

Performance de gênero e videoarte: uma análise do curta *Pink or Blue*¹

Andressa MACHADO²

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS

Resumo

O presente artigo busca tensionar as relações - e representações - de gênero na sociedade a partir da análise do curta *Pink or Blue* (2017), evidenciando como o corpo é o principal responsável por transmitir as informações do vídeo. Para tal investigação, serão convocados conceitos levantados por Parente (2007) acerca de cinema e videoarte e Huhtamo (2000) sobre a história das telas e dispositivos. Além disso serão utilizados os trabalhos de Lopes, Montañó e Kilpp (2014) e de Manovich (2000) sobre montagem espacial, já que a edição do curta nos apresenta a tela dividida pela dualidade, que é a própria dualidade heteronormativa que reparte o que é próprio para o homem e o que é próprio para a mulher. No que concerne conceitos de gênero, textos de Guacira Lopes Louro (1997, 2018) e Adriana Piscitelli (2009) são utilizados para o debate. A metodologia utilizada é o *scanning*, proposta por Vilém Flusser na obra *Filosofia da caixa preta* (2013).

Palavras-chave: Cinema; Cinema Experimental; Gênero; Sexualidade; Videoarte.

Considerações iniciais

O curta-metragem *Pink or Blue* (2017), parceria entre o diretor Jake Dypka e a poeta Hollie McNish, usa como mote as questões de representação e performance de gênero como forma de tensionar aquilo que a heteronormatividade determina como masculino ou feminino. O curta foi selecionado para abrir a mostra de filmes da empresa Saatchi & Saatchi em Cannes no ano de 2017. A produção do filme fez uso da tecnologia 3D de forma que o espectador alternasse a experiência visual entre o *pink* (feminino) e o *blue* (masculino).

A ideia da projeção, de que cada lado do óculos reproduza uma perspectiva (do lado esquerdo o feminino e do lado direito o masculino), remete muito à recuperação histórica que Huhtamo (2013) faz dos *peepshows*, uma forma de entretenimento popular entre o século XVIII e XIX, que consistia na exibição de fotografias através de

¹ Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Jornalista. Mestranda em Ciências da Comunicação com ênfase em Mídias e Processos Audiovisuais pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Email: andressamachados97@gmail.com.

pequenos furos em caixas com o intuito de contar narrativas. Huhtamo ainda conta que era muito popular, principalmente, entre as mulheres e as crianças na época.

Além de apelar para a curiosidade “natural” das pessoas, o *peepshow* explorava a crescente tensão entre a relativa pobreza visual do cotidiano da maior parte dos cidadãos e a “abertura do mundo” que resultava das viagens de descoberta, das novas invenções, do capitalismo emergente e das ideias do Iluminismo. Os apresentadores atraíam audiência com impressões visuais de tópicos sensacionais, como as maravilhas da China, palácios famosos, campos de batalha, ou a devastação causada pelo terremoto em Lisboa. Ao simultaneamente criar e explorar desejos, e satisfazê-lo em troca de dinheiro, o *peepshow* se submetia à lógica da atração. (HUHTAMO, 2013, p. 19, grifos do autor)

Ainda que esteja classificado enquanto um filme curta-metragem, *Pink or Blue* pode ser enquadrado no status de videoarte. A composição das imagens intercalada com a declamação do poema de Hollie McNish vai de encontro ao que Parente (2007) denomina como cinema experimental, no qual o que importa é a intensidade e a duração das imagens, e vemos isso através da potência das representações das imagens que nos são apresentadas.

Figura 1



Fonte: PINK (2017)

Porém, antes de tudo, se faz importante trazer o que é a *forma cinema*, a qual Parente (2007) afirma ser a *forma convencional*. É importante trazer esses tensionamentos para que possamos compreender quais diferenças, de fato, marcam o cinema convencional e o cinema experimental. Vale ressaltar que a metodologia aqui empregada é o *scanning*, a partir do que Vilém Flusser traz em *Filosofia da caixa preta* (2013) de que esse é um movimento de varredura que decifra uma situação. O significado da imagem pode ser encontrado na superfície e pode ser apreendido rapidamente. Todavia, esse método de leitura produz apenas o significado superficial da imagem. Quem busca um aprofundamento do significado e restaurar as dimensões abstratas deve deixar os olhos percorrerem a superfície da imagem. Esse fenômeno de vagar na superfície é chamado de *scanning*.

