

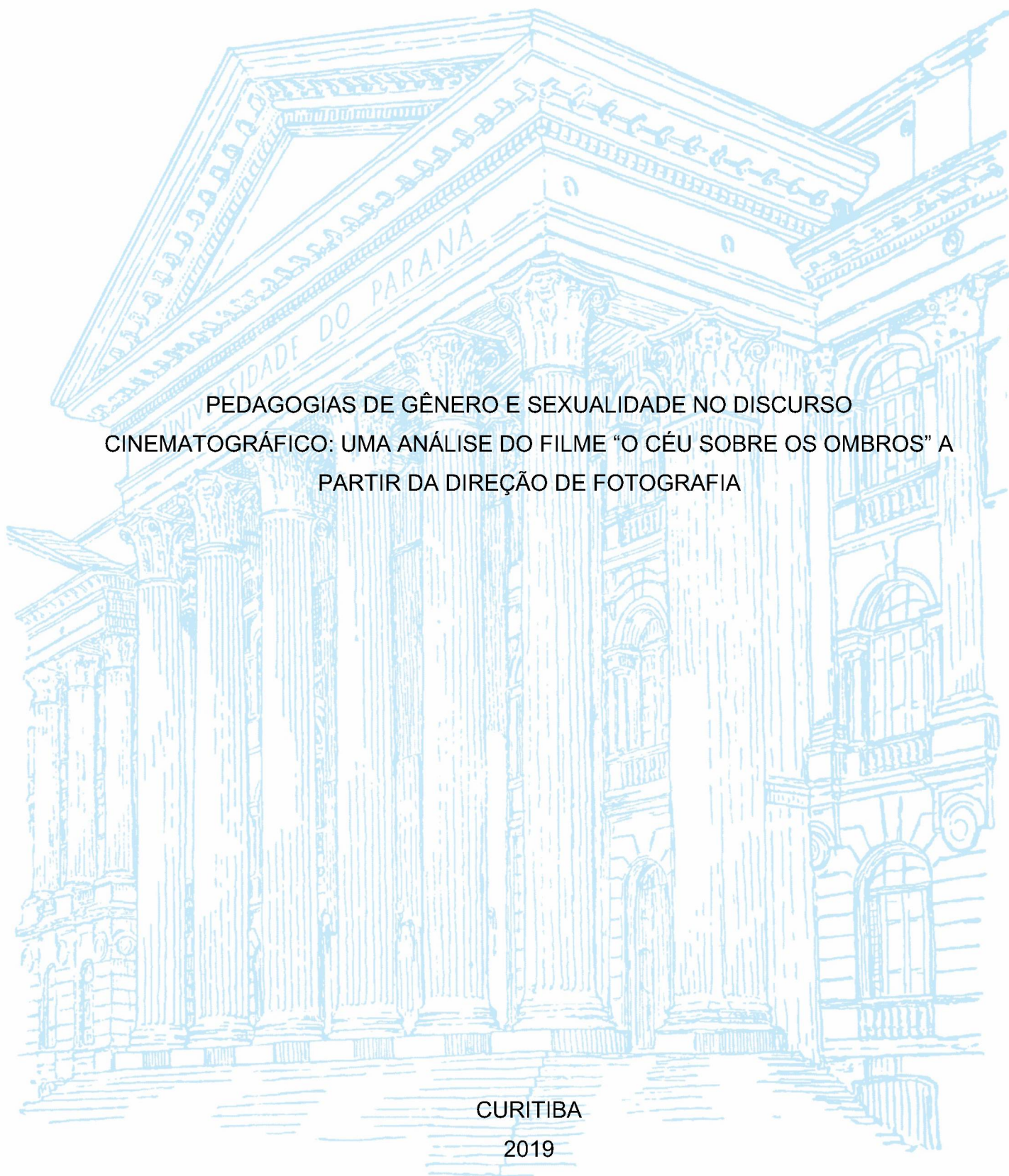
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

AGNES CRISTINE SOUZA VILSEKI

PEDAGOGIAS DE GÊNERO E SEXUALIDADE NO DISCURSO
CINEMATOGRAFICO: UMA ANÁLISE DO FILME “O CÉU SOBRE OS OMBROS” A
PARTIR DA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

CURITIBA

2019



AGNES CRISTINE SOUZA VILSEKI

PEDAGOGIAS DE GÊNERO E SEXUALIDADE NO DISCURSO
CINEMATOGRAFICO: UMA ANÁLISE DO FILME “O CÉU SOBRE OS OMBROS” A
PARTIR DA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Educação, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Jamil Cabral Sierra

CURITIBA

2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de
Bibliotecas/UFPR-Biblioteca do Campus Rebouças
Maria Teresa Alves Gonzati, CRB 9/1584
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Vilseki, Agnes Cristine Souza.

Pedagogias de gênero e sexualidade no discurso cinematográfico
: uma análise do filme “O céu sobre os ombros” a partir da direção
de fotografia / Agnes Cristine Souza Vilseki. – Curitiba, 2019.
160 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná.
Setor de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação.
Orientador: Prof. Dr. Jamil Cabral Sierra

1. Cinema – Identidade de gênero 2. Fotografia – cinema. 3.
Cinema – Crítica e interpretação. 3. O céu sobre os ombros. I.
Título. II. Universidade Federal do Paraná.



UFPR 75
ANOS DE HISTÓRIA

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR SETOR DE EDUCACAO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EDUCAÇÃO -
40001016001P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em EDUCAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **AGNES CRISTINE SOUZA VILSEKI**, intitulada: **PEDAGOGIAS DE GÊNERO E SEXUALIDADE NO DISCURSO CINEMATOGRAFICO: UMA ANÁLISE DO FILME "O CÉU SOBRE OS OMBROS" A PARTIR DA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APPROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 27 de Março de 2019.

JAMIL CABRAL SIERRA
Presidente da Banca Examinadora

MARINA CAVALCANTI TEDESCO
Avaliador Externo (UFF)

JUSLAINE DE FATIMA ABREU NOGUEIRA
Avaliador Externo (UNESPAR)

REGIANE REGINA RIBEIRO
Avaliador Externo (UFPR)

Para Everlyn, que continua a me ensinar outros modos de ver e viver, os
corpos e os prazeres.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à minha mãe, *Marli de Souza Vilseki*, que em meio as atribuições de ser mãe só, esqueceu-se de ensinar-me das coisas impossíveis, e ao meu pai, *Antonio César de Andrade Vilseki* (em memória), que me ensinou a amar os livros e as histórias.

Ao *Jamil Cabral Sierra*, professor e orientador, parceiro e entusiasta, que em toda a sua generosidade potencializou as ideias e ajudou a construir as estruturas desta dissertação, permitindo que a pesquisa se constituísse em liberdade.

Às professoras e professores da Linha de Pesquisa Diversidade, Diferença e Desigualdade Social em Educação, que com suas aulas, projetos, pesquisas e ativismos fazem uma diferença imensa no mundo, assim como fizeram em mim. Em especial, agradeço à *Lucimar Rosa Dias*, *Maria Rita de Assis Cesar*, *André de Macedo Duarte*, *Paulo Vinícius Baptista da Silva*, *Angela Maria Scalabrin Coutinho*, *Valeria Milena Rohrich Ferreira*, *Sonia Fátima Schwendler* e *Sueli De Fatima Fernandes*.

Aos colegas da *turma Dandara*, pelas discussões e trocas, e por me afetarem com suas pesquisas. Em especial, *Fábio Carvalho*, colega que me acompanhou neste percurso do mestrado, compartilhando dúvidas e ansiedades, mas também conforto e amparo e, por quem tenho profunda admiração.

Às professoras, membros da banca, *Marina Cavalcanti Tedesco* da Universidade Federal Fluminense, *Regiane Regina Ribeiro* da Universidade Federal do Paraná e *Juslaine de Fátima Abreu Nogueira* da Universidade Estadual do Paraná, pela disponibilidade em compor a banca de avaliação desta dissertação e pelas considerações cuidadosas e certas durante a qualificação.

Ao grupo de pesquisa *CINECRIARE* - Cinema, criação e reflexão, do curso de Cinema e Audiovisual da FAP/UNESPAR, coordenado pelo prof. *Eduardo Túlio Baggio*, a quem deixo o meu agradecimento e registro a minha admiração pela forma que se dedica ao cinema e a educação. Assim como ao grupo de pesquisa *GILDA* - Grupo Interdisciplinar em Linguagem, Diferença e Subjetivação, vinculado ao Programa de Pós-graduação em Educação da UFPR, pelas discussões e estudos compartilhados.

A participação no *Ciclo de Leitura Cinema e Feminismo*, atividade vinculada ao Cinecriare, a qual coordenei ao lado de *Juslaine Abreu Nogueira* e *Camila Macedo Ferreira Mikos*. Agradeço a elas e as demais participantes pela disposição em refletir

e trocar acerca de questões de gênero e sexualidade em diálogo com o cinema. As leituras e estudos que fizemos juntas foram fundamentais para elaboração desta dissertação.

