



O Discurso da Identidade de Gênero e a Visualidade Eletrônica em “Tomboy”¹

Edilberto Vinícius Brito NASCIMENTO²

RESUMO

Este artigo trata da personagem Laure/ Mickael do filme “Tomboy” (2011): “uma menina que finge ser um menino”. O discurso do filme é analisado partindo do pressuposto da identidade de gênero, além de serem investigadas as estratégias sociais para a repressão ao pensar no sexo, enfaticamente, quanto às crianças; e a “política de identidade” presente na visualidade eletrônica provocada pelo dito cinema de *modernização* de que faz parte “Tomboy”.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; identidade de gênero; Tomboy; visualidade eletrônica.

INTRODUÇÃO

O filme “Tomboy” (2011), na concepção da diretora, Céline Sciamma, é sobre “uma menina que finge ser um menino” (DOCKHAN, 2011, tradução minha). Este artigo entende essa “farsa” como psicológica, ou melhor, entende que o longa metragem discursa sobre a identidade de gênero da personagem de 10 anos Laure/ Mickael. Porém, isso não é “dado” ao espectador, já que, como afirma Sciamma em entrevista ao jornal *Le Figaro*, o filme não tem por pretensão ser dogmático:

Eu não trabalho com uma problemática psicológica. Eu preferi a ação e o drama para avançar na história. Esse já foi o caso de “Naissance des pieuvres”, em que não sabemos se foi um momento ou a descoberta de uma homossexualidade sustentável. Eu tento fazer filmes os mais “acolhedores” possíveis, que não são destinados a um nicho, mas sim a muitos. Estão todos preocupados com a questão da identidade. E, especialmente, aqueles ligados à infância, como uma dramatização onde jogamos cowboys e índios. Eu não quero dar as chaves que possam reduzir a história a um drama familiar e privar o caráter de autonomia e liberdade. Eu gosto da ideia de que o filme é aberto e não dogmático. Todo mundo pode ler o que quiser. Para alguns espectadores, Laure está com um problema de identidade que vai segui-la na sua vida. Para outros, é um jogo de agosto. (SORIN, 2011, tradução minha)

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 15 a 17 de maio de 2014.

² Graduando em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: viniciusdebrito@ymail.com.



O termo que dá nome ao filme francês, “tomboy”, apareceu primeiramente na literatura anglófona, sendo “usado para denotar mulheres que exercem atividades tradicionalmente relacionadas aos homens, inclusive se referindo também à aparência física marcadamente masculina em uma mulher”. (GONÇALVES, 2012, p. 1) Sciamma poderia ter traduzido “tomboy” para uma palavra equivalente no francês, “garçon manqué”, mas não o fez por uma questão política: “O termo ‘garçon manqué’ me causa um pouco de desconforto, pois contém uma noção de fracasso. Para mim, o filme é muito mais divertido e mais brilhante do que o sugerido por esta palavra. Em vez disso, eu gosto do som e ortografia da palavra ‘tomboy’” (SORIN, 2011, tradução minha).

No caso, a personagem “tomboy” apresenta duas identidades, uma para a família, que a chama de Laure – pois ela é, biologicamente, uma menina – e outra para os amigos, para os quais Laure se apresenta como Michael.

“Tomboy” (2011) é o segundo filme da diretora francesa Céline Sciamma, que estreou no cinema com “Naissance des pieuvres” (2011), um filme sobre duas meninas de 15 anos, o qual, no entanto, não segue os clichês do gênero: revela a obsessão, inicialmente não correspondida, de Marie por Floriane. Sciamma parece manter a questão do amor entre duas mulheres em “Tomboy”, mas acrescenta à discussão o posicionamento infantil sobre identidade de gênero.

O objetivo deste trabalho é analisar o discurso da identidade de gênero, a partir da personagem Laure/ Mickael no filme “Tomboy” (no que vão ser também verificadas as representações de *butch* e *femme*³), bem como verificar as estratégias das instituições família e escola na “vigilância” sexual e, conseqüentemente, aplicação de castigos, em prol de uma norma heteronormativa, às crianças.

As hipóteses apresentadas aqui são: 1) “Tomboy” trata da questão da identidade de gênero da personagem Laure/ Mickael; e 2) “Tomboy”, filme *sui generis* no segmento, auxilia no que Martín-Barbero denomina de “visualidade eletrônica”, uma representatividade eletrônica dos meios que pode “abrir novos espaços e tempos para uma nova era do sensível.” (MARTÍN-BARBERO; REY, 1999, p. 6, grifo do autor, tradução minha).

