



A (des)construção do gênero no cinema: estudo de caso do filme *Ma Vie en Rose*¹

Mariana Dias MIRANDA²

Érika SAVERNINI³

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

No presente estudo, analisar-se-á a construção da personagem que transita entre os signos que constituem o gênero masculino e feminino. A partir do filme *Minha vida em cor de rosa*, será discutido o caráter de desconstrução das concepções hegemônicas de gênero no cinema, através da intercessão com estudos de teóricas como Judith Butler e Teresa de Lauretis. Com isso, foi possível ressaltar o cinema como uma tecnologia de gênero.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; gênero; representação; subversão; sexualidade.

Introdução

O cinema foi por muito tempo foco dos estudos feministas, muitas críticas e análises foram produzidas ao questionar construção da mulher a partir de um olhar atento à objetificação e sexualização dos corpos femininos. Essa constante preocupação demonstra que este meio, por ser um veiculador constante de discursos e construtor de corpos, tem importância quando falamos do conceito de gênero e não somente a partir da preocupação com o feminino.

Dessa forma, partindo dos Estudos Culturais, mas tomando como foco a análise do discurso cinematográfico sobre os gêneros, se confere a este meio o papel de significação da realidade, ou seja, o processo pelo qual os signos dentro da linguagem cinematográfica signifiquem algo através das representações que veicula para que gerem significados sociais. Compreender-se-á a linguagem como “o principal

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de maio de 2014.

² Bolsista do Programa de Educação Tutorial – PET Facom, da Graduação em Jornalismo da UFJF, email: marianadmiranda@hotmail.com.

³ Orientadora. Doutorado em Artes Visuais - Cinema pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil(2011) Professora da Universidade Federal de Juiz de Fora, e-mail: erika.savernini@ufjf.edu.br



mecanismo pelo qual a cultura produz e reproduz os significados sociais” (TURNER, 1997, p.51).

O discurso cinematográfico utiliza-se de várias linguagens para significar, nele combinam-se elementos diversos a fim de construir a realidade. Dessa forma, um signo sozinho não tem significado estável e único em todos os contextos, não é capaz de significar algo sozinho (MARTIN, 2011).

Nesta lógica, a personagem desempenha papel importante e, segundo Cândido(2011) tem suas características, seu modo de ser delimitados, ou seja, tem caráter fixo e lógico, mas que toma a ilusão de que é ilimitada através da narrativa. Torna-se interessante analisar como a personagem é construída dentro da narrativa clássica quando não pertence a um único discurso hegemônico de gênero, que transita entre o masculino e feminino. Desta forma, compreendendo certas convenções cinematográficas e o papel social que o filme representa, analisar-se-á a interação de certos signos na construção da personagem ressaltando o caráter produtor do cinema.

Partindo do papel produtor e social do cinema, o filme será compreendido como uma tecnologia de gênero (LAURETIS, 1994), capaz de significar junto a outras instituições (escola, família, mídia) um conceito do que é o masculino ou feminino, que será apreendido no contexto de sua recepção.

Para problematizar os significados veiculados e afirmados constantemente pelas instituições, este estudo toma o conceito de gênero utilizado por teóricas contemporâneas como Judith Butler, que problematizam a definição cotidiana do ser feminino ou masculino e vai além do conceito de diferença sexual, do gênero como reflexo do sexo. Dessa forma, compreende-se o gênero como performatividade (BUTLER, 2000), ou seja, algo que tem a necessidade de ser reiterado e repetido constantemente para que se naturalize.

O filme francês, Minha vida em cor de rosa (Ma vie en rose, 2006) do diretor Alan Berliner, conta a história da personagem Ludovic (Georges Du Fresne), um menino de sete anos que tem o sonho de se tornar uma menina. Em oposição ao cenário em que vive, Ludovic encara com naturalidade o fato de querer ser uma menina e utilizar os



signos que formam este gênero, com isso desafia constantemente as imposições de seu grupo familiar e vizinhança, afirmando que um dia se tornará sim uma menina e quanto mais se aproxima das convicções de uma sociedade baseada na heterossexualidade compulsória, afirma ser um “menino-menina”. Ao longo do filme, é exemplar o caminho que a personagem percorre entre os signos discursivos que constituem os gêneros dentro do sistema binário (homem/mulher), daí a proposta da análise filmica quanto à subversão da chamada matriz heterossexual.