A forma cinema: distinções entre o cinema tradicional e a videoarte

Para André Parente (2007), podemos categorizar o cinema tradicional através dos dispositivos. 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 foi inventado no final do século XIX; e, finalmente, a *forma narrativa (estética ou discurso de transparência)* usada nos filmes do início do século XX. Porém, o dispositivo também é essencial para a videoarte, tendo em vista que muitas vezes a experiência de consumir/apreciar a videoarte se dá justamente através do dispositivo. Como trazido por Parente (2007),

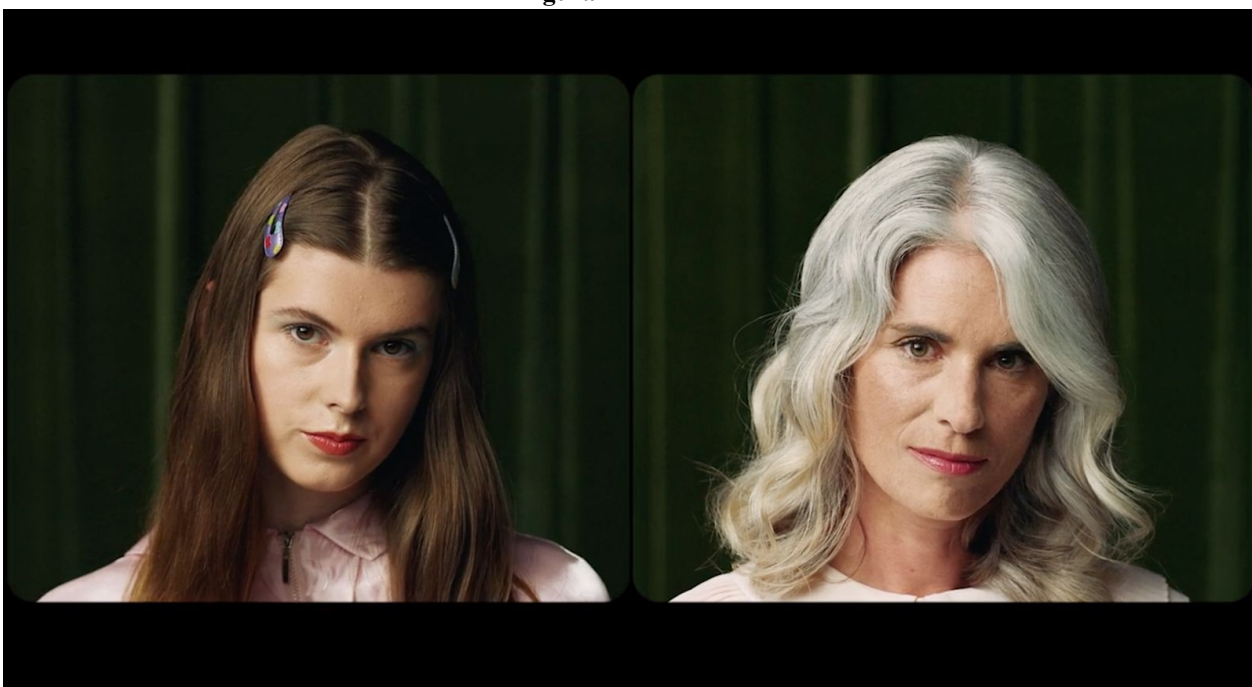
(...) a experiência da obra pelo espectador constitui o ponto central da obra. Nela, o espectador se vê vendo: ele é ao mesmo tempo espectador e ator. A obra é um processo, sua percepção se efetua na duração de um percurso. Engajado em um percurso, implicado em um dispositivo, imerso em um ambiente,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