A participação no Simpósio Temático *Teorias e análises da direção de fotografia no XXII Encontro SOCINE* (Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e Audiovisual), coordenado por *Marina Cavalcanti Tedesco, Rogério Luiz Silva de Oliveira e Bertrand de Souza Lira*. A ocasião foi fundamental não somente porque pude compartilhar parte desta investigação, então em andamento, mas principalmente porque através do contato com outras pesquisas e nas discussões levantadas, pude ampliar as noções da direção de fotografia e as possibilidades de articulação e análise em relação às questões de gênero e sexualidade.

Ao grupo *Mulheres Inventadas*, com as quais compartilho inquietações e trabalhos artísticos, *Nicole Lima, Cláudia Serathiuk, Evary Leal, Laiz Zotovici, Karla Keiko e Verônica Fukuda*.

À *Juslaine de Fátima Abreu Nogueira*, por conjugar educação, cinema, arte e feminismo com afeto de forma indissociável, sempre.

À *Aline Vaz* pela atenção e incentivo ao compartilhar estratégias de pesquisa.

Ao amigo poeta *Lu Hiroshi*, que não acredita na academia e sim na vida, e que a cada encontro me ensina tanto.

Aos melhores amigos desde sempre, *Bruno Fernandes Luiz e Daniele Odpes*, por constituírem a minha vida e as minhas histórias.

À *Alessandra Montani*, minha eterna parceira, pelo amor, pela paciência, pela vida e pelos sonhos compartilhados, mas principalmente pela leveza, que segundo o poeta, é a única coisa que o vento não consegue levar.

À *Capes*, pela concessão da bolsa que viabilizou o desenvolvimento desta pesquisa.

Ser o que se pode é a felicidade.

(MÃE, 2016, p.86)

RESUMO

Esta pesquisa parte de dois pressupostos, o primeiro é que o cinema é uma instância pedagógica, poderosa e atraente que ensina modos de ser e estar no mundo, um dispositivo que constitui de fato as subjetividades. O segundo é que o gênero e a sexualidade são territórios amplamente disputados nas mais diversas esferas da vida. Diante disso, busco entender como se estabelecem discursos de gênero e sexualidade através da linguagem – neste caso a direção de fotografia – no filme brasileiro *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2010), um híbrido que opera tanto com procedimentos da ficção quanto do documentário. Proponho, desta forma, articular os efeitos de real construídos e tensionados pela linguagem, estabelecidos pela direção de fotografia, em diálogo com as noções de gênero e sexualidade presentes no filme. Para desenvolver e sustentar esta análise, me aproprio dos conceitos de dispositivo de sexualidade de Michel Foucault e de performatividade de gênero de Judith Butler, enquanto ferramentas teóricas e categorias analíticas, que me possibilitam investigar como a fotografia cinematográfica atua construindo discursos que operam entre capturas e resistências em relação às questões de gênero e sexualidade encenadas no filme.

Palavras-chave: Cinema. Gênero e sexualidade. Discurso cinematográfico. Direção de fotografia. *O céu sobre os ombros*.

ABSTRACT

This research is based on two assumptions, the first is that the cinema is a pedagogical instance, powerful and attractive that teaches ways of being in the world, a device that in fact constitutes the subjectivities. The second is that gender and sexuality are widely disputed territories in the most diverse spheres of life. Considering this, I intend to understand how gender and sexuality discourses are established through language - in this case the cinematography - in the Brazilian film *O céu sobre ombros* (Sérgio Borges, 2010), a hybrid that operates with both fiction and documentary procedures. I propose, therefore, to articulate “realness effects” constructed and tensioned by the language, established by the cinematography, in dialogue with notions of gender and sexuality present in the film. To develop and sustain this analysis, I take Michel Foucault's concept of “deployment of sexuality” and Judith Butler's notion of “gender performativity”, as theoretical instruments and analytical categories, that allow me to investigate how the cinematography acts building discourses that operate between capture and resistance regarding gender and sexuality issues staged in the film.

Keywords: Cinema. Gender and sexuality. Cinematographic discourse. Cinematography. *O céu sobre os ombros*.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – <i>FRAME</i> DA ÚLTIMA CENA DO FILME <i>O CÉU SOBRE OS OMBROS</i> ...	17
FIGURA 2 – <i>FRAME</i> DE RICK BLAINE.....	27
FIGURA 3 – <i>FRAME</i> DE ILSA LUND.....	27
FIGURA 4 – PORCENTAGEM DE FILMES FOTOGRAFADOS POR HOMENS E MULHERES (1984-2015).....	63
FIGURA 5 – ESQUEMA DE ILUMINAÇÃO DE TRÊS PONTOS.....	66
FIGURA 6 – CLOSE DE LWEI.....	69
FIGURA 7 – PLANO DETALHE LWEI.....	70
FIGURA 8 – PLANO DETALHE MURARI.....	70
FIGURA 9 – CLOSE DE MURARI.....	70
FIGURA 10 – CLOSE DE EVERLYN.....	71
FIGURA 11 – PLANO FINAL - DIA.....	73
FIGURA 12 – PLANO INICIAL - DIA.....	73
FIGURA 13 – INDICAÇÃO DE MOVIMENTO DE CÂMERA.....	73
FIGURA 14 – PLANO FINAL - NOITE.....	73
FIGURA 15 – PLANO INICIAL - NOITE.....	73
FIGURA 16 – INDICAÇÃO DE MOVIMENTO DE CÂMERA.....	73
FIGURA 17 – TRECHO DO DOSSIÊ DE HERCULINE BARBIN.....	84
FIGURA 18 – SEQUÊNCIA DE EVERLYN EM SALA DE AULA - PLANO 1.....	91
FIGURA 19 – SEQUÊNCIA DE EVERLYN EM SALA DE AULA - PLANO 2.....	91
FIGURA 20 – SEQUÊNCIA DE EVERLYN EM SALA DE AULA - PLANO 3.....	92
FIGURA 21 – SEQUÊNCIA DE EVERLYN EM SALA DE AULA - PLANO 4.....	92
FIGURA 22 – SEQUÊNCIA DE EVERLYN EM SALA DE AULA - PLANO 5.....	93
FIGURA 23 – SEQUÊNCIA DE EVERLYN EM SALA DE AULA - PLANO 6.....	93
FIGURA 24 – SEQUÊNCIA DE EVERLYN EM SALA DE AULA - PLANO 7.....	94
FIGURA 25 – <i>FRAME</i> REPORTAGEM PROSTITUIÇÃO.....	104
FIGURA 26 – <i>FRAME</i> REPORTAGEM PROSTITUIÇÃO.....	105
FIGURA 27 – <i>FRAME</i> REPORTAGEM PROSTITUIÇÃO.....	105
FIGURA 28 – <i>FRAME</i> REPORTAGEM PROSTITUIÇÃO.....	106
FIGURA 29 – <i>FRAME</i> REPORTAGEM PROSTITUIÇÃO.....	106
FIGURA 30 – <i>FRAME</i> REPORTAGEM PROSTITUIÇÃO.....	107
FIGURA 31 – EVERLYN CONVERSA COM CLIENTE.....	107

FIGURA 32 – GAROTA DE PROGRAMA CONVERSA COM CLIENTE.....	107
FIGURA 33 – <i>FRAME</i> DE EVERLYN/PLANO DETALHE ESPELHO.....	112
FIGURA 34 – <i>FRAME</i> PLANO DETALHE ESPELHO.....	112
FIGURA 35 – <i>FRAME</i> DE LAURENCE E O ESPELHO.....	112
FIGURA 36 – <i>FRAME</i> DE LUDOVIC PASSANDO BATOM EM FRENTE AO ESPELHO.....	112
FIGURA 37 – <i>FRAME</i> SEQUÊNCIA FINAL - PLANO 1.....	118
FIGURA 38 – <i>FRAME</i> SEQUÊNCIA FINAL - PLANO 2.....	118
FIGURA 39 – <i>FRAME</i> SEQUÊNCIA FINAL - PLANO 3.....	118
FIGURA 40 – <i>FRAME</i> DE EVERLYN.....	122
FIGURA 41 – <i>FRAME</i> DE ILSA LUND.....	122

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – PRINCIPAIS INFORMAÇÕES DAS PRODUÇÕES ANALISADAS....	30
QUADRO 2 – DECUPAGEM E ANÁLISE.....	42
QUADRO 3 – FORTUNA CRÍTICA FILME.....	57
QUADRO 4 – <i>FRAMES</i> DE LWEI EM MOMENTOS DIVERSOS DO FILME.....	77
QUADRO 5 – <i>FRAMES</i> DE EVERLYN EM MOMENTOS DIVERSOS DO FILME....	78
QUADRO 6 – <i>FRAMES</i> DE EVERLYN E O ESPELHO.....	81
QUADRO 7 – A CONFISSÃO DE EVERLYN.....	83
QUADRO 8 – <i>FRAMES</i> DA SEQUÊNCIA EM QUE EVERLYN FAZ PROGRAMA...97	
QUADRO 9 – <i>FRAMES</i> DE BREE SE ARRUMANDO.....	113
QUADRO 10 – <i>FRAMES</i> DE EVERLYN SE ARRUMANDO.....	114