A partir deste filme, será estudado o caráter de desconstrução dos gêneros compreendidos em sua forma binária, torna-se interessante analisar sua construção dentro do cinema para identificar a forma pela qual as categorias são problematizadas, como os dilemas desta personagem são representados e discutir se o filme em específico representa uma forma de subversão dos discursos hegemônicos que vigoram em grande parte das obras cinematográficas. Há também a preocupação em compreender como é significada a personagem que não se define em somente um discurso hegemônico do gênero, já que como constatado por Bento (2004) ao tratar da transexualidade, as próprias pessoas que desafiam estas normas tem dificuldades em se significar.

A representação da subversão dos gêneros através de Ludovic, ou seja, a significação da personagem que quebra a linearidade sexo-gênero torna possível a desconstrução de um sistema hegemônico e a revelação do caráter arbitrário dos gestos e comportamentos impostos pelos discursos de outras instituições. A partir disto, tentar-se-á analisar o filme *Minha vida em cor de rosa*, dentro do conceito de representação, partindo da discussão que Lauretis (1994) propõe ao descrever o cinema como uma instituição capaz de reforçar ou subverter a construção dos gêneros e com isto, a representação social de gênero:

[...] afeta sua construção subjetiva e que, vice-versa, a representação subjetiva do gênero - ou sua auto-representação - afeta sua construção social, abre-se uma possibilidade de agenciamento e auto-determinação ao nível subjetivo e até individual das práticas micropolíticas cotidianas[...] (LAURETIS, 1994, p.208)

Turner (1997) ao se aprofundar na questão da experiência do cinema, propõe que há uma intensa ligação do espectador com o filme e nisto o aparato cinematográfico desaparece, causando o rompimento da fronteira entre o real e o imaginário, segundo ele



a “representação aparece como percepção”. Neste sentido, ambos os autores concordam que o cinema tem forte impacto na subjetividade do espectador.

Com isso, tenta-se compreender o papel do cinema dentro de uma luta pela afirmação das identidades de sujeitos que fogem aos padrões hegemônicos, como os transexuais e homossexuais.

As categorias sob interrogação

O debate contemporâneo sobre a questão do gênero tem sido constantemente impulsionado no meio acadêmico e em diversas áreas. A problematização do conceito de gênero teve início no campo teórico no final da década de 1960 através do que se define como “segunda onda” do feminismo (LOURO, 1997, p.15). A partir de então o movimento político e social que tinha como meio de expressão marchas, manifestações e grupos, expandiu-se para o meio acadêmico.

Nesta época o gênero era compreendido a partir da ideia da diferença sexual. Lauretis (1994) define esse conceito como limitado, pois consiste na divisão dos gêneros em um sistema binário (homem/mulher), concepção problemática já que a biologia se torna destino na formação da identidade de gênero do sujeito. A diferença sexual também é denominada como sistema “sexo-gênero” e no senso comum essa ainda é a forma como se concebe a formação do homem ou mulher. Um exemplo que Bento (2006) utiliza é a Ecografia, tecnologia prescritiva, que transforma um ser neutro em menino ou menina, criando um imaginário de como ele/ela deverá se comportar de acordo com as normas de seu gênero.

Judith Butler (2003), criticando a preocupação do feminismo em constituir uma identidade de “mulheres” para obter representação política, compreende o gênero como uma categoria que deve ser o mais aberta e indeterminada possível e vai além do que era proposto por outras teóricas, inclusive Lauretis (1994), que via a necessidade da categoria do sujeito do feminismo ser ampliada somente para classe e raça. A ideia de um sujeito do feminismo formado por um total coerente excluiria outras identidades e se imporia de forma normativa. Com isso, forma-se uma preocupação não mais sobre os sexos, mas o que se constrói socialmente sobre eles e o que se diz sobre eles.



O gênero passa a ser compreendido como sistema complexo, que não se define em termos estáveis. Butler e outras teóricas que se baseiam em Foucault, compreendem o gênero ligado a relações de poder e construído a partir da interação cultural e política. O conceito é levado do âmbito biológico para o social, que é onde as desigualdades acontecem e são proliferadas através dos discursos (LOURO, 1997, p.27).