A partir disso, faz-se importante trazer o conceito de *montagem espacial*, criado por Lev Manovich (2000), uma vez que o objeto que trazemos para observar, o curta-metragem *Pink or Blue* (2017), faz um uso justamente dessa técnica. A montagem espacial vem em contraposição à montagem temporal, amplamente utilizada e conhecida, como trazido por Lopes *et al* (2014, p. 3, grifos dos autores), 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, como conceitualizado por Manovich (2000) logo nas primeiras linhas sobre o tema:

(...) 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)

Figura 2



Fonte: PINK (2017)

Como podemos observar na figura 2 (logo acima), *Pink or Blue* (2017) é um clássico exemplo do que Manovich (2000) identifica como uma configuração simples de montagem espacial, uma vez que temos dois quadros colocados lado a lado na edição, indicando a dualidade e as diferenças do que é socialmente aceito e cobrado por parte dos gêneros feminino e masculino. Ainda que a projeção do curta tenha sido pensada para uma exibição em sala de cinema, fazendo uso da tecnologia 3D, quando

ele adentra nos ambientes digitais e principalmente na *web* ele precisa ser readequado de forma que o espectador possa vê-lo sem a necessidade de todo o aparato que um filme 3D exige, sendo assim, o curta é readequado para este formato de tela dividida, obrigando o próprio 2D a reinventar. Entre as reflexões trazidas por Lopes *et al* (2014) está essa reconfiguração que os ambientes computacionais, principalmente nas páginas *web*, na qual a montagem temporal não é a prevalente. Essa observação vem em conformidade com as demandas de trabalho e de atualização no mundo social das quais somos cobrados constantemente, o que acaba por nos obrigar a trabalhar com múltiplas telas e abas abertas, as justapondo de forma que consigamos acompanhar tudo ao mesmo tempo.

A partir dessas ponderações, podemos voltar a pensar na questão dos dispositivos e, em especial, das telas, já que é por meio delas que consumimos boa parte dos produtos audiovisuais. Baseado nisso, podemos pensar em que tipos de telas estamos desfrutando desses produtos e o que seria definido como uma *tela típica*, como questiona Huhtamo (2013). De acordo com o autor, o *típico* pode ser determinado somente dentro de cada contexto social e, inclusive, temporal, já que com o avanço das tecnologias novos formatos de telas vão sendo desenvolvidos. Além disso, se formos pensar nas manifestações artísticas, muitas vezes a própria rua é utilizada como tela, como um espaço projetável das audiovisualidades.

Trata-se da rua como lugar do crime e de sua solução, como lugar da trama e do drama, como lugar da revolta, da sátira e da transgressão; da rua já não tanto como lugar da passagem e mais como o lugar onde tudo acontece; da rua como lugar do público, do que é de todos e não é de ninguém; daquilo ou daquele que se esvai ou que desaparece da vista ao dobrarmos a próxima esquina, provocando-nos a segui-lo; da rua como território de experiência e significação de montagens espaciais feitas pelo próprio usuário, que se institui assim, enunciativamente, *flâneur*, arqueólogo, detetive e narrador. (LOPES *et al*, 2014, p.9, grifos dos autores)

Retomando as conceitualizações acerca da videoarte, Parente (2007) comenta que a "imagem-corpo" é outro ponto relevante da mesma. A questão do corpo é muito trabalhada ao longo do curta e o vemos através de vários momentos em que o corpo é utilizado para contrastar as diferenças sociais entre os gêneros. Inclusive, como Parente (2007, p. 23) afirma, "a questão do corpo está ligada a um conceito ou atitude crítica,

que visava forçar o pensamento a pensar o intolerável da sociedade em que vivemos", indo ao encontro do que justamente *Pink or Blue* (2017) busca tensionar ao trazer à tona, de forma sensível e artística, as violências de gênero às quais somos submetidos por conta do gênero que somos enquadrados socialmente.