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	15
INTRODUÇÃO.....	17
ATO I - ESTRANHAMENTO E DESCONSTRUÇÃO DAS PEDAGOGIAS DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM O CÉU SOBRE OS OMBROS.....	36
1.1 <i>A walk on the wild side</i> : caminhos metodológicos.....	36
1.2 <i>"We're here, we are queer, get used to it"</i> : assentamentos teóricos.....	46
1.3 A fotografia cinematográfica em diálogo com o material empírico: ouvindo o que o filme tem a dizer.....	60
ATO II - CONFRONTAÇÃO E ENFRENTAMENTO NO DISCURSO CINEMATOGRAFICO: o filme em análise.....	75
2.1 Efeitos de real: a verdade do sexo e a performatividade do gênero.....	75
2.2 A verdade do sexo.....	97
2.3 A performatividade do gênero.....	111
ATO III - O FILME NÃO TERMINA, A VIDA CONTINUA.....	126
3.1 Fim de enredo.....	126
REFERÊNCIAS.....	134
ANEXO 1 - DECUPAGEM FÍLMICA.....	145

PRÓLOGO

Dessa vez
 Eles venceram
 Com esse cheiro de naftalina
 Fundo de armário
 Ódio guardado há tanto tempo
 Elegeram
 Seu semelhante
 Lembro que nesse dia
 Eu e meu amor e um grande amigo
 Fomos perseguidos
 De carro
 Como no cinema
 Mas ninguém liga pra isso
 Mortes são números
 Gente estatística
 Descartáveis
 Canudos
 Grandes discussões inúteis
 Gente estatística que morre
 Ou quase
 E a gente chora tanto
 Colecionando nomes
 O que se guarda
 No bolso
 Da chacina social
 É esse nome
 E essa história boba
 Que a gente conta sorrindo
 E depois chora
 Tanto que quase
 Se acaba.
 (LU HIROSHI)¹

É preciso começar dizendo, que o que importa, no final das conta, é a vida. Poder escolher como bem viver a sua vida, é privilégio para quem tem. Em tempos de “menino veste azul, menina veste rosa”², o que importa uma pesquisa que discute pedagogias de gênero e sexualidade no discurso cinematográfico? Sabrina Santos,

¹ Lu Hiroshi escreve poesias e publica no facebook, também faz vídeos-ensaios que podem ser encontrados no *youtube*, recomendo *Belize*: <https://www.youtube.com/watch?v=wUz6zh5aVWU>.

² Em referência a fala de Damares Alves, ministra da pasta Mulher, Família e Direitos Humanos, no governo do atual presidente da república Jair Bolsonaro, em um vídeo no qual ela pronuncia: “Atenção, atenção. É uma nova era no Brasil. Menino veste azul e menina veste rosa.” Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/01/menino-veste-azul-e-menina-veste-rosa-diz-damares.shtml>. Acesso em: 15 fev.2019.

Quelly da Silva, Aysla Souza³, isso importa. É preciso dizer seus nomes para restituir o mínimo de dignidade diante da morte. Mas até mesmo nas notícias de jornal é difícil de encontrar o nome, o gênero gramatical respeitado também é difícil de encontrar. Diante da brutal realidade essa pesquisa parece ínfima, insignificante. “Brasil registra uma morte por homofobia a cada 16 horas, aponta relatório”, “Violações dispararam nas eleições” e por aí vai. A vida nunca foi fácil para algumas existências, mas havemos de convir que os tempos não são nada auspiciosos para aqueles que ousam viver à revelia das normas de gênero e sexualidade. Acirram-se preconceitos e violências e fica a certeza de que para elas não há garantias.

Na sua pequenez, essa pesquisa é a forma que encontro para lidar com a minha impotência diante da realidade. Uma forma de entender as forças que nos atravessam e nos forjam. Um grito afônico, mas que me constitui e me dá sentido. Também é uma forma de acreditar, as coisas podem ser diferentes.

³ São os nomes de algumas mulheres transexuais, entre tantas outras, que foram assassinadas em 2019.

INTRODUÇÃO

Final de tarde. Uma luz suave e quente⁴ entra pela janela, escancarada devido ao calor, tocando delicadamente o rosto de Everlyn. O olhar distante, cabelos ao vento, ela fuma enquanto ouve uma música romântica, cantada em inglês, que a envolve e a faz cantar⁵. Se você fosse filmar esta cena, como você faria? Onde posicionaria a câmera, e a atriz? O que estaria em quadro, qual a composição e ângulo de câmera? O que enquadrar? Como iluminar? Seriam essas escolhas neutras ou carregadas de subjetividade?

FIGURA 1 – *Frame* da última cena do filme *O céu sobre os ombros*⁶



Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010).

⁴ Luz quente, neste caso, refere-se à cor amarelada e a sensação promovida por ela, também remete à luz do sol em determinados momentos do dia. Em se tratando da direção da fotografia configura como baixa temperatura de cor.

⁵ A música em questão é *Feel*, de Robbie Williams, e o trecho que ela cantarola: “*I just want to feel real love*” [...]

⁶ Descrição da direção de fotografia desta cena (luz, câmera e movimento): A luz amarelada emula o sol no final da tarde, é uma luz quente que traz a sensação de calor, a fonte de luz parece estar posicionada a 45° em relação à câmera, incidindo diretamente no rosto da atriz; a câmera está fixa, posicionada frontalmente em relação à personagem, que está levemente inclinada em um eixo de 45°, a altura da câmera corresponde à da atriz que está sentada; é um plano próximo, um close que enquadra o rosto, parte do cabelo e uma das mãos que leva o baseado à boca. Uma análise detalhada deste plano será realizada adiante neste trabalho.

Foram estas perguntas, diante de um roteiro de curta metragem que escrevi na faculdade de cinema, cuja protagonista era uma mulher trans⁷, que me mobilizaram a pensar como são representados os corpos que escapam ao ideal heteronormativo no cinema, especialmente diante do seu caráter pedagógico e altamente subjetivador. O ponto de partida foi uma inquietação diante da percepção de que as representações de sujeitos dissidentes das normas de gênero e sexualidade eram, em grande parte, estereotipadas, inverossímeis e caricatas, quando não invisibilizadas (NEPOMUCENO, 2009). Era isso que eu via na grande maioria dos filmes e era isso que eu não queria reproduzir naquele roteiro e em um possível filme que viesse a existir a partir dele. O ano era 2012 e se, por um lado, filmes com a temática LGBT⁸ já haviam tomado conta de festivais de cinema independentes e importantes, como o de Sundance, nos Estados Unidos⁹, por outro, em filmes comerciais de narrativa mais clássica, tal representação era ainda precária, pautada em estereótipos.¹⁰

Assim, em busca de entender tais questões, em meu trabalho de conclusão de curso na faculdade de Cinema, propus traçar um histórico de como a representação de pessoas trans se estabeleceu no cinema clássico de Hollywood até chegar ao *New Queer Cinema*, momento de abertura para novas representações e discussões em relação a gêneros e sexualidades dissidentes. Neste percurso, identifiquei, no contexto brasileiro contemporâneo, um filme que poderia apontar nesta direção: *O céu sobre os ombros* (2010), de Sérgio Borges, que através da personagem Everlyn

⁷ O uso do termo “trans” faz referência a pessoas transexuais, travestis e transgêneras.

⁸ A sigla faz referência a lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros, utilizada tanto no contexto das políticas públicas quanto dos movimentos sociais que defendem causas relacionadas a gênero, sexualidade e orientação sexual. Opto, por essa sigla, por ser a mais usada, mesmo sabendo que, hoje, já há outras formas de se referir a esses grupos, como LGBTQI+, por exemplo.

⁹ O termo *New Queer Cinema* foi criado pela crítica de cinema estadunidense B. Ruby Rich para descrever alguns filmes apresentados no início da década de 90, no Festival de Cinema de Sundance, com uma postura politizada em relação à temática gay. Filmes como *Veneno* (Todd Haynes, 1990), *Edward II* (Derek Jarman, 1991), *Colapso do Desejo* (Tom Kalin, 1992) e *The living end* (Gregg Araki, 1992) foram precursores e expoentes desta tendência, marcada pelo caráter artístico das obras, pelo comprometimento com as vivências gays e a utilização de uma linguagem politizada e engajada. O termo passou a ser usado indiscriminadamente para representar filmes independentes com temática gay e, mais tarde, veio a representar um nicho de mercado importante dentro do cinema *mainstream* estadunidense, ainda que a leitura de Rich estivesse centrada na abordagem proposta pelos filmes de Haynes, Jarman, Kalin e Araki. (VILSEKI, 2014)

¹⁰ Cinema comercial, narrativo ou clássico é aqui utilizado em referência a filmes pautados em uma representação naturalista consolidada por Hollywood. Segundo Ismail Xavier, tais filmes apresentam uma decupagem clássica (invisível, a qual cria a ilusão e promove identificação com o espectador), interpretação naturalista dos atores e uso de narrativas estratificadas que podem ser classificadas em gêneros, tais como comédia, drama, aventura, ação. (XAVIER, 2008, p. 41)

Barbin¹¹, apresenta formas outras de existir.