Ainda segundo Butler (2003), há um sistema que prevê a coerência entre sexo/gênero/prática social/desejo, formando assim os gêneros inteligíveis, que mantém uma relação que é tida como natural e estabelecem que qualquer sujeito que fuja a essa linearidade é compreendido como impossível, ou até mesmo patológico. Esse sistema é afirmado e se constitui em favor do que se chama heterossexualidade compulsória ou matriz heterossexual, que naturaliza essa relação linear e a determina por meio do desejo pelo gênero oposto, confirmando a formação binária. Dentro desta noção se encontra o conceito de performatividade, ou seja:

[...] reiterações contínuas, realizadas mediante interpretações em atos das normas de gênero, os corpos adquirem sua aparência de gênero, assumindo-o em uma série de atos que são renovados, revisados e consolidados no tempo. (BENTO, 2006)

Entretanto, não é sempre que o corpo se adequa a estas normas discursivas, podendo quebrar o alinhamento sexo/gênero/desejo. Dessa forma, a mulher não necessariamente se constrói sobre um corpo anatomicamente sexuado como feminino em o homem sobre um corpo sexuado como masculino.

Bento (2004) ainda ressalta que todos indivíduos já foram de alguma forma operados, todos passaram por operações que delimitaram seus comportamentos de gênero, normalmente relacionados ao sexo no nascimento, e ao decorrer do crescimento foram instituídas através de práticas e discursos, da performatividade. Os indivíduos que rejeitam estas normas demonstram que a primeira operação não foi bem-sucedida, que as reiterações que agem sobre seus corpos precisam ser modificadas.

Partindo desta adequação entre o sexo e o gênero, tem-se a divisão entre os considerados gêneros inteligíveis e ininteligíveis, que fogem a continuidade, não se adequando a esta primeira cirurgia e que:



[...]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.(BUTLER, 2003,p.38)

Nisso encontramos as identidades subversivas, como a dos transgêneros, que quebra a linearidade entre sexo-gênero, experiência que é a prova de que nem sempre o corpo irá conformar-se às normas de gênero e assim coloca em questão a matriz heterossexual.

Dentro da compreensão da formação das identidades nesse sistema, é possível que se entenda a razão de que homens e mulheres que vivem suas feminilidades e masculinidades de forma diferente do que é concebido como ser homem ou ser mulher são tidos como não verdadeiros (LOURO, 1997, p.38) e, tem como consequência, não obterem representação.

A partir das problematizações apresentadas, abre-se espaço para a compreensão das categorias de gênero como uma construção que tem suas implicações reais e subjetivas, mas também é fruto de representações e discursos. Ressalta-se que não se deve haver uma interpretação do gênero como pura escolha do indivíduo, que teria o poder de escolher elementos discursivos para si a qualquer momento, mas sim que há um jogo complexo de subjetividades no sujeito que contribuiria para a conformação ou não-conformação com discursos que o perpassa. O foco neste texto é compreender a partir destes conceitos, como os elementos discursivos se constroem em uma das instituições que veicula estas normas de gênero, no caso, o cinema. Passaremos então a analisar o cinema como uma tecnologia social, que produz essas representações e identificações.

O cinema como tecnologia de gênero

Como já foi dito, o gênero se aplica aos indivíduos através das redes de poder que os perpassam através de várias instituições. Dessa forma, algumas teóricas feministas, fortemente influenciadas pelos escritos de Michel Foucault, se preocupam em compreender como essas instituições delimitam e formam a hierarquia entre os gêneros.

O poder, segundo Foucault (2005), não é algo que está na posse de uma pessoa que o controla e não deve ser compreendido como um conjunto de aparelhos que garantam a



dominação de um Estado sobre os indivíduos, mas está em toda parte e é exercido em direções diferentes. É positivo, no sentido de que produz significados e discursos.

Por outro lado, “onde há poder há resistência”(FOUCAULT, 2005). O poder não se articula em um sentido único, mas é múltiplo, surge de vários lugares e dentro dessa relação existem pontos de resistência, que se articulam de maneiras diferentes, é uma relação sempre tensa e, portanto, o próprio poder abre brechas para que certas concepções sejam questionadas através de negociações com os pontos resistentes. O poder pode considerar certas sexualidades ou características como o outro, mas não anula os sujeitos destas representações (LOURO, 1997). Abre-se então o espaço para conceber como válidas as formas de subversão e perceber como uma instituição de poder pode produzir discursos e se oferecer como um ponto de resistência a esse mesmo discurso.