³ “As lésbicas *butch*, com traços masculinos, que se exibem como duronas e se vestem como homens, são vistas como ativas e são o rosto mais comum do movimento lésbico – são elas, geralmente, as mais engajadas politicamente, as organizadoras dos eventos lesbianos ou as que, de uma forma ou de outra, são reconhecidas como lésbicas visualmente. As *femme*, em teoria, acatam o papel da feminilidade ou ultra-feminilidade, sendo consideradas passivas, frágeis, delicadas, o objeto de desejo no contexto da homossexualidade feminina” (BRAGA, 2012, p. 26, grifo da autora).



Embora, como dito, o filme analisado seja *sui generis*, pois aborda a identidade de gênero em uma criança de 10 anos, ele não é o único a se posicionar em uma abertura para a posição-de-sujeito *trans*. Os filmes brasileiros “O céu de Suely” (2006), “Eu sou homem” (2008) e “Kátia” (2012), para citar alguns, além de filmes europeus e americanos, como “Má educação” (2004), “Transamerica” (2005) e “XXY” (2007), por exemplo, contribuem para a discussão do tema.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A motivação de analisar “Tomboy”, em especial, a questão da identidade, ampara-se no “conceito de identidade [, que] é complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para definitivamente ser posto à prova” (HALL, 2005, p. 8). Acredita-se, aqui, que o filme abordado auxilia na discussão da posição-de-sujeito *trans*, o qual tem relação com o que Hall (2005) atribui ao conceito contemporâneo de identidade, uma “celebração móvel”:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (...). E definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.

O conceito de identidade de gênero a que se recorreu é o pensado pelo psicólogo norte-americano Robert Stoller, comentado por Grossi (1998):

Para Stoller (1978), todo indivíduo tem um núcleo de identidade de gênero, que é um conjunto de convicções pelas quais se considera socialmente o que é masculino ou feminino. Este núcleo não se modifica ao longo da vida psíquica de cada sujeito, mas podemos associar novos papéis a esta “massa de convicções”. Este núcleo de nossa identidade de gênero se constrói em nossa socialização a partir do momento da rotulação do bebê como menina ou menino. Isto se dá no momento de nascer ou mesmo antes, com as novas tecnologias de detectar o sexo do bebê, quando se atribui um nome à criança e esta passa a ser tratada imediatamente como menino ou menina. A partir deste assinalamento de sexo, socialmente se esperarão da criança comportamentos condizentes a ele. Caso tenha havido um erro nesta rotulação inicial (...), será praticamente impossível mudar a identidade de gênero deste indivíduo após os três anos de idade, uma vez que ele tiver superado a fase do complexo de Édipo, momento no qual todo ser humano descobre que é único e não a extensão do corpo da mãe. (STOLLER, 1978 *apud* GROSSI, 1998, p. 8)



Segundo Louro (2000), “as identidades sexuais e de gênero (como todas as identidades sociais) têm o caráter fragmentado, instável, histórico e plural”. Ela observa que se admite, com algumas resistências, que um operário venha a se transformar em um patrão ou que uma camponesa se torne empresária. “Representados de formas novas, ele ou ela provavelmente também passam a se perceber como outros sujeitos, com outros interesses e estilos de vida. Aceita-se a transitoriedade ou a contingência de identidades de classe.” (LOURO, 2000, p.7)

Porém, o mesmo não se pode dizer da “transitoriedade” de identidade:

É fácil concluir que nesses processos de reconhecimento de identidades inscreve-se, ao mesmo tempo, a atribuição de diferenças. Tudo isso implica a *instituição de desigualdades*, de ordenamentos, de hierarquias, e está, sem dúvida, estreitamente imbricado com as redes de poder que circulam numa sociedade. O reconhecimento do “outro”, daquele ou daquela que não partilha dos atributos que possuímos, é feito a partir do lugar social que ocupamos. (LOURO, 2000, p. 9, grifo meu).

Esta análise é feita à luz da teoria *queer*, revisitada por Louro (2000; 2004) e Silva (2000). Silva ressalta que a dita teoria contribui para o questionamento dos binarismos masculino/feminino, heterossexual/homossexual, nos quais se baseiam a identificação do sujeito. Louro entende que o pensamento *queer* também possibilitou o entendimento de posições-de-sujeito *trans*.

Já Martín-Barbero (1997; 1999) é usado para entender que o discurso sobre identidade de gênero auxilia na criação de “novos espaços e tempos sensíveis”. O pesquisador compreende que é

na simbolização e ritualização do laço social [que] se entrecruzam os fluxos e redes comunicacionais de maneira cada dia mais densa, o que produz um desordenamento cultural. A televisão emerge como um cenário cotidiano que representa o social e constitui imaginários coletivos ao encenar os desencantos, desejos e esperanças no que muita gente se reconhece (MARTÍN-BARBERO; REY, 1999, p. 3, tradução minha).