O encontro com as ideias e conceitos da Teoria Queer, neste momento, foram fundamentais e me tocaram não só como pesquisadora de um objeto outro, mas também por ressignificarem concepções que eu tinha em relação ao meu próprio corpo, à minha própria existência e minha subjetividade como mulher lésbica. Afetada por essas questões, desenvolvi uma pesquisa na Especialização em Poéticas Visuais, chamada "O corpo estranho na fotografia: um ensaio sobre a performatividade de gênero", na qual procurei, através da fotografia e do autorretrato, tensionar a ideia de natural, verdadeiro e autêntico, tanto na construção da imagem quanto na construção dos corpos que nela habitam.

A imagem, como lugar de produção de subjetividade, como instância pedagógica, é o suporte que me interessa investigar. Tais ideias e inquietações continuam me mobilizando no sentido de pensar como, através deste dispositivo (fotográfico), constroem-se discursos de gênero e sexualidade. Como romper uma lógica estabelecida e naturalizada? Como ver de outra maneira? A partir destes questionamentos, começo a pensar o cinema como uma instância pedagógica, poderosa e atraente que não somente nos ensina a ver, mas que produz de fato subjetividades, bem como a própria realidade ou, no mínimo, aquilo que aprendemos a enxergar como real. O que vemos, como vemos e por que vemos de determinada maneira?

A noção de subjetividade que me acompanhará neste percurso é aquela desenvolvida por Foucault, entendida como os processos através dos quais nos tornamos o que/quem somos, assim como o que podemos fazer de nós mesmos, em operações que resultam na sujeição (capturas) e subjetivação (resistências) dos sujeitos, como explica Rosa Maria Bueno Fischer:

¹¹ Evelyn Barbin foi o nome escolhido por Sarug Dagir Ribeiro para reencenar a sua própria vida no filme *O céu sobre os ombros*. Um dos aspectos que ela encena no filme é o processo de escrita de sua dissertação de mestrado em Teoria da Literatura, intitulada *Grandeza e decadência de uma escrita de si: reflexões em torno da autobiografia* (2006). Sua pesquisa tem como base o livro *Herculine Barbin, o diário de um hermafrodita*, cujas memórias foram editadas e prefaciadas por Michel Foucault. A escolha do nome autoreferencia sua produção intelectual, também seu conhecimento e domínio das questões de gênero e sexualidade. No capítulo 2.2, que abordará a noção de dispositivo de sexualidade, proposto por Foucault, será desenvolvida uma relação entre a personagem e o filme.

Subjetividade, no nosso autor, não se confunde com interioridade nem com individualidade, muito menos com vida psíquica interna. Ela se afirma como *resistência* às formas de sujeição a que cotidianamente estamos expostos, e que aprendemos a viver desde que nascemos (ou até antes). Trata-se de resistência àquilo que nos faz agir e até a nos pensarmos como fixos a uma identidade, a uma individualização, nascida no interior das práticas institucionalizadas, das exigências de poder e de saber. Sim, jamais ficamos plenamente livres dos poderes e saberes – mas igualmente pode-se pensar que há uma dimensão da *subjetividade* que não depende deles. (FISCHER, 2018, p.29)

Retomando o percurso da minha trajetória acadêmica, da especialização chego ao mestrado interessada em problematizar e investigar a fotografia cinematográfica enquanto um campo do cinema, fundamental na construção de pedagogias de gênero e sexualidade. Se na especialização dediquei-me a pensar a fotografia como imagem na constituição de um objeto artístico, agora interessa-me entender a constituição de discursos de gênero e sexualidade através de uma atividade técnica, que é a direção de fotografia.

Assim, agora no mestrado, esta pesquisa se realiza no âmbito do “GILDA – Grupo Interdisciplinar em Linguagem, Diferença e Subjetivação”, coordenado pelo Prof. Jamil Cabral Sierra e pela Prof^a Juslaine de Fátima Abreu Nogueira, grupo no qual, assim como eu, outras pesquisadoras têm se dedicado a pensar as relações entre cinema e educação.

Diante dessa minha trajetória encontro na voz de Guacira Lopes Louro uma afirmação que aponta nesta direção: “Estou convencida, de que os filmes exerceram e exercem (com grande poder de sedução e autoridade) pedagogias de gênero e de sexualidade sobre suas plateias.” (2012, p.7). Partindo do pressuposto que os filmes são produtos culturais, através dos quais é possível aprender também sobre gênero e sexualidade, emerge a questão: que tramas são essas nas quais os discursos estão implicados e como as relações de poder operam nessa configuração?

Gênero e sexualidade são construídos através de inúmeras aprendizagens e práticas, empreendidas por um conjunto inesgotável de instâncias sociais e culturais, de modo explícito ou dissimulado, num processo sempre inacabado. Na contemporaneidade, essas instâncias multiplicaram-se e seus ditames são, muitas vezes, distintos. Nesse embate cultural, torna-se necessário observar os modos como se constrói e se reconstrói a posição da normalidade e a posição da diferença, e os significados que lhes são atribuídos. (LOURO, 2008, p.17).

Se nos dois últimos séculos intensamente a sexualidade tem sido objeto de cientistas, médicos, juristas, educadores, religiosos e antropólogos, pois, conforme

ensina Foucault (2014), proliferaram, desde então, os saberes, os discursos e as verdades sobre o sexo, produzindo uma sociedade que avidamente tem construído um "saber sobre o prazer" (p. 85), ao mesmo tempo em que experimenta o "prazer de saber" (p.85), podemos afirmar que a sexualidade continua sendo uma das questões fundamentais da sociedade contemporânea. A circunscrição da vida erótica, dos corpos e das práticas sexuais e afetivo-amorosas é território amplamente disputado nas micro e macropolíticas da vida e, se por um lado, vivemos um tempo em que as vivências de gênero e sexualidade podem ser mais livres e diversas, por outro, vemos acirrar-se preconceitos, regulações, controles e formas de violência sobre aqueles corpos que insistem em viver à revelia da norma heterossexual. Em suma, a sexualidade continua sendo instância privilegiada que, incansavelmente, precisa ser analisada, descrita, compreendida, regulada, educada e normatizada.

O caráter discursivo e as práticas institucionalizadas da sexualidade tornam-se responsáveis pela compreensão e organização da sociedade e, assim, as diferentes instâncias estabelecem como os corpos devem se comportar. A lógica é pautada por um esquema binário e heteronormativo¹²: a premissa é de que um determinado sexo indica um gênero, que, por sua vez, determina a sexualidade na perspectiva heterossexual, como uma consequência natural que se torna a norma.

No entanto, como domínio político da vida, o sexo e a sexualidade têm sido também lugar de reproblematisações e contestações. Nas últimas décadas, ecoam das margens vozes dos sujeitos cujos corpos escapam a essa norma, vozes que proclamam suas próprias verdades. Louro aponta que essa questão merece atenção especial de profissionais da educação.

Escolas, currículos, educadores e educadoras não conseguem se situar fora dessa história. Mostram-se, quase sempre, perplexos, desafiados por questões para as quais pareciam ter, até pouco tempo atrás, respostas seguras e estáveis. Agora, as certezas escapam, os modelos mostram-se inúteis, as fórmulas são inoperantes. Mas é impossível estancar as questões. Não há como ignorar as 'novas' práticas, os 'novos' sujeitos, suas contestações ao estabelecido. (LOURO, 2013, p.28)

Outras¹³ antes de Foucault, afirmaram que a sexualidade é construída histórica,

¹² Segundo Spargo, a heteronormatividade "descreve a tendência do sistema sexo-gênero ocidental contemporâneo de enxergar as relações heterossexuais como a norma, e todas as outras formas de comportamento sexual como desvios dessa norma." (SPARGO, 2017, p. 53).

¹³ O uso do feminino gramatical marca um posicionamento político em relação à invisibilização histórica das mulheres no campo científico, nas artes e no cinema.

social e culturalmente. Coube a ele, no entanto, voltar-se para as instituições e os discursos buscando entender a dinâmica dessas construções, que atuam na manutenção de determinadas relações de poder. Nesse percurso, ele percebeu como a posição da anormalidade em relação à sexualidade é construída e mantida pelos mais variados discursos e como essa mesma operação possibilita o surgimento de um discurso reverso: “Não há relações de poder sem resistência; estas são tão mais reais e eficazes quanto mais se formem ali mesmo onde se exercem as relações de poder.” (FOUCAULT apud SPARGO, 2017, p. 20).

É nesta dinâmica que surgem as políticas identitárias nos movimentos sociais, que a partir de determinados discursos reversos permitem que sujeitos marginalizados e oprimidos possam se afirmar, se articular e questionar a sua posição política na sociedade. E é o que acontece com os movimentos feministas e os movimentos de gays e lésbicas nos anos 1970, quando as políticas identitárias foram muito importantes na articulação política desses sujeitos e na reivindicação de direitos para essas categorias. No entanto, revelaram-se insuficientes na representação da multiplicidade sexual e no desenvolvimento de políticas contra a discriminação e exclusão e, desta forma, entraram em crise na década de 1990. Sierra comenta sobre a crise das políticas identitárias e aponta como, a partir dela, dois caminhos são estabelecidos:

Criticado por sua excessiva ênfase num modelo de luta higienizado por uma representação majoritariamente formada por homens brancos, de classe média e estudados, esses movimentos passaram a ser alvo de outras identidades que não se reconheciam nesse modelo proposto. Lésbicas masculinas, gays afeminados, travestis, sadomasoquistas e toda a sorte de outras experiências de gênero e sexuais que começam a aparecer em concomitância com o surgimento da Aids nos anos 1980, provocaram rachaduras no movimento homossexual, o que abriu pelo menos dois caminhos. Um primeiro, foi o caminho de pulverizar ainda mais os processos de identificação e de criação de novas identidades, cada uma reivindicando especificidades e lutando para garantir seu espaço no campo dos direitos. Um segundo caminho foi o de, a partir dessa divergência interna do movimento homossexual dos anos 1970, abrir a chance para que novas formas de luta política e de produção teórica pudessem surgir apontando para outras direções menos essencializadoras e identitárias. (SIERRA, 2013b, p. 35).