Seguindo essa noção de poder, Teresa de Lauretis (1994) compreende o gênero como ‘efeito de linguagem’ fruto dessas relações que partem de diferentes pontos dentro de uma sociedade. O gênero não é algo que existe em um nível pré-discursivo nos indivíduos, mas sim instituído através de práticas e discursos, ou na definição de tecnologia sexual “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais” (FOUCAULT, 2005 apud LAURETIS 1994, p. 208).

A tecnologia de gênero seria um dos meios pelo qual as sexualidades hegemônicas se constroem e toma forma a partir das implantações que esses diversos discursos produzem sobre comportamentos, formas de agir e se conceber no mundo.

Compreendendo o cinema como uma dessas tecnologias, é possível ressaltar que ao criar e representar personagens, ele tem a capacidade de produzir discursos sobre feminilidade e masculinidade. A problemática que gira em torno dessa questão é a crítica a uma representação do que seriam os gestos, comportamentos, modos de agir coerentes a somente um único tipo de feminilidade e masculinidade, conseqüentemente excluindo outros comportamentos que fujam a estas representações hegemônicas do feminino e masculino.



Como instituição e fazendo parte das redes de poder na sociedade, o cinema também é capaz de subverter os papéis que constrói e com isso se oferecer como um ponto de contraposição ao discurso hegemônico. De acordo com Lauretis(1994) são nestes espaços às margens, nas brechas dos aparelhos de poder :

[...] que os termos de uma construção diferente do gênero podem ser colocados – termos que tenham efeito e que se afirmem no nível da subjetividade e da auto-representação: nas práticas micropolíticas da vida diária e das resistências cotidianas que proporcionam agenciamento e fontes de poder ou investimento de poder[...] (LAURETIS, 1994 p. 209)

Para que esta construção seja feita, o cinema se utiliza de linguagens e códigos próprios para significar, por exemplo: luz, som, enquadramentos, entre outros. Cada linguagem tem um modo de funcionamento próprio que produz significação junto às outras linguagens e com isso, estabelece significados sociais (TURNER, 1997) e segundo Martin (2011) um significante no cinema não possui significado universal e estável, ou seja, depende do contexto em que se insere para adquirir um significado preciso. A partir disto é importante que se ressalte alguns aspectos importantes da prática significadora no cinema.

A história do cinema inicia-se com uma dependência do teatro até que se tomasse uma linguagem de narração própria. A câmera era localizada em um ponto fixo, mas em seguida se liberta deste e aos poucos adquire a linguagem que conhecemos hoje, exercendo função narrativa inexistente no teatro, pois, “focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O close up, o travelling, o ‘panoramizar’ são recursos tipicamente narrativos.” (ROSENFELD, 2011, p.31)

Martin (2011), ao tratar da linguagem fílmica, identifica duas formas de montagem: expressiva e narrativa. A primeira consiste na organização de planos que não sigam necessariamente uma ordem cronológica, que estabeleçam uma relação de choque, não facilitando uma ligação entre uma cena e outra, mas constantemente rompendo com a linha de pensamento do espectador. Já a segunda, a considerada narrativa clássica é a que irá ser tomada como foco, pois é utilizada pelo filme que será estudado.

A montagem narrativa tem por objetivo fazer com que cada plano se coloque em relação lógica com seu antecessor e seu sucessor, a câmera-narrador deve orientar o espectador



e não confundi-lo, desta forma se utilizam os planos que os espectadores estejam familiarizados, o mesmo com os outros dispositivos técnicos como a luz, som, cor, etc. Tanto Bordwell (2005) quanto Howard e Malbley (1996) definem estas características não como uma fórmula fechada, mas uma espécie de guia, ou, nas palavras de Bordwell: “um conjunto historicamente determinado de alternativas mais ou menos prováveis”. Segundo Turner (1997) esta complexa produção necessita do papel ativo do espectador para a leitura do filme, desta forma o filme que se baseia no paradigma clássico é conduzido na noção de intertextualidade, o espectador interpretará um filme mediante a percepção dos textos de outros filmes, assim a narrativa clássica transita entre elementos pouco variáveis, formando a convenção.