Faz-se uma adaptação aqui da televisão para o cinema – em especial, o tipo de cinema que Martín-Barbero classifica como de *modernização*⁴ – em relação a essa representatividade que ele expõe. Porém, “a ideia de que os meios⁵ fundamentalmente

⁴ *Tipos de cinema*: “os de *modernização*, (...) [em que] as imagens contradizem as mensagens, os mitos são atualizados, novos costumes e moralidades são introduzidos, novas rebeliões e novas linguagens tornam-se acessíveis” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 233).

⁵ *Como Martín-Barbero trabalha a questão das mediações*: “a comunicação se tornou para nós questão de *mediações* mais que de meios, questão de *cultura* e, portanto, não só de conhecimentos, mas de reconhecimento. Um reconhecimento que foi, de início, operação de deslocamento metodológico para



‘representam’ o social cedeu ante a sua ascensão como atores sociais, ante a sua legitimidade como sujeitos que intervêm ativamente na realidade” (MARTÍN-BARBERO; REY, 1999, p. 57, tradução minha).

E nessa relação de poder entre os atores sociais está o acesso à “visualidade eletrônica”: “A visualidade eletrônica começou a formar parte constitutiva da *visibilidade cultural*, essa que, segundo Renaud, é por sua vez ambiente tecnológico e novo imaginário capaz de falar culturalmente: *de abrir novos espaços e tempos para uma nova era do sensível*” (MARTÍN-BARBERO; REY, 1999, p. 6, grifo do autor, tradução minha).

É por meio dessa política de visualidade eletrônica, do que não é considerado “normal”, que agem as mediações. “Mediação, ela mesma entre a ordem do visível e do invisível, trabalha estabelecendo pontes, encurtando distâncias, produzindo mediações. No mundo do símbolo, a linguagem é tão ‘mundo’ que é impossível saber onde termina um e começa o outro” (MARTÍN-BARBERO; REY, p. 54, tradução minha).

ANÁLISE DO CORPUS

“Tomboy” se inicia com a personagem Laure/ Mickael de costas, tem cabelo curto, tipo “Joãozinho”, e camisa azul. Pela descrição, um espectador desavisado já poderia “inferir” que aquela personagem era um menino. Ouve-se o som de carros e árvores em movimento. Trata-se de uma viagem e, como nos *road movies*, a viagem representa ali uma metáfora: a ideia da instabilidade/ transgressão, a qual Louro relaciona, em “Um corpo estranho”, ao discurso de gênero da afirmação do que pode desestabilizar as normas sociais, do que se posiciona entre as fronteiras, para além dos binarismos homem/ mulher, hétero/ homossexual, cultura/ natureza. “A imagem da viagem me serve, na medida em que a ela se agregam idéias de deslocamento, desenraizamento, trânsito” (2004, p. 13).

[Este] movimento entre fronteiras coloca em evidências a instabilidade da identidade, é nas próprias linhas de fronteira, nos limiares, nos interstícios, que sua precariedade se torna mais visível. Aqui, mais do que a partida ou chegada, é cruzar a fronteira, é estar ou permanecer na fronteira, que é o acontecimento crítico. Neste caso, a teorização cultural contemporânea sobre gênero e sexualidade ganha centralidade (SILVA, 2000, p. 89).

rever o processo inteiro da comunicação a partir de seu *outro* lado, o da recepção, o das resistências que aí têm seu lugar, o da apropriação a partir de seus *usos*” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 16).

Laure/ Mickael é vista de frente em um plano fechado. Está com seu pai no carro que os leva à cidade onde a família vai morar. A questão da representação do masculino e feminino é novamente acionada pelas cores azul e vermelha no nome do filme na tela.

O pai – os personagens adultos são apresentados como pai ou mãe; as cenas do filme, a propósito, são tomadas na altura das crianças – e Laure/ Mickael chegam à nova moradia trazendo caixas. A criança observa os cômodos da casa, vai até o quarto onde está sua irmã, Jeanne, e a acorda. Jeanne pergunta à(ao) irmã(o) se lhe agradou o quarto dela, que é rosa, ele olha a decoração de “menina” e lhe responde afirmativamente.

Laure/ Mickael se dirige ao quarto onde repousa a mãe dele, grávida. Os dois conversam sobre a nova casa, em particular, sobre o quarto de Laure/ Mickael, que é azul, como a criança queria. Juntam-se ao quarto onde estão mãe e filha(o) o pai e Jeanne. A câmera se distancia e enquadra o apartamento com este cômodo ao centro. Aparece Laure/ Mickael e a irmã Jeanne na cozinha, almoçando. Ouve-se a conversa rotineira dos pais, mas as imagens estão sempre focadas nas duas crianças, uma vez que o filme é entendido sob a ótica delas. Pela primeira vez, o espectador percebe que, no ambiente da casa, Laure/ Mickael é tratada(o) como menina, pelo menos o é para a mãe: “É por pouco tempo, querida [‘cherie’]”.

