à abjeção.

<b>PANSEXUAL</b>	Pessoa que se relaciona sexual e/ou afetivamente com pessoas independentemente do gênero.
<b>TRANSEXUALIDADE</b>	Característica de pessoas que se identificam, através da nomenclatura, vestimenta e transformações corporais (caso desejem), como pertencentes a um gênero diferente do atribuído no nascimento e querem ser reconhecidas socialmente no gênero que desejam. Denomina-se mulher trans a pessoa a quem foi atribuído o gênero masculino no nascimento, mas que se apresenta de acordo com características associadas social e culturalmente ao gênero feminino; ou homem trans, a pessoa a quem foi atribuído o gênero feminino no nascimento, mas que se apresenta de acordo com as características associadas social e culturalmente ao gênero masculino.
<b>TRANSFOBIA</b>	Sentimento de ódio, medo ou repulsa irracionais por pessoas travestis e transexuais. No caso de pessoas trans, o apagamento político promovido pela sociedade faz com que sua existência e suas necessidades básicas sejam desconsideradas, o que configura transfobia.
<b>TRANSGÊNERO</b>	Transgênero é um grupo multi-

	<p>identitário que engloba todas as identidades de gênero e expressões de gênero que fogem ao padrão cisnormativo que define como normal, adequado e correto apenas a binaridade de gênero e a cisgeneridade.</p>
<p><b>TRAVESTI</b></p>	<p>Termo tipicamente brasileiro e utilizado em alguns países da América Latina. Designa pessoas que se assumem e/ou se identificam com características físicas, sociais e culturais de gênero diferentes do seu gênero atribuído no nascimento. Isso não significa negação do genital. Essas pessoas podem modificar seu corpo fazendo uso de silicone, cirurgias, hormonização e malhação. Por anos, transexuais e travestis foram "diferenciadas" pela questão da cirurgia de redesignação genital (popular e erroneamente chamada de "troca de sexo"). Na verdade, fazer ou não a cirurgia é uma escolha pessoal que vai muito além destas definições. O artigo correto a utilizar é "a": a travesti, e não "o" travesti.</p> <p>Algumas travestis identificam-se assim por afirmação política, uma forma de combater a imagem negativa vinculada por meio do preconceito às suas identidades.</p>