Gênero em *Pink or Blue*

A potência de *Pink or Blue* (2017) se dá pela combinação entre imagens que colocam em oposição feminino e masculino e o poema recitado por Hollie McNish. Imagens como as da figura 1, na qual a mulher segura uma câmera e o homem segura uma arma, são demonstrações de como os ensinamentos culturais perpetuam violências de gênero. Às mulheres é ensinado doçura e passividade, aos homens é ensinado a agressividade. Essas ideias vão sendo incutidas desde a infância por várias instituições normatizadoras, como a família, a escola e a mídia. Em *Gênero, sexualidade e educação* (1997), Guacira Lopes Louro traz a perspectiva de que a escola atua como um censor, esperando que ao não mencionar a diversidade sexual e de gênero, se mantenha a "norma", e por norma leia-se a heteronormatividade. Já em outro texto, Louro (2018) aborda novamente o papel dessas instâncias como reguladoras e normatizadoras, enfatizando novamente o papel das escolas na construção de identidades de gênero e sexualidade:

Na escola, pela afirmação ou pelo silenciamento, nos espaços reconhecidos e públicos ou nos cantos escondidos e privados, é exercida uma pedagogia da sexualidade, legitimando determinadas identidades e práticas sexuais, reprimindo e marginalizando outras. Muitas outras instâncias sociais, como a mídia, a igreja, a justiça, etc., também praticam tal pedagogia, seja coincidindo na legitimação e denegação de sujeitos, seja produzindo discursos dissonantes e contraditórios. (LOURO et al. 2018, p. 38)

Em determinado momento do vídeo, a poeta Hollie McNish declama o seguinte excerto:

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

Rosinha sobe na árvore - tomboy³ (PINK, 2017, tradução nossa⁴).

E todo o restante do poema segue na mesma linha, explicitando convenções heteronormativas⁵, colocando em pauta as performances de masculinidade e feminilidade. 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. Na obra *Female Masculinity*, Jack Halberstam⁶ (1998) discute a masculinidade sob a ótica da construção social, dando ênfase às *masculinidades femininas*. Aqui podemos retomar o conceito de *tomboy* 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.

Figura 3: Esta imagem é a que aparece para o espectador quando a poeta Hollie McNish declama o trecho do poema destacado acima.

³ Tomboy, do inglês, pode ser traduzido como menina que apresenta características e comportamentos considerados tipicamente masculinos.

⁴ Original em inglês: "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 – tomboy"

⁵ É a constituição da heterossexualidade como norma de comportamento social, regulando os modos de ser e viver os desejos e a sexualidade. (Cartilha de Direitos LGBT feita pela Assembleia Legislativa do RS em 2017).

⁶ 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, denominá-lo da forma como o autor se identifica. Fonte: <https://www.lambdaliterary.org/2012/02/jack-halberstam-queers-create-better-models-of-success/>. Acesso em: 11 out. 2020.



Fonte: PINK (2017).

A literatura, e aqui destacamos a poesia uma vez que é através dela que são atribuídos sentidos ao curta, é um dos campos que está fortemente relacionado à cultura, sendo que é através da cultura e da linguagem que atribuímos sentido e significado às coisas. Todavia, Stuart Hall (2016, p.19) afirma que a cultura não se dá tanto através das *coisas* (arte, romances, teatro, TV, etc.), mas sim por meio de um *conjunto de práticas*, ou seja, o "compartilhamento de significados" – entre membros de um grupo ou sociedade". Judith Butler (2003) afirma que a linguagem é preexistente a nós e 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. Nesse sentido, o audiovisual também é uma linguagem, também constrói os corpos, seja os corpos da tela, seja os corpos espectadores.

Em outras palavras, a cultura se manifesta através do discurso e através dela apreendemos os sentidos e significados tanto de grupos aos quais pertencemos, quanto daqueles que abarcam os "outros". Entretanto, a percepção acerca desse "outro" pode variar em diversas matizes, passando desde empatia até a aversão - sendo que esta última pode vir a ser explicitada em radicalismos, como intolerância e crimes de ódio.

A comunidade LGBTQIA+ faz parte desses “outros” que sofrem de estigmas e preconceitos. Aos atos discriminatórios contra esses grupos deu-se o nome de lgbtFOBIA. A homofobia 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 LGBT) 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).