Laure/ Mickael observa da varanda as outras crianças do bairro. Sai do apartamento e vai em direção a elas quando Lisa, uma vizinha, pergunta a Laure/ Mickael seu nome, ao que a personagem responde: “Mickael. Meu nome é Mickael.” O fato é interessante, pois “reconhecer-se numa identidade supõe, pois, responder afirmativamente a uma interpelação e estabelecer um sentido de pertencimento a um grupo social de referência.” (LOURO, 2000, p. 6) Para Lisa, aquela criança, de cabelo “Joãozinho”, camisa e short “largados” e tênis masculino, era Mickael, o qual, no entanto, tinha a identidade de Laure para sua mãe, pai e irmã.

Esta apresentação de Mickael para a vizinha Lisa demonstra “marcas” e, como Louro coloca em “O corpo educado” (2000), uma instituição de desigualdades que têm relação próxima com os binarismos homem/ mulher, hétero/ homossexual:

É fácil concluir que nesses processos de reconhecimento de identidades inscreve-se, ao mesmo tempo, a atribuição de diferenças. Tudo isso implica a *instituição de desigualdades*, de ordenamentos, de hierarquias, e está, sem dúvida, estreitamente imbricado com as redes de poder que circulam numa sociedade. (LOURO, 2000, p. 9, grifo meu).



Lisa caminha com Laure/ Mickael até a floresta, onde está um grupo de meninos, os mesmos que Laure/ Mickael observava da sua varanda. Lisa, então, apresenta o novo “amigo” a eles. Aquele grupo de amigos era, para “Mickael”, um “lugar” de reconhecimento:

[São três os lugares fundamentais de mediação:] a cotidianidade familiar, a temporalidade social e a competência cultural, sendo que a família é uma situação primordial de conhecimento, e o bairro pode ser visto como “lugar” de reconhecimento – trata-se dos processos de reconhecimento como “lugares” de constituição de identidades, permitindo, assim, um melhor entendimento das mediações que reconfiguram os processos de recepção ao longo dos tempos. (Martín-Barbero, 1997, p. 258)

De volta ao apartamento, tomam banho Jeanne e Laure/ Mickael. Jeanne cantarola versos de “À la sortie du lycée”: “Une fille tombe amoureuse/ D’un garçon qui fait du Rock n’Roll/ À la sortie du lycée/ Tous les filles se sont maquillée/ Les garçon se tombe ennuyé”. Esta música lembra ao espectador que existe um processo pedagógico hegemônico dos meios de inscrever “nos corpos o gênero e a sexualidade ‘legítimos’” (LOURO, 2004, p. 16), o que, no entanto, contradiz a ideia de que os meios fundamentalmente ‘representam’ o social [, o qual] cedeu ante a sua ascensão como atores sociais, ante a sua legitimidade como sujeitos que intervêm ativamente na realidade (MARTÍN-BARBERO; REY, 1999, p. 57, tradução minha).

“À la sortie du lycée” demonstra um discurso binário, o qual teorias recentes, como a *queer* – que está fundamentada nesta análise pelo trabalho de Guacira Lopes Louro – provocam os limites de hétero/ homossexual, cultura/ natureza, feminino/ masculino, conhecimento/ ignorância – como lembra Martín-Barbero (1995, p. 44 *apud* GOMES, 201, p. 116), apoiando-se no estudo dos Estudos Culturais, Raymond Williams, “em toda sociedade convivem formações culturais arcaicas, residuais e emergentes” –, possibilitando posições-de-sujeito “trans”, as quais, enfim, representam “políticas de identidade” contra as identidades “normais”:

A teoria queer permite pensar a ambiguidade, a multiplicidade e a fluidez das identidades sexuais e de gênero, mas, além disso, também sugere novas formas de pensar a cultura, o conhecimento, o poder e a educação (LOURO, 2004, p. 47).

E é a essa “política de identidade” que a visualidade eletrônica está atrelada, em face de um discurso simbólico que “dá conta, de sua maneira, da contradição, negando-



a. E a forma como a nega é multiplicando-a, dispersando-a em uma rede espessa de mediações que a encurtece até neutralizá-la. Porque discurso simbólico não representa, atua.” (MARTÍN-BARBERO; REY, p. 54, tradução minha).

Laure/ Mickael interrompe a irmã, faz da ducha um microfone e pergunta a ela, simulando um *talk show*: – Qual é o seu nome? – pergunta Laure/ Mickael. – Jacqueline – brinca Jeanne. Logo, as duas crianças, ainda no banho, brincam com bonecos. Novamente, começam a simular uma identidade, de acordo com a figura do boneco que têm à mão. Nota-se que simular identidades é algo rotineiro nas brincadeiras das crianças. Mostrar as crianças encenando outras “identidades” não aparece à toa, faz parte do estilo “não dogmático” da diretora, o que confere autonomia ao filme.