Como apontado por Sierra, a crítica e a crise das políticas identitárias possibilitam a emergência do que viria a ser a Teoria Queer que, segundo Spargo (2017), é um campo teórico que se constitui a partir de concepções pós-estruturalistas. Entre elas, a noção de identidade descentrada de Jacques Lacan, de desconstrução

de estruturas binárias de Jacques Derrida, e da noção de discurso, saber e poder de Michel Foucault. A Teoria Queer surge nos Estados Unidos na década de 1990 como resposta aos aspectos limitantes das políticas e teorias feministas e dos estudos gays e lésbicos. Uma vez que estes movimentos pautavam-se em uma organização binária dos gêneros, que os impedia de escapar da naturalização do sexo, da essencialização das identidades e de um padrão heteronormativo.

Judith Butler, uma das principais teóricas deste campo, dedicou-se a pensar a naturalização e normatização do sexo e do gênero a partir de uma matriz heterossexual. A noção de matriz heterossexual proposta por ela é definida como “[...] a grade de inteligibilidade cultural por meio da qual os corpos, gêneros e desejos são naturalizados” (2013, p. 215), formulada a partir do seguinte raciocínio:

Busquei minha referência na noção de Monique Wittig de “contrato heterossexual” e, em menor medida, naquela de Adrienne Rich de “heterossexualidade compulsória” para caracterizar o modelo discursivo/epistemológico hegemônico da inteligibilidade do gênero, o qual presume que, para os corpos serem coerentes e fazerem sentido (masculino expressa macho, feminino expressa fêmea), é necessário haver um sexo estável, expresso por um gênero estável, que é definido oposicional e hierarquicamente por meio da prática compulsória da heterossexualidade. (BUTLER, 2013, p. 215).

Ao colocar em xeque a lógica de que o sexo determina o gênero, que determina o desejo, Butler demonstrou como é mantida uma estrutura de coerência e inteligibilidade dos corpos, baseada na materialização do sexo, através de práticas discursivas que agem como normas regulatórias. Assim, a sociedade garante que o sexo seja não somente regulado, como propriamente materializado, a partir das diferenças sexuais a serviço do imperativo heterossexual. (BUTLER, 2000).

O "sexo" é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o "alguém" simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural. (BUTLER, 2000, p. 111).

No entanto, para garantir a eficácia da materialização das normas regulatórias do sexo é necessária a reiteração constante e contínua dessas operações. Segundo Butler, “[...] o fato de que essa reiteração seja necessária é um sinal de que a materialização não é nunca totalmente completa, que os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta.” (2000, p.111). E é justamente através dos sujeitos cujas identidades de gênero não se

conformam a esse sistema que é possível perceber como essas normas são instituídas e mantidas.

Louro (2013) define os sujeitos transgressivos de gênero como viajantes pós-modernos, os quais muitas vezes assumem a mobilidade, a inconstância e o caráter transitório de suas existências. Segundo ela, essa figura desestabilizadora faz pensar para além do conhecido, do estabelecido e do aceitável, sugerindo uma ampliação nas possibilidades de ser e de viver. Pensar os sujeitos enquanto viajantes pós-modernos, como sugere Louro, cujas identidades são pautadas pela indeterminação e pela mobilidade, nos leva a questionar a própria estrutura das linguagens.

Assim, no percurso aqui proposto, coloco-me como pesquisadora, fotógrafa e cineasta, a fim de pensar se, no campo dos discursos, no plano simbólico e no plano formal, existe uma hegemonia que atua reforçando performatividades normativas e binárias de gênero, que pressupõe como natural o alinhamento entre sexo, gênero e desejo. Seria possível encontrar no cinema uma fissura, uma interrupção, uma possibilidade de novas configurações? Mais do que isso, seria possível encontrar na linguagem, na própria forma fílmica, formas outras de olhar, de criar e de existir?

O cinema é um poderoso criador de imagens e representações, com grande capacidade subjetivadora no modo como nos relacionamos conosco mesmo e com o outro. Pelo discurso audiovisual, somos também subjetivados sobre questões relacionadas a gênero e sexualidade, subjetividade essa não somente produzida pelo conteúdo narrativo, mas também pela sua própria estrutura enquanto forma fílmica. Pode-se dizer que o cinema molda o olhar, nos ensina a ver não somente através de narrativas, mas também através da sua linguagem.

Diante da hegemonia estabelecida pela indústria cinematográfica estadunidense, o cinema que molda o nosso olhar é predominantemente o cinema clássico de Hollywood, essencialmente branco, masculino e cisheteronormativo¹⁴.

¹⁴ Junção das palavras cisgênero e heteronormativo, o termo faz referência a uma matriz normalizadora das identidade de gênero e sexualidade. No contexto da frase, designa pessoas que se identificam com o sexo/gênero que lhes foi atribuído ao nascerem, em conformidade com a lógica que pressupõe a heterossexualidade como norma. A cisgeneridade pode ser compreendida como “um neologismo no sentido de atribuir um nome às matrizes normativas e ideais regulatórios relativos às designações compulsórias das identidades de gênero. Nesse sentido, nomeia-se, conseqüentemente, experiências de identificação de pessoas, ao longo de suas vidas, com o sexo/gênero que lhes foi designado e registrado no momento do nascimento (atribuição marcada pelos saberes médico e jurídico). Com a afirmação desse conceito de cisgeneridade, afirma-se também um nome do suposto lugar de “identidade de gênero normal”, a partir do qual a transexualidade foi construída como desvio e patologia.” (MATTOS; CIDADE, 2016, p. 133).

Nesse sentido, há duas questões a serem levadas em conta: uma é que este cinema criado e consolidado nos Estados Unidos, a partir da I Guerra Mundial, tornou-se uma das ferramentas mais eficazes do imperialismo cultural estadunidense. Hollywood chegou em praticamente todos os cantos do mundo, não só assistimos seus filmes e adotamos suas estrelas e seus astros, como aprendemos uma forma de fazer cinema. O cinema clássico de Hollywood tornou-se modelo para o mundo todo.

A outra a pensar é quem fez e quem faz este cinema. Um breve panorama do contexto brasileiro, através de uma pesquisa realizada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), do núcleo de pesquisa do IESP-UERJ (2017, p.3), divulgada no site da ANCINE – Agência Nacional do Cinema,¹⁵ aponta que o mercado audiovisual é marcado por profundas desigualdades: de 498 filmes analisados, com público maior de 500 mil espectadores entre os anos de 1970 e 2016, 98% foram dirigidos por homens brancos. Entre roteiristas, 8% foram identificadas como mulheres e apenas 2% como homens negros. Segundo Debora Ivanov (2016), então diretora da ANCINE, em 2016, das 2583 obras registradas, 17% foram dirigidas e 21% roteirizadas por mulheres: "Os dados nos levam a entender que a construção das narrativas, que vêm dos roteiristas e dos diretores, por mais que os produtores participem, é dos homens. O olhar que vai construir o imaginário de nossa sociedade e novas gerações, é masculino". Em relação à composição da equipe de Fotografia¹⁶, de 1961 a 2010, a participação de mulheres representa 1,13% do total. (ALVES; ALVES; SILVA, 2012).

Desta forma, é possível perceber que ao longo do tempo foram estabelecidos alguns valores e formas de representação que contribuíram para consolidar a rigidez dos papéis masculino/feminino, homem/mulher, heterossexual/homossexual, reiterando um padrão binário e heteronormativo. No livro *The celluloid closet* (1987), Vito Russo analisa a história da homossexualidade no cinema de Hollywood, identificando estereótipos e clichês nas representações de gays, lésbicas, bissexuais e transexuais. O livro foi a base para o documentário de mesmo nome (1995), dirigido por Rob Epstein e Jeffrey Friedman. O autor mapeia desde os personagens "sissy" (maricas) do início do século XX, passando pela censura do código Hayes, nos anos

¹⁵ Disponível em: <https://ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/estudo-aponta-desigualdade-de-genero-e-ra-nos-filmes-brasileiros-de-grande-p>. Acesso em 15 de jan. 2018.

¹⁶ As funções básicas do departamento de fotografia no cinema são: direção de fotografia, operação de câmera, 1º e 2º assistência de câmera, logger e operador de vídeo assist.

1930, até as mudanças de representação nos anos 1990. “Em 100 anos de cinema, o homossexualismo (sic) foi pouco retratado. Quando aparecia, era para provocar riso, pena ou medo.”(THE CELLULOID..., 1995, 2 min.).