Howard e Malbley (1996) consideram a divisão da narrativa em três atos como a mais comum ao se construir a história de um filme. O primeiro ato consiste em envolver o espectador com os personagens, apresentando-os dentro de seu contexto, de acordo com Bordwell(2005) é a parte em que o tempo, o lugar e o estado mental das personagens é apresentado junto com os possíveis conflitos e obstáculos que a personagem central encontrará. Já no segundo ato, é o responsável por manter o espectador envolvido na história, é quando se elabora com mais detalhes os obstáculos que a personagem terá para atingir seus objetivos, é neste momento que é realizada algum tipo de pressão para que o personagem mude ou se desenvolva (HOWARD E MALBLEY, 1996) e, nas palavras de Bordwell (2005), é quando "os personagens entram em conflito com outros personagens ou circunstâncias externas". Por fim, o terceiro ato consiste na consecução ou não consecução do objetivo das personagens (BORDWELL, 2005), é quando o conflito acaba e a mudança se manifesta. Assim, a personagem será compreendida como o principal agente causal de toda a trama e, portanto, analisar-se-á sua forma de construção.

A personagem é um indivíduo que possui “um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos” (BORDWELL, 2005). Rosenfeld (2011) considera que a personagem possui maior coerência que os seres na vida real e, com isso são transparentes aos olhos do espectador. Mas assim como na realidade, a personagem também se encontra envolta em certas instâncias dentro do contexto em que vive, podendo então viver situações em que se depara com decisões frente a valores morais,



político-sociais, religiosos. Com isso a ficção, através da personagem, expõe interpretações mais claras e profundas da realidade e da vida humana, apresentando:

[..]momentos supremos, à sua maneira perfeitos, que a vida empírica no seu fluir cinzento e cotidiano, geralmente não apresenta de um modo tão nítido e coerente, nem de forma tão transparente e seletiva que possamos perceber as motivações mais íntimas, os conflitos e crises mais recônditos na sua concatenação e no seu desenvolvimento. (Rosenfeld, 2011, p.45)

Cândido (2011) estabelece a distinção entre dois tipos de personagem, a plana e a esférica. A primeira possui traços marcados, são fácil de serem compreendidas, pois não são tão profundas, são caricaturas, previsíveis e “são construídas em torno de uma unida idéia ou qualidade” (CÂNDIDO, 2011). Um exemplo considerável são as personagens transexuais ou à margem que são usualmente representadas no cinema, são caricaturais, envolvem o estereótipo, normalmente relacionadas ao espetáculo ou ao cômico, não mudam. Já as personagens esféricas são aquelas personagens que possuem várias dimensões, apresentam ideias além das que foram definidas anteriormente, desta forma surpreendem por não serem previsíveis.

No pano narrativo a personagem complica-se dentro dos dilemas que constituem a realidade construída no filme (HOWARD E MABLEY,1996) e Cândido(2011) argumenta que a personagem é baseada na realidade, mas é montada em uma estrutura coerente, ele denomina este processo de convencionalização, ou seja a seleção de traços para organizar a personagem na narrativa, desta forma, ela deve “manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos na vida.”(CÂNDIDO, 2011, p.65)

Trazendo esta discussão para o âmbito da cultura, Turner (1997) compreende o cineasta como alguém que se utiliza de símbolos e convenções disponíveis na cultura para criar o filme. No caso deste estudo, tomar-se-à a possibilidade do filme analisado como uma obra que invoca a convenção cultural sobre os gêneros presentes na sociedade para em seguida eliminá-la. E a partir da expressão de Lauretis (1994) de que “a representação do gênero é a sua construção” e que a desconstrução dos gêneros também é a sua



construção, tentar-se-à estudar como a personagem Ludovic subverte as concepções de gênero hegemônicas.

Minha vida em cor de rosa: análise da construção da personagem subversiva.

O filme *Minha vida em cor de rosa* conta a história do menino Ludovic, de apenas sete anos, que acaba de se mudar para o bairro onde trabalha o chefe de seu pai. O garoto tem o desejo de ser uma menina, mas passa a ser constantemente questionado por parte dos pais e da vizinhança, que impõem o gênero masculino sobre ele baseados no argumento biológico. A trama desenvolve-se em torno dos desejos de Ludovic e do conflito de seus pais em compreender e enfrentar a situação.