Depois, Laure/ Mickael vai até o quarto. As três conversam; Laure/ Mickael diz à mãe que fez amizade com uma menina, a mãe sorri, surpreendendo-se: “Que legal. Você está sempre brincando com os meninos”. Aqui, cabe avaliar esse movimento da mãe como certa “vigilância” sobre a sexualidade de Laure/ Mickael.

Redobra-se ou renova-se a vigilância sobre a sexualidade, mas essa vigilância não sufoca a curiosidade e o interesse, conseguindo, apenas, limitar sua manifestação desembaraçada e sua expressão franca. As perguntas, as fantasias, as dúvidas e a experimentação do prazer são remetidas ao segredo e ao privado. Através de múltiplas estratégias de disciplinamento, aprendemos a vergonha e a culpa; experimentamos a censura e o controle. (LOURO, 2000, p. 19)

Laure/ Mickael aparece no seu novo quarto, “azul”, quando a mãe entra, senta-se ao lado dela(e) e lhe dá a chave do quarto, presa a um cordão rosa. Tão logo a mãe sai do quarto, Laure/ Mickael troca aquele detalhe “feminino” pelo cadarço do seu tênis. Para ela(e), o rosa era a menina da qual se rebelava, sutilmente.

No dia seguinte, Laure/ Mickael caminha até o apartamento vizinho, onde encontra o grupo de meninos, aos quais já havia sido apresentado, e Lisa. Eles jogam, sob influência de Lisa, Verdade ou Consequência – baseado em respostas e perguntas. Depois, os meninos jogam bola divididos no time dos “camisa” e “sem-camisa”. Lisa e Laure/ Mickael os observam. Lisa confia ao “amigo” que não joga porque o grupo diz que ela é ruim, e fala para ele: “Você não é como os outros”.



À noite, já no apartamento, a família se reúne na sala; Laure/ Mickael está pensativa(o). A criança vai até o banheiro, tira a camisa e se olha no espelho. Parece ter interpretado a diferença que Lisa lhe apontou como corporal. Então, repete o cuspe que havia notado como atitude dos meninos. O que Laure/ Mickael demonstra, novamente, é uma posição de identificação com um grupo social, ainda que de forma exagerada. Nisto, cabe pontuar o que observa Louro (2000) sobre comportamento das *drags*, salvo diferenças: segundo a autora, os corpos são “montados” imitando exageradamente o sujeito parodiado, o que imprime a eles uma posição crítica “na medida em que implica, paradoxalmente, a identificação e o distanciamento em relação ao objeto ou ao sujeito parodiado” (2000, p. 85) e “problematizar a ideia de originalidade ou de autenticidade” do já falado binarismo homem/ mulher.

No dia seguinte, Laure/ Mickael caminha até o campo de futebol onde estão os meninos. Desta vez, participa do jogo, no time dos “sem camisa” – um posicionamento afirmativo da identificação de Mickael por aquele grupo e, também, de acordo com a diretora, “[os] jogos de futebol entre a ‘Tomboy’ e seus amigos são momentos de coreografia, onde a câmera é como se representasse os movimentos e corpos das crianças. A ‘viagem’ como uma questão de driblar ou rematar ao gol” (LEPORT, 2011, tradução minha).

Então, vê-se uma cena da criança, em primeiro plano, olhando os meninos urinando, em segundo plano. Laure/ Mickael tinha vontade de fazer o mesmo que eles, mas não podia, pois revelaria sua identidade para os outros. Então, vai até a floresta e se acocora, quando é surpreendida(o) por um dos meninos: “Ele está aqui. Fez xixi nas calças.”

Laure/ Mickael foge em direção à sua casa, pois os meninos poderiam questioná-la(o) sobre tal ação que não é permitida, digamos, por aquele grupo. Assustada(o), Laure/ Mickael se depara com o pai, mas consegue esconder o vexame. Dirige-se ao banheiro e lava o calção molhado. Mais tarde, o pai e Laure/ Mickael jogam cartas na sala. O pai oferece a Laure/ Mickael a cerveja que tomava: “Quer provar?” – o pai, em todas as cenas, parece tratar Laure/ Mickael como um filho; a relação é distinta dele com Jeanne.