No contexto brasileiro, alguns filmes contemporâneos têm se mostrado um campo de experimentações que sugerem um espaço de resistência, em que sujeitos dissidentes das vivências normalizadas de gênero e sexualidade encontram formas outras de existir. O filme *O céu sobre os ombros* é um exemplo desse cinema contemporâneo que busca borrar as fronteiras entre o documentário e a ficção, o real e o encenado e que procura, através de seus protagonistas dissidentes, uma representação outra de experiências, de corpos e prazeres.

No contexto de um cinema narrativo clássico, pode-se dizer que enquanto linguagem o cinema é construído através de códigos próprios e que os elementos que compõem o discurso cinematográfico são procedimentos técnicos e artísticos: o roteiro, a direção, a direção de arte, a direção de fotografia, o som e a montagem atuam com a finalidade de construir sentido no filme. A direção de fotografia transforma o roteiro em uma linguagem visual, utilizando seus recursos como ferramentas para a construção da narrativa. Em consonância com os outros departamentos resulta em uma obra alinhada à concepção da direção.

Desta forma, a direção de fotografia é essencial na construção do olhar e na maneira que os sujeitos são representados. Como uma atividade técnica, segue regras e critérios que foram estabelecidos ao longo do tempo e que ditam a forma correta de fotografar. Tais procedimentos podem incluir questões de como fotografar uma mulher ou um homem através de iluminação apropriada e enquadramentos específicos. Segue um trecho do livro *Painting with light*, escrito pelo diretor de fotografia estadunidense John Alton¹⁷, publicado pela primeira vez em 1949, que ilustra essa ideia:

Luz das estrelas

Os velhos gostam de parecer jovens, os jovens mais jovens. Todos nós já ouvimos algumas pessoas dizerem que não gostam que tirem suas fotos porque não são fotogênicas. Esta obsessão boba comprovou-se uma falácia. Só olhem para os maravilhosos close-ups das estrelas nos filmes de

¹⁷ John Alton foi um conceituado diretor de fotografia estadunidense, que ganhou o Oscar pela fotografia do filme *Um americano em Paris* (*An American in Paris*, 1951), de Vincente Minnelli. O livro *Painting with light*, lançado em 1949, foi um dos primeiros livros escritos por um profissional atuante da indústria cinematográfica nos Estados Unidos. Tem um caráter de manual e, embora apresente alguns procedimentos que podem ser considerados controversos e ultrapassados, continua sendo uma referência para profissionais da área de direção de fotografia.

Hollywood. É verdade que a maioria das estrelas são realmente bonitas; mas aquelas que não são, parecem ser, com a contribuição artística de um cabelereiro, um toque mágico de maquiagem e o inquestionável poder hipnótico de luzes e sombras cuidadosamente distribuídas. Nem todos nascemos bonitos. Uma boa fotografia pode suprir o que a natureza algumas vezes falhou em nos dar, beleza, charme e postura. (ALTON, 1995, p. 80)¹⁸

Rostos masculinos

As linhas no rosto de um homem são como as divisas de um soldado, são conquistadas. Elas significam caráter; portanto não devemos tentar eliminá-las, pois em close-ups masculinos, é exatamente o que estaremos buscando. Testas enrugadas não devem ser confundidas com caráter; mesmo em close-ups masculinos, elas devem ser eliminadas o máximo possível. (ALTON, 1995, p. 80)¹⁹

FIGURA 2 – Frame de Rick Blaine



Fonte: *Casablanca* (1942)

FIGURA 3 – Frame de Ilsa Lund



Fonte: *Casablanca* (1942)

LEGENDA: Humphrey Bogart no papel de Rick Blaine e Ingrid Bergman no papel de Ilsa Lund no filme *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz, um clássico de Hollywood.

Por seu caráter técnico, a direção de fotografia é considerada, muitas vezes, uma atividade neutra, que não carrega significados e não leva em conta as pessoas envolvidas nesta operação. Entretanto, como aponta Marina Cavalcanti Tedesco (2013) - pesquisadora, fotógrafa cinematográfica e professora da Universidade Federal Fluminense - , a direção de fotografia, assim como as outras áreas no cinema clássico, foi bastante marcada por questões de gênero. E apesar de alguns aspectos de uma construção “genericada” da direção de fotografia terem sido superados,

¹⁸ Do original: “*Starlight - The old like to look young, the young younger. We have all heard people say they could not have their pictures taken because they were not photogenic. This silly obsession has proved to be a fallacy. Just look at the gorgeous close-ups of the stars in Hollywood films. True, most of the stars are really beautiful; but those who are not are made so with the aid of an artistic hairdo, a touch of magic make-up, and the unquestionably hypnotic power of carefully distributed lights and shadows. Not all of us are born beautiful. Good photography can supply what nature has sometimes failed to give us, beauty, charm, good posture.*” Tradução minha.

¹⁹ Do original: “*Masculine Faces - The lines on a man's face are like a soldier's stripes, well earned. They signify character; therefore we must not try to eliminate them, for in masculine close-ups, that is exactly what we are striving for. Corrugated fore-heads should not be mistaken for character; even in masculine close-ups, they should be eliminated as much as possible.*” Tradução minha.

alguns traços desta forma de fotografar no cinema permanecem nos filmes contemporâneos.

Já os procedimentos da fotografia no documentário estão menos vinculados à construção da cena e da narrativa e atuam mais em função de captar a realidade ou intensificar o real. No entanto, se a ficção é muitas vezes entendida como uma atividade neutra, no documentário esta noção é intensificada, uma vez que “comumente trabalha na esfera da objetividade”, como aponta Bertrand Lira. (2012, p.2).

Neste sentido, ao tomar o cinema como uma instância pedagógica, proponho analisar a possibilidade de desnaturalizar a técnica e desestabilizar os discursos que operam através dela, tanto no regime da ficção quanto do documentário articulados em *O céu sobre os ombros*.

O filme narra a história de três pessoas, comuns e marginais, vivendo em uma mesma cidade sem nunca se encontrar. Os personagens reencenam suas próprias vidas, Everlyn Barbin é uma mulher transexual que faz mestrado, dá aulas e faz programas a noite, Lwei Bakongo é um escritor angolano que nunca publicou nenhum livro e tem dificuldade de se relacionar com o filho com deficiência. Murari Krishna é atendente de telemarketing, praticante *hare krishna* e participa de uma torcida organizada. É um filme que trata da solidão e das subjetividades de cada um, mas que, ampliadas, falam de algo comum a todas as pessoas. O filme acompanha suas vidas em casa, no trabalho, nos momentos de lazer e intimidade e o espectador não sabe exatamente o que é vida e o que é filme, verdade ou invenção.

A escolha de um filme híbrido, ficção e documentário, como objeto de análise nesta pesquisa, procura tensionar a ideia de realidade na própria forma fílmica. Pois deste tensionamento pode surgir a potência capaz de desestabilizar representações hegemônicas. Neste sentido, proponho estabelecer um diálogo com o pensamento do ensaísta e cineasta Jean-Louis Comolli, que defende a potência política do “real” através do filme documentário:

No momento em que os grandes grupos internacionais se assenhoram, por todos os lados, do controle da produção, da distribuição, da difusão audiovisual, em que triunfam os modelos, os programas, os automatismos, os sistemas de vigilância e de previsão, em que o marketing, a publicidade, a propaganda impõem um novo magma – a informação-cultura-mercadoria – , parece-me digno de nota que o cinema documentário resista e se desenvolva. Vejo nessa conjunção um fato político. À programação e à precaução generalizadas, opõe-se o risco inerente ao empreendimento do

documentário. Os atos, os projetos, as obras, as construções não se deixam reduzir mais ao cálculo de máquinas humanas do que aos desejos dos homens mecanizados. A sociedade do espetáculo triunfa, mas uma parcela obscura do espetáculo mina o espetáculo generalizado. Chamemos essa parte de 'a parte da arte'. Cabe a ela, hoje mais do que nunca, representar a estranheza do mundo, sua opacidade, sua radical alteridade, em resumo, tudo o que a ficção à nossa volta nos esconde, escrupulosamente: que estamos no período posterior à destruição dos conjuntos fechados, que a cena é aberta, fendida, rompida, e é a esse preço que ela ainda pode pretender historicamente tudo o que neste mundo não é virtual. (COMOLLI, 2008, p. 169).

A escolha da direção de fotografia como viés de análise é em função de ser uma atividade técnica, fundamental na concepção de um filme e que atua diretamente na construção da imagem. Tal técnica, uma vez naturalizada, pode criar e reiterar discursos normativos de gênero e sexualidade. A aposta deste trabalho é que esta lógica pode ser subvertida e ressignificada e, nesta busca, o filme *O céu sobre os ombros* será objeto de análise.

Assim, o objetivo desta pesquisa consiste em analisar, através da direção de fotografia, como são construídos discursos de gênero e sexualidade no filme *O céu sobre os ombros*. De maneira mais específica proponho colocar em diálogo as relações entre o cinema, as questões de gênero e sexualidade e a educação a partir das seguintes ações: realizar a análise do discurso fílmico construído pela direção de fotografia em algumas sequências do filme *O céu sobre os ombros* e analisar como a fotografia cinematográfica pode exercer pedagogias de gênero e sexualidade no cinema, operando entre capturas e resistências.