Figura 4



Fonte: PINK (2017).

Aqui podemos convocar o texto *Dupla Hélice* de Peixoto (1993) e o conceito de entre-imagens, que pode ser traduzido como a imagem sendo uma existência situada entre a “coisa” e a “representação”. Levantamos esse conceito aqui uma vez que em determinado ponto há uma “virada” no curta, em que as imagens deixam de corresponder a papéis masculinos ou femininos (como nos é socioculturalmente

imposto), mas passam a nos apresentar corpos de estética andrógina⁷ (figura 4). Além disso, o vídeo é repleto de camadas de representação, as quais quanto mais observamos as imagens mais sentidos e interpretações vamos tirando 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. Em uma rápida análise podemos vincular isso à expectativa materna de que o homem, o pai, seja presente e ativo na vida dos filhos. Em contrapartida, quando vemos o lado que representa o masculino, podemos inferir que a ausência do homem se dá porque é socialmente mais aceito que o pai não seja participativo da vida dos filhos do que a mulher.

Considerações finais

Este trabalho foi pautado, sobretudo, na busca por compreender como se deu o entrelaçamento entre cinema, videoarte e estudos de gênero, resultando na tentativa de traçar como esses três elementos combinados se refletem na construção do curta-metragem *Pink or Blue*.

Para isso, primeiramente fizemos um mergulho teórico no que tange a forma cinema, dispositivos e montagem espacial. Trabalhamos com teóricos como André Parente (2007), no que concerne questões relativas ao cinema e videoarte, de maneira que pudemos melhor entender as características e as diferenças entre o cinema tradicional e o experimental. A partir dos conceitos trabalhados por Manovich (2000) e Lopes *et al* (2014), também foram elencados os aspectos que diferenciam a montagem espacial e a temporal, bem como de que forma o curta-metragem analisado se enquadra na categoria da montagem espacial.

No que concerne o tópico sobre gênero, trabalhamos com teóricas como Guacira Lopes Louro (1997, 2018), de maneira que pudemos melhor entender como se dão as relações de gênero, os papéis sociais atribuídos a partir da “generificação” dos indivíduos e como instituições (a escola, por exemplo) reforçam estereótipos e estabelecem a heterossexualidade como a norma. Outras autoras como Adriana Piscitelli (2009) e Jack Halberstam (1998) são trazidas para debater questões de performances de feminilidade e masculinidade, com destaque para as *masculinidades femininas*.

⁷ Pode ser definido como a mistura de características femininas e masculinas, ou uma maneira de descrever coisas que não são masculinas nem femininas.

A metodologia para análise de *Pink or Blue* (2017) se deu através do *scanning*, de forma que pudéssemos levantar todos esses aspectos teóricos, de cinema e gênero, para compreender como eles se manifestam ao longo do curta-metragem. O que pode ser inferido a partir da análise é que, apesar de ser classificado como um curta, *Pink or Blue* poderia também ser categorizado enquanto videoarte por conta de seus aspectos de montagem espacial, de ter sua narrativa construída através da declamação de um poema e também por suas imagens que possuem um teor de inúmeras camadas representativas. Acima de tudo, *Pink or Blue* é um retrato dos ensinamentos sociais que são passados para as pessoas desde seu nascimento, buscando encaixá-las em padrões pré-estabelecidos a partir das genitálias. Isto é, se alguém nasce com uma vagina, são dadas bonecas que buscam incentivar a maternidade compulsória. Se alguém nasce com um pênis, são dadas arminhas de brinquedo e outros jogos que estimulam o pensamento lógico e criativo. Ainda que hoje os debates de gênero e sexualidade estejam cada vez mais presentes, a sociedade ocidental é fruto de uma herança patriarcal secular, logo a busca por uma equidade entre gêneros deve ser uma construção diária.

Referências

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

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2013.

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

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

HUHTAMO, Erkki. Elementos de Screenologia: em direção a uma arqueologia da tela. **Revista de Audiovisual Sala 206**, n. 03, 2013.

LOPES, 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 et al (Org.). **O corpo educado: Pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

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>

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.

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.

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