Laure/ Mickael se deita no sofá pondo o dedo na boca. O pai nota que algo aconteceu à(ao) filha(o), que, porém, não conta ao pai o que havia passado com ela(e) à tarde, com os meninos. O pai acredita que a(o) filha(o) está passando por um momento difícil por causa da mudança: “Sei que não é fácil mudar o tempo todo.” Logo, o pai põe Laure/ Mickael para dormir e, pela primeira vez, trata-a(o) como menina: “Se segura aí, macaquinha”, diz carinhosamente. Já no quarto, Laure/ Mickael procura o espelho e volta a se examinar, a procurar o corpo de menino no seu corpo de Laure.

Amanhece, Laure/ Mickael posa para a irmã, que o desenha. Ela pinta Laure/ Mickael com olhos marrons e sardas no rosto – novamente a brincadeira da representação. Lisa toca a campainha do apartamento. Laure/ Mickael cochicha por trás da porta: “Lisa, já vou” – para ela, o amigo era Mickael enquanto que, para a família, a criança era Laure. Os dois seguem para o apartamento de Lisa. Lá, dançam juntos. No sofá, Lisa maquia Laure/ Mickael: “Vamos nos fantasiar (...) de mulher.” A maquiagem é uma “marca” de feminilidade e mostra mais uma “encenação” de identidade das crianças.

Lisa chama Laure/ Mickael para ir com ela e com os meninos ao lago, o “amigo” se mostra indeciso e sai. Maquiada(o), Laure/ Mickael esconde-se atrás de um casaco e vai em direção à sua casa, onde, embora não desejasse, encontra a mãe.

(Mãe) Me conta então, você se maquiou? Está linda com isso, fica bem em você.

Percebe-se, outra vez, a atitude alarmada da mãe quanto à sexualidade, ou às marcas que recaem nela, em Laure/ Mickael; a mãe norteia à(ao) filha(o) o que deve e o que não deve ser seguido pela criança: maquiar-se deve ser uma conduta “normal” para as mulheres. Louro (2000) coloca que os corpos, nas instituições, “são ensinados, disciplinados, medidos, avaliados, examinados, aprovados (ou não), categorizados, magoados, coagidos, consentidos...” (CORRIGAN, 1991, p. 210 *apud* LOURO, 2000, p. 11).

Depois, Laure/ Mickael pensa em uma maneira de ir ao lago com os amigos, para tal, precisaria de uma sunga. A solução foi adaptar um maiô cortando-o ao meio. Laure/ Mickael experimenta a sunga, olha-se no espelho, mas conclui que falta algum detalhe naquele corpo: o órgão sexual masculino. Laure/ Mickael, então, decide fazê-lo



de massa de modelar. Prova a sunga – agora com o detalhe que julgou lhe faltar –, posiciona-se de um lado, de outro e aprova o corpo.

Já no lago, Laure/ Mickael, Lisa e os meninos brincam na água. Laure/ Mickael está desconfortável. Depois, Lisa conduz Laure/ Mickael a um ponto determinado da floresta, próxima ao lago. Lisa beija Laure/ Mickael. O grupo sai do lago e volta à cidade. Em casa, Laure/ Mickael esconde o “pênis” em uma caixa de dentes de leite, que já foram seus, mas que não fazem mais parte do seu corpo.

Na manhã seguinte, Jeanne assiste tevê quando, de repente, Lisa toca a campainha e pergunta por Mickael a ela. Uma virada no roteiro acontece, porque Jeanne descobre que a(o) irmã(o) se apresenta como menino para os camaradas do bairro. Tão logo Laure/ Mickael e a mãe chegam, Jeanne repreende Laure/ Mickael por ter aderido àquela identidade de menino e lhe promete contar o segredo à família. Aqui, pode-se adaptar o que Louro (2000) observa sobre a atitude coercitiva da escola (para a das instituições em geral) sobre o desejo e as afirmações “impuras” das crianças:

Um homem ou uma mulher “de verdade” deverão ser, necessariamente, heterossexuais e serão estimulados para isso. Mas a sexualidade deverá ser adiada para mais tarde, para depois da escola, para a vida adulta. É preciso manter a “inocência” e a “pureza” das crianças (...). Aqueles e aquelas que se atrevem a expressar, de forma mais evidente, sua sexualidade são alvo imediato de redobrada vigilância, ficam “marcados” como figuras que se desviam do esperado (...). *De algum modo são indivíduos “corrompidos” que fazem o contraponto da criança inocente e pura.* (Ibid., 2000, p. 18, grifo meu)

Laure/ Mickael, portanto, vê-se obrigado a ceder à chantagem da irmã, prometendo a ela que a levará na manhã seguinte para brincar com os vizinhos. Jeanne aceita a oferta e promete guardar o segredo da(o) irmã(o). Como prometido, pela manhã, Laure/ Mickael leva a irmã para conhecer seus amigos. Lá, Jeanne conhece Cheyenne – menina da mesma idade que ela – para quem diz: “eu [tenho] um irmão mais velho e eu acho que é melhor”. À noite, Jeanne corta os cabelos do “irmão” rente à nuca, corta, na verdade, os traços femininos “dele”.