O primeiro passo nesta direção é identificar o que já foi produzido e publicado sobre o assunto. Portanto, o levantamento bibliográfico é uma etapa primária e fundamental que permite entender onde a pesquisa se situa nas produções contemporâneas, se é relevante, se dialoga com outros trabalhos e se contribui com as áreas de conhecimento com as quais está operando.

A partir deste levantamento, observo que as relações entre cinema, gênero e sexualidade e educação têm sido objeto de investigação frequente nas pesquisas contemporâneas, tanto naquelas que tomam o cinema como objeto de análise das relações de gênero e sexualidade, quanto naquelas que trabalham no entrecruzamento do cinema e da educação.

Em ambos os casos, a perspectiva de análise nos estudos acadêmicos brasileiros, que tem o cinema como objeto de pesquisa, em grande parte é pautada

na narrativa. Segundo Cid Vasconcelos de Carvalho (2009), o enfoque na narrativa constitui um campo mais sólido para estabelecer conexões teórico-metodológicas entre o cinema e outras áreas de conhecimento. No entanto, o autor aponta que esta perspectiva pode levar a análises descritivas, que tomam o cinema como mero acessório de ilustração e, desta forma, “[...] evitam a necessidade de se criar estratégias distintas para a análise de filmes que igualmente requeiram abordagens que privilegiem outros tipos de interpretação.” (CARVALHO, 2009, p. 197).

Este é, também, um desafio para esta pesquisa, uma vez que eleger como viés de análise um elemento da linguagem cinematográfica. E, desta forma, é imprescindível conhecer as produções acadêmicas que dialogam com esta premissa e, assim, identificar como os conceitos têm sido articulados, os procedimentos empregados (principalmente em relação a metodologias de análise que levem em conta a direção de fotografia) e o referencial teórico utilizado.

Nessa busca, a primeira constatação é que existem inúmeras pesquisas sobre cinema, gênero e sexualidade e educação. No entanto, são poucas que tomam o cinema - na relação gênero, sexualidade e educação - em suas especificidades, através da análise da linguagem. Ainda assim, foi possível encontrar alguns trabalhos com os quais é possível estabelecer um diálogo, 12 ao total, entre artigos, teses e dissertações. Conforme quadro abaixo:

QUADRO 1 – PRINCIPAIS INFORMAÇÕES DAS PRODUÇÕES ANALISADAS

Autoria	Título	Publicação	Palavras-chave	Abordagem de interesse
Karla Holanda	Documentaristas Brasileiras e as Vozes Feminina e Masculina.	Artigo em Periódico - Significação Revista de Cultura Audiovisual, v.42, n.44, 2015.	Documentário, autoria feminina, feminismo, ditadura.	Autoria feminina.
Marina Cavalcanti Tedesco	Direção de Fotografia e Sexualidade: Um Estudo Sobre a Construção Visual de Combinações Sexo-gênero-desejo Abjetas.	Artigo em Periódico - Revista Conexão – Comunicação e Cultura, v. 15, n. 29, 2016.	Direção de fotografia, sexo, gênero, abjeção, Marco Berger.	Metodologia analítica.
Isadora Ebersol	Territórios Discursivos de Gênero no Cinema Contemporâneo: Representação de	Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pelotas, 2015.	Cinema, gênero, direção de arte.	Referencial teórico.

	Gênero Através da Direção de Arte.			
Marcella Grecco de Araujo	Representações do feminino no cinema brasileiro de ficção: Mar de rosas, Um céu de estrelas e Trabalhar cansa.	Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2015.	Cinema brasileiro, Feminismo, Cinema – História.	Autoria feminina.
Cássia Rodrigues Gonçalves	Transexualidade, cinema e linguagem: dialogando com Kátia.	Dissertação de Mestrado, Universidade Católica de Pelotas, 2014.	Transexualidade, cinema, linguagem, identidade, cultura.	Referencial teórico.
Luciene Galvão-Viana, Isalena Santos Carvalho	Gêneros Inteligíveis em Cena: O Cinema e a Produção de Verdades Sobre os Corpos.	Artigo em Periódico - Athenea Digital - 14(2): 171-193 (julio 2014).	Gêneros inteligíveis, Relações de Poder, Cinema.	Referencial teórico.
Marta Cristina Friederichs	Quanto mais quente melhor: corpos femininos nas telas do cinema.	Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.	Corpo, cinema, educação, relações de gênero, sexualidade, teoria queer, pedagogia cultural.	Metodologia analítica.
Marina Cavalcanti Tedesco	Mulheres Atrás das Câmeras: A Presença Feminina na Direção de Fotografia de Longas-Metragens Ficcionalis Brasileiros.	Artigo em Periódico - Significação Revista de Cultura Audiovisual, v.43, n.46, 2016.	Cinema brasileiro, longa-metragem de ficção, mulheres, direção de fotografia.	Autoria feminina.
Marina Cavalcanti Tedesco	Desnaturalizar a Técnica: Contribuições Feministas para Pensar a Direção de Fotografia Cinematográfica.	Artigo em Periódico - Significação Revista de Cultura Audiovisual, v.41, n.41, 2014.	Direção de fotografia, gênero, técnica.	Referencial teórico; metodologia analítica; manuais técnicos.
Marina Cavalcanti Tedesco	Fotografia de Homem, Fotografia de Mulher: Uma Análise Dos Filmes Elvis & Madona e Plan B.	Artigo publicado em anais de evento: Fazendo Gênero 2013.	Fotografia cinematográfica, gênero, sexualidade.	Manuais técnicos.
Marina Cavalcanti Tedesco	Questões de gênero na fotografia cinematográfica clássica.	Artigo em Periódico Montaje – Revista de Análisis Cinematográfico, n. 2, jan. - jun. 2013, p. 96-111.	Gênero, Cinema, Fotografia Cinematográfica Clássica.	Referencial teórico; metodologia analítica; manuais técnicos.
Marina Cavalcanti Tedesco	O Fotógrafo, A Atriz: marcas de gênero presentes nos manuais de fotografia	Tese de Doutorado, Universidade Federal	Direção de fotografia, gênero, cinema clássico,	Referencial teórico; metodologia analítica;

	cinematográfica e os encaixes e desencaixes na prática fotográfica do cinema mexicano clássico industrial.	Fluminense, 2013.	México, star system.	manuals técnicos.
--	--	-------------------	----------------------	-------------------

Fonte: A autora (2017)

Esses trabalhos foram categorizados de acordo com as áreas de interesse e necessidade da pesquisa e divididos em quatro grupos. O primeiro reúne trabalhos que estão alinhados à perspectiva teórica, tanto em relação a gênero e sexualidade quanto a teorias do cinema. O segundo, trabalhos cujo enfoque é a metodologia analítica, onde encontro propostas de análise do cinema em relação a questões de gênero e sexualidade. No terceiro, trabalhos que fazem uma reflexão e estabelecem um diálogo com os estudos de gênero e os estudos feministas, a partir de manuais técnicos de direção de fotografia. O quarto, trabalhos que abordam o fazer cinematográfico pelas mulheres, desestabilizando o olhar masculino hegemônico do cinema.

Entre essas produções, um número significativo é de autoria de Marina Cavalcanti Tedesco, apontando que a autora é uma referência importante nos estudos do cinema que estabelecem relações entre a direção de fotografia e as questões de gênero e sexualidade. Alinhada ao que propõe Carvalho (2009), Tedesco (2016) afirma que existe a necessidade de criar novas formas de análise para pensar a direção de fotografia em filmes que subvertem a lógica binária heteronormativa prescrita nos manuais técnicos de fotografia cinematográfica. Tal afirmação por um lado justifica a realização desta pesquisa, mas também revela que a metodologia de análise será um desafio para o trabalho.

Além disso, neste percurso de busca, pude constatar que algumas pesquisas elegem para análise filmes de narrativa clássica que reproduzem os discursos normativos de gênero e sexualidade e algumas que elegem filmes que subvertem essa lógica. Uma reflexão mais atenta sobre estas produções pode ajudar a construir uma metodologia de análise. Em suma, este trabalho de revisão trouxe a confirmação de que o referencial teórico é apropriado, levou ao encontro de uma pesquisadora cujo enfoque de pesquisa é muito próximo e revelou um desafio, que é encontrar ou desenvolver uma metodologia de análise adequada para esta pesquisa.

Em relação ao referencial teórico e às perspectivas metodológicas que sustentam a pesquisa, pode-se afirmar que está alinhada a uma perspectiva pós-

estruturalista, que busca problematizar estratégias normalizadoras que restringem formas de viver. Como explica Louro: “Trata-se, portanto, de uma mudança no foco e nas estratégias de análise; trata-se de outra perspectiva epistemológica que está voltada, como diz Seidman, para a cultura, para as estratégias linguísticas ou discursivas e para seus contextos institucionais.” (LOURO, 2013, p. 47).

Os principais conceitos para o desenvolvimento desta pesquisa são o de dispositivo da sexualidade e de performatividade de gênero. A noção de dispositivo da sexualidade está implicada nesta investigação, pois está inserida neste conjunto de discursos heterogêneos acerca da sexualidade, os quais produzem efeitos de realidade, em uma trama complexa de relações de saber-poder, com o objetivo de controle e produção de corpos e subjetividades. A ideia de performatividade de gênero, proposta pela teórica estadunidense Judith Butler, surge inspirada e apropriando-se de conceitos da linguagem. Desta forma, enunciados de gênero são tomados como performativos na medida em que fazem o que dizem, produzem realidade, levando a uma encarnação das normas de gênero. (DORLIN, 2009).