O filme inicia-se mostrando o contexto das personagens, apresenta três casais homossexuais que se preparam para a festa que a família de Ludovic realizará para conhecer a nova vizinhança. As primeiras cenas consistem no close up das mãos dos maridos fechando o zíper do vestido de suas esposas, uma alusão a um sistema fechado que consiste na matriz heterossexual, que será o principal obstáculo da personagem. Em seguida é apresentada a personagem Jérôme (Julien Rivière), o filho do chefe de Pierre (Jean-Phillippe Écoffey), pai de Ludovic. Assim que surge, seus pais alertam para a gravata que ele não vestiu alegando estar muito apertada, mas o pai o aconselha a vesti-la mesmo assim, demonstração de outro obstáculo que a personagem irá encontrar: a naturalização de códigos performativos de gênero (Bento, 2006)

A personagem principal é narrada através da câmera que transita pelos signos que constituem a feminilidade de acordo com o discurso hegemônico. Pode-se observar a boneca PAM¹, seguindo os pés tentando se encaixar em sapatos de salto da cor rosa e partindo para o reflexo da boca de Ludovic, que passa batom. Ludovic aparece em contra-campo, de costas, percebe-se então que a personagem ainda não foi apresentada para o espectador.

O pai apresenta a família para os vizinhos, começando pela esposa e seguindo para os irmãos. A cena da apresentação se intercala com o corte para a personagem principal que desce as escadas em direção ao jardim onde está acontecendo a festa; observa-se em close os pés que caminham desajeitados pelo salto rosa. No momento em que o pai



chama pela irmã Zoé (Cristina Barget), a câmera subjetiva, na visão de Ludovic, atravessa uma cortina azul, denotando a transição do masculino para o feminino, que ao aparecer frente aos vizinhos é aplaudido por todos que o confundem com a irmã. Pierre logo anuncia que aquilo não passa de uma brincadeira e tenta invocar que seu filho age de acordo com as normas de seu gênero no cotidiano. Já neste primeiro momento nota-se o desejo de Ludovic e a forte imposição que sofrerá por parte externa.

De acordo com o exemplo da Ecografia, os pais e toda a vizinhança tem fortes expectativas quanto ao seu gênero baseadas no corpo anatomicamente sexuado. Antes de ser revelado que ele não era Zoé, o menino fora reverenciado e aceito, mas recusado e causador de desconforto quando é percebido como alguém que subverte o alinhamento discutido por Butler(2003) entre sexo/gênero/desejo.

A criança, segundo Lauretis(1994) ao relacionar os pronomes da língua inglesa, é um ser neutro até que seja significado como homem/mulher. A personagem começa a passar por essa significação a partir da afirmação da mãe, de que “aos sete anos não é mais bonito” que o garoto use roupas de menina.

Na escola, é o dia em que cada criança deve levar algum brinquedo, o travelling passa pelas outras crianças, onde é possível se observar que os meninos estão com jogos eletrônicos ou carrinhos sobre a mesa e as meninas bonecas. A professora pergunta a Ludovic quais brinquedos ele trouxe, o garoto mostra sorridente a boneca Pan com seu par Ben, causando risadas por parte dos garotos, o que gera desconforto na professora, que logo afirma que ele se identifica com Ben e o aponta como par perfeito para outra garota da turma que também levou os mesmos bonecos. Neste momento a narrativa ressalta o conceito da performatividade (BUTLER, 2000), ou seja, o gênero como sendo constantemente reiterado para que se fixe.

Um elemento muito presente no filme é a boneca Pan, o menino assiste a espécie de novela que veicula o modelo heteronormativo. O cenário é baseado em contos de fadas e reforça os elementos rosa, a música tema fala sobre a mulher romântica que busca um marido está presente em toda a narrativa. Ludovic absorve aqueles símbolos de

¹,Uma espécie de versão da boneca americana Barbie, que tem como par o boneco Ken, no filme o par de Pam chama-se Ben.



feminilidade e busca esta representação para si, dizendo que quer se casar com Jérôme, seu amigo de classe e filho do chefe de seu pai, assim como Pan e Ben.

Logo que Ludovic expressa seus desejos de se tornar uma menina e se casar com um menino, os pais, que vivem dentro daquele modelo, passam a sofrer imposições externas e internas. Entra em conflito os desejos de Ludovic com o contexto heteronormativo ao qual pertence e a família em conflito com si mesma em aceitar o menino.

Após um incidente em que Ludovic é flagrado vestido de menina e brincando de se casar com Jérôme, o pai questiona a mãe o por que de não ter cortado o cabelo do menino, ou seja, de ter reforçado ainda mais sua aparência como masculina.

Ludovic não compreende como aquele sistema funciona, ele deseja ser uma menina e não compreende a razão de ser constantemente penalizado.