Amanhece, Laure/ Mickael está com Lisa na floresta, a amiga fala que não havia visto o nome “Mickael” na lista dos alunos da escola, cujas aulas começariam na próxima semana. Laure/ Mickael disfarça, mas o fato de encarar a escola representa



mais uma preocupação, já que naquele espaço todos saberiam da sua identidade feminina. Próximo dali, algo anteciparia o que, mais tarde, seria consequência para Mickael. Rayan, um dos meninos da vizinhança, havia batido em Jeanne, que estava fora de casa sob a responsabilidade da(o) irmã(o). Laure/ Mickael bate em Rayan para defender a irmã. De volta ao apartamento, Laure/ Mickael cuida da irmã quando tocam a campainha: a mãe de Rayan e o próprio menino cobram à mãe de Laure/ Mickael punição pela briga que havia ocorrido.

A mãe de Laure/ Mickael promete à mãe de Rayan colocar “o filho” de castigo. Com a continuação da história, conclui-se que a punição a que a mãe se referia era com relação à “Mickael”, e não por “ele” ter machucado Rayan. O pai é quem, contudo, parece de acordo com o sentimento do filho ou, mais, parece estar de acordo com a identidade masculina da criança.

No dia seguinte, a mãe entra no quarto de Laure/ Mickael e a(o) obriga a vestir um vestido. A peça de roupa era uma forma de “normalizar” a situação de Laure/ Mickael, excluindo qualquer possibilidade de “ela” se apresentar como Mickael. Mãe e “filha” vão até a casa de Rayan, onde a mãe obriga “Laure” a pedir desculpas pela briga – mas fica claro que as desculpas eram pelo fato de “ela” ter se apresentado com outra identidade. Depois, mãe e “filha” caminham até o prédio de Lisa, namorada de “Mickael”, o que Laure/ Mickael não aceita.

(Mãe) Você vai se passar por um menino o ano todo? A escola vai começar, não temos escolha, é preciso contar. Escuta... Não estou fazendo isso para lhe fazer mal ou para te dar uma lição.

Sou obrigada, entende? Não me incomoda que você de ser um menino. E também não me aborrece. Mas isso não pode continuar. Se tem alguma ideia, me fale, porque eu não vejo outra saída. Você tem uma solução?

O espaço da instituição escola não permite um sujeito com nome de mulher (Laure) e aparência oposta (Mickael), não compreende que essa discordância entre corpo e psique ocorra. O que faz essa instituição ao perceber um indivíduo transgressor da norma heteronormativa é punir tal “corrupção”.

As sociedades urbanas (...) ainda apostam muito na escola, criando mecanismos legais e morais para obrigar que todos enviem seus filhos e filhas à instituição e que esses ali permaneçam alguns anos. Essas imposições, mesmo quando irrealizadas, têm consequências. Afinal, passar ou não pela escola, muito ou pouco tempo, é uma das distinções sociais. Os corpos dos indivíduos devem, pois, apresentar marcas visíveis desse processo; marcas que, ao serem valorizadas por



essas sociedades, tornam-se referência para todos. (LOURO, 2000, p. 13)

Mãe e Laure/ Mickael sobem até o apartamento de Lisa. Depois de uma conversa entre a mãe de Laure/ Mickael, a mãe de Lisa e a própria Lisa, Lisa vê “Laure” na sua frente, de vestido, e foge da “menina”. A próxima tomada mostra Laure/ Mickael correndo pela floresta, a criança tira o vestido e o deixa ali, como se também largasse nos galhos sua identidade feminina. Laure/ Mickael ouve na floresta o som da conversa dos seus amigos, ou melhor, dos amigos de “Mickael”: (Rayan) Sabe de uma coisa? Mickael é uma menina! Ela veio vestida com um vestido! Laure/ Mickael é visto por um dos meninos do grupo:

(Menino) Ele está ali! Vamos! Parece que você é uma menina. Vamos ver.

Lisa interrompe os meninos e é incumbida por eles a “verificar” se Mickael é realmente uma menina. O argumento deles a Lisa é de que seria um nojo, caso fosse verdade, pois Lisa havia beijado Laure/ Mickael.

(Menino) Se for uma menina, você beijou ela. Que nojo! Não é um nojo?

(Lisa) Sim.

O nojo ao qual se referem os meninos demonstra uma posição homofóbica, a qual é, segundo Louro (2000, p. 20),

Consentida e ensinada na escola, a homofobia expressa-se pelo desprezo, pelo afastamento, pela imposição do ridículo. Como se a homossexualidade fosse “contagiosa”, cria-se uma grande resistência em demonstrar simpatia para com sujeitos homossexuais: a aproximação pode ser interpretada como uma adesão a tal prática ou identidade.