Sentindo o emprego ameaçado, Peter convence Hanna a levar o garoto para acompanhamento psicológico na esperança de “normalizá-lo”. Os pais conversam com a psicóloga enquanto Ludovic observa os brinquedos no consultório, ao final o garoto questiona se é, afinal de contas um menino, seu pai responde que sim. Logo há um corte e um close nas bonecas dentro de uma caixa que Ludovic empurra para debaixo da cama. Neste momento ele deixa o que é considerado feminino e passa a observar através da janela seus irmãos em uma brincadeira agressiva. Em seguida ele se olha no espelho e, como se estivesse se preparando para um número, ensaia os gestos que observou de seus irmãos. Nas cenas que se seguem, o personagem passa a agir mimetizando os comportamentos observados nos meninos da escola, neste momento é narrada ao espectador a arbitrariedade dos discursos que envolvem a masculinidade e feminilidade.

Mesmo assim a personagem não se conforma em ser um garoto e questiona a irmã Zoé, que lhe mostra o caderno de biologia e explica a ordem de cromossomos sexuais que formam o sexo masculino e feminino. Com a imaginação infantil, Ludovic passa acreditar que é um “menino-menina” e que imagina que Deus deixou cair seu cromossomo X e tudo não passa de uma confusão. Assim, o garoto causa mais pânico entre os pais, que passam a repreendê-lo severamente.



Neste momento o filme mostra que o argumento científico é arbitrário, a personagem é do gênero feminino mesmo possuindo um corpo anatomicamente sexuado como masculino e isto não muda o fato de que se identifique com elementos discursivos femininos.

Os pais passam a agir severamente sobre o garoto e o forçam a cortar o cabelo, na esperança de vê-lo como um menino. Esta tentativa é em vão, o pai de Ludovic acaba sendo demitido e a família sofre preconceito por parte da vizinhança e então é forçada a se mudar para outro bairro.

A personagem central, cansada de todas as imposições e com medo que os pais parem de amá-lo, afirma que ira se vestir “normalmente”, mas o pai e a mãe, também cansados do conflito, dizem que o garoto deve se vestir como quiser.

Conclusão

O filme analisado, ao caracterizar a personagem transgênero, subverte o padrão de personagens caricaturais, ou personagens planos usualmente representados no cinema. Desta forma, ao representar a experiência à margem da heterossexualidade compulsória, desconstrói o caráter fixo dos gêneros em um corpo específico.

Porém, dentro das limitações na construção de um personagem para o cinema, o filme em questão fecha as categorias de masculino e feminino nas concepções hegemônicas. Com isso, a todo o momento a categoria do feminino é enfatizada através da leveza, sensibilidade e pela cor rosa.

De forma geral a personagem se constrói na ruptura entre o alinhamento sexo-gênero, deste modo destaca-se o papel importante da narrativa ao que, como discutido, o cinema como instituição de poder pode produzir conhecimento sobre os gêneros e apesar de veicular a categoria feminina fechada, tem seu valor reconhecido por subverter um elemento da chamada matriz heterossexual.

Desta forma, o filme *Minha vida em cor de rosa* pode ser enquadrado naquilo que Lauretis(1994) classifica como a possibilidade de agenciamento da construção social



hegemônica por subverter o princípio de que o sexo é determinante de gênero e assim, denunciar o caráter arbitrário e discursivo desta norma. Por fim, considera-se o filme dentro daquilo que Turner(1997) diz sobre algumas obras cinematográficas, comentando as convenções e invocando apenas para eliminá-las.

REFERÊNCIAS

- BENTO, Berenice. **Corpos e Próteses: dos limites discursivos do dimorfismo**. http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/B/Berenice_Bento_16.pdf. 2006. Acesso em 13 de março de 2014.
- BENTO Berenice. **Transexuais, corpos e próteses**. Florianópolis: Labrys estudos feministas, 2004.
- BORDWELL, David. **O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos**. In: RAMOS, Fernão Pessoa, Teoria contemporânea do cinema – Volume II, São Paulo: Editora Senac, 2005.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. In: Louro, Guacira Lopes. O corpo Educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.
- HOWARD, David; MABLEY, Edward. **Teoria e prática do roteiro**. São Paulo: Globo S.a., 1996.
- LAURETIS, Teresa de. **A Tecnologia do Gênero**. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.), Tendências e Impasses - O Feminismo como Crítica da Cultura, Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- MINHA vida em cor de rosa**. Direção de Alan Beliner. [s.i.]: Canal +, 2006.
- ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Editora Summus, 1997.