Então, Lisa olha o que havia dentro da bermuda de Laure/ Mickael. A tomada se encerra. Laure/ Mickael é mostrada(o) sozinha(o), chorando na floresta – esta é a última de muitas cenas nessa locação. A diretora do filme fala que “não queria qualquer marcador social ou psicológico muito específico. A floresta é uma região que torna a criança ainda mais atemporal, ainda mais mágica. Como algo de um conto de fadas.” (LEPORT, 2011, tradução minha).

Depois, dando a entender passagem de tempo, a câmera mostra o novo irmão de Laure/ Mickael e Jeanne. As crianças estão no quarto da mãe e o observam. Laure/ Mickael se levanta, caminha até a cozinha e vai à varanda. Lá, percebe que Lisa o(a) está esperando no jardim. Laure/ Mickael caminha até ela. Os dois se observam.

(Lisa) Como você se chama?

(Laure/ Mickael) Meu nome é Laure.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



A análise de “Tomboy” mostra que o filme discute a relação da identidade de gênero da personagem Laure/ Mickael. Também se pode observar o quão nocivo é visto pela instituição da família e pelos próprios amigos da personagem o fato de ela se apresentar como menino: por exemplo, a mãe de Laure/ Mickael não a(o) pune unicamente por ela ter se envolvido em uma briga com Rayan, mas sim, e esse aspecto aparece mais enfatizado, pela “transgressão” moral – “corrompida” – que a personagem cometeu.

O filme de Sciamma constrói uma narrativa *sui generis*, não é devidamente um filme sobre amor lésbico, e tampouco reproduz as representações “*butch e femme [que]*” são muito utilizadas em filmes e facilitam a compreensão dos relacionamentos entre duas mulheres pela utilização do binarismo homem/mulher” (BRAGA, 2012, p. 26, grifo da autora).

“Tomboy” reflete uma mudança do público em relação à discussão de identidade de gênero, assim como serve à representação social a partir da já citada “visualidade eletrônica”, porém, não se pode negligenciar que essa afirmação de sujeito a partir do cinema é uma questão de poder: afinal “a identidade está sempre ligada a uma forte separação entre ‘nós’ e ‘eles’. Essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder” (SILVA, 2000).

Enfim, “Tomboy” – como cinema de *modernização* – contribui com o que Louro (2000) denomina de “política de identidade”, com a qual os grupos subordinados contestam precisamente a normalidade e a hegemonia das identidades tidas como “normais”. Quer dizer, representa uma mudança de *habitus* (por exemplo, de ver o beijo lésbico como algo nojento: homofobia) para a construção de “*novos espaços e tempos para uma nova era do sensível*” (MARTÍN-BARBERO; REY, 1999, p. 6, grifo do autor, tradução minha).

REFERÊNCIAS

BRAGA, Larissa Pacheco. **Ameaça Lavanda:** Uma análise dos relacionamentos homoafetivos femininos em “Tomates Verdes Fritos”, “Assunto de Meninas” e “Elena Undone”. Brasília, 2012, 73 p.

DOCKHAN, Julien. “**Tomboy**”: Interview avec Céline Sciamma. *Allo Cine*. Paris, França. 2011. Disponível em:



http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18603428.html/. Acesso em: 05/02/2014.

GOMES, Itânia Maria Mota. **Gênero televisivo como categoria cultural**: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, janeiro/abril 2011.

GROSSI, Miriam Pillar. **Identidade de Gênero e sexualidade**. Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 1998, 15 págs.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. **Comunicación Masiva: Discurso y Poder**. Quito: Ciespal, 1978. 249 p.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, German. **Los ejercicios del ver**. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva. Barcelona: Gedisa, 1999, p. 3-6.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10ª ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LEPORT, Gérard. «l'identité est un terreau à fiction inépuisable». *Libération*. Paris, França. 2011. Disponível em: http://next.liberation.fr/cinema/2011/04/20/l-identite-est-un-terreau-a-fiction-inepuisable_730227. Acessado em: 05/02/2014.

LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SCIAMMA, Célinne; COUVREUR, Bénédicte. **Tomboy. Pyramide Distribution**. [Filme-vídeo]. Produção de Bénédicte Couvreur, direção de Célinne Sciamma. França. 2011. DVD.

SILVA, Tomaz Tadeu da. “A produção social da identidade e da diferença”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

SORIN, Etienne. **Interview Céline Sciamma, réalisatrice de « tomboy »**. *Le Figaro*. Paris, França. 2011. Disponível em: <http://evene.lefigaro.fr/cinema/actualite/interview-celine-sciamma-tomboy-3222.php>. Acesso em: 05/02/2014.