Nesse contexto, a Teoria Queer é fundamental no intuito de romper as lógicas binárias que estabelecem hierarquias e subalternizações. Tendo a desconstrução como metodologia, os estudos queer propõem um questionamento no intuito de desestabilizar binarismos linguísticos e conceituais, onipresentes na cultura ocidental (LOURO, 2013). Como argumenta a autora, os teóricos queer usam os discursos dos quais se apropriaram para subvertê-los e formular novas concepções.

Em relação à direção de fotografia, recorro a Edgar Moura – autor e diretor de fotografia - para situar os procedimentos técnicos e convenções da fotografia cinematográfica desenvolvidos no manual *50 anos, luz câmera e ação* (1999). Em constante diálogo com as contribuições de Marina Cavalcanti Tedesco, a partir de pesquisas que relacionam questões de gênero e sexualidade e a direção de fotografia.

Assim, o que proponho nesta pesquisa é pensar a linguagem do cinema, a partir da direção de fotografia, como uma instância pedagógica produtora de subjetividades em relação à gênero e sexualidade. Diante disso, surgem os seguintes problemas de pesquisa: a) se em se tratando de gênero e sexualidade, não é possível pensar nem em uma ideia de “sexo verdadeiro”, como afirma Foucault, nem na possibilidade de pensar o gênero fora das relações de poder, como afirma Butler, seria possível pensar a direção de fotografia como um artifício produtor de verdades? b) se a direção de fotografia pode ser tomada como uma instância pedagógica, de que

forma ela opera na produção de corpos verdadeiros, promovendo processos de educabilidade em relação ao gênero e à sexualidade? c) se o gênero é um artifício performativo, o que há de performativo na própria linguagem cinematográfica?

O céu sobre os ombros é um filme que propõe um retrato muito autêntico de suas personagens, partindo do inverossímil, vai revelando aquilo que há de comum em todos nós e, desta forma, estabelece uma relação de empatia com o espectador. “É um filme de amor, de tolerância, de resistência ao preconceito.” (BORGES, 2010).

Diante do que o filme propõe, o questionamento que coloco no início e que me mobilizou nesta pesquisa, é pensar que a linguagem cinematográfica - neste caso especificamente a direção de fotografia - pode carregar discursos de gênero e sexualidade e ser naturalizada. Portanto, inicialmente, a questão central desta pesquisa era investigar se, além da temática, o filme *O céu sobre os Ombros* confirmaria em sua construção fílmica, o discurso da narrativa. E, desta forma, compreender em que medida ele poderia reforçar performatividades normativas e binárias ou possibilitar outros olhares sobre as identidades de gênero e vivências da sexualidade através da direção de fotografia.

Entranto, conforme a pesquisa avançava, fui compreendendo que a investigação não seria produtiva nesses termos, em que a direção de fotografia assumiria uma posição de reiterar as normas ou ressignificá-las. Assim, foi sendo construído um caminho de pesquisa no qual a questão central passou a ser uma investigação de como a direção de fotografia opera entre capturas e resistências no que se refere às questões de gênero e sexualidade no filme *O céu sobre os ombros*.

Neste sentido, esta pesquisa propõe pensar o cinema como um dispositivo pedagógico²⁰, que ensina e reproduz discursos normatizadores dos corpos, mas também, como uma instância produtora de subjetividades com capacidade e potência para configurar como um espaço de resistência, de invenção e de novas formas de existência.

Desta forma, este trabalho está organizado em três atos, em referência a uma estrutura narrativa clássica de roteiro, que é dividida em introdução, confrontação e resolução. Aqui a divisão se dá da seguinte maneira: o **Ato I – Estranhamento e**

²⁰ O conceito está alinhado à ideia de "dispositivo pedagógico da mídia", desenvolvido por Rosa Maria Bueno Fisher, baseado nos conceitos de "dispositivo de sexualidade" e de "modos de subjetivação", de Michel Foucault, com o intuito de mostrar como o cinema opera na constituição de sujeitos e subjetividades (FISCHER, 2002).

desconstrução das pedagogias de gênero e sexualidade em *O céu sobre os ombros* é subdividido em: 1.1 *A walk on the wild side*: caminhos metodológicos, onde são apresentados a perspectiva metodológica e os instrumentos de análise; 1.2 *“We’re here, we are queer, get used to it”*: assentamentos teóricos, onde é traçado um panorama da emergência do termo queer no campo social e teórico, depois incorporado a um contexto de produção cinematográfica nos Estados Unidos na década de 1990 e uma possível aproximação com o filme *O céu sobre os ombros*; 1.3 A Fotografia cinematográfica em diálogo com o material empírico: ouvindo o que o filme tem a dizer, são apresentados conceitos da direção de fotografia em diálogo com o material analítico, que consiste na decomposição do filme *O céu sobre os ombros* em planos. No **Ato II – Confrontação e enfrentamento no discurso cinematográfico: o filme em análise**, item 2.1 Efeitos de real: a verdade do sexo e a performatividade do gênero, procuro entender como são articulados os regimes da ficção e do documentário na construção de efeitos de real no filme e pensar de que forma é possível estabelecer uma relação com as questões de gênero e sexualidade. Assim, proponho a discussão teórica dos conceitos de dispositivo de sexualidade de Michel Foucault (item 2.2) e performatividade de gênero de Judith Butler (no item 2.3), em interlocução com o material empírico. Por fim, o **Ato III – O filme não termina, a vida continua**, item 3.1 Fim de enredo, consiste nas considerações finais desta pesquisa.

ATO I - ESTRANHAMENTO E DESCONSTRUÇÃO DAS PEDAGOGIAS DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM O CÉU SOBRE OS OMBROS

1.1 *A walk on the wild side*²¹: caminhos metodológicos

*“Holly came from Miami, Fla
Hitchhiked her way across the USA.
Plucked her eyebrows on the way
Shaved her leg and then he was she - she said:*

*Hey Babe, take a walk on the wild side,
Said hey honey, take a walk on the wild side.”²²*

Um dia desses, há não muito tempo, estávamos a filmar um material para o *teaser* de um evento com uma garota trans, não binária, imagens soltas, sem qualquer prescrição. Em determinado momento, a garota que me acompanhava, perguntou: - Por que você está filmando ela assim? Sem entender bem a pergunta, respondi: - Não sei, eu só filmei. Por que? – Porque você filmou ela como fazem naqueles programas sensacionalistas de televisão quando enquandram pessoas trans, começando pelos pés, passando pelas pernas e subindo até o rosto, sabe?

A inquietação e o estranhamento são o ponto de partida desta trajetória. Um filme que em determinado momento me propôs a ver o mundo de determinada maneira e, em outro, me colocou em dúvida. Me convenço de algo que aos poucos vai ruindo. Sigo nesta caminhada, instável e incerta, derrapando com frequência e me deparando com certeza nenhuma. Assim, as verdades pouco importam, o que mobiliza é perceber que me traio quando falo, escrevo, fotografo, filmo ou ensino. É pensar que a linguagem não é neutra, ela carrega discursos e pode ser naturalizada. Assim, o que de fato importa é o movimento, pois o que incomoda também faz pensar.

²¹ Um passeio pelo lado selvagem, em referência a música *Walk on the wild side*, de Lou Reed, do álbum *Transformer* (1972). Tradução minha.

²² Primeira estrofe da música *Walk on the wild side*, a qual tornou-se um ícone do rock, fala sobre personagens assíduas do estúdio de Andy Warhol, conhecido como *The Factory*, também frequentado por Reed na década de 1970: Holly Woodlawn, Candy Darling, Joe Dallesandro, Jackie Curtis e Joe Campbell, prostitutas travestis de Nova York. “Holly veio de Miami, Flórida/Atravessou os EUA pegando carona/Tirou as sobrancelhas no caminho/Raspou as pernas e então ele virou ela/Ela diz: “Ei baby, dê um passeio pelo lado selvagem”/Ela diz, “Ei querido, dá um passeio pelo lado selvagem.” Tradução minha.

As inquietações nos movem e podem, às vezes, promover profundos deslocamentos. Esses momentos potentes em que as certezas simplesmente esvaem-se de si.

Assim, ao me lançar nesta pesquisa bastante atravessada pelo tema - seria incoerente acreditar em uma postura neutra e objetiva de pesquisadora - assumo uma posição e um ponto de partida impregnados da minha subjetividade e encontro em uma perspectiva pós-estruturalista de pensamento uma interlocução possível e um ponto de apoio que permite que eu sustente este trabalho e apresente uma forma de investigar desvinculada de uma noção de ciência hegemônica, que é parte do pensamento moderno e que proclama que há uma realidade posta no mundo, não muito nítida, mas que pode ser acessada através da razão. Segundo Veiga-Neto (2002), essa tradição de pensamento que perpetua a primazia da visão, a minúcia do olhar, busca através de resultados objetivos, claros e seguros chegar às verdades do mundo.

Aqui, ao contrário, o objeto de pesquisa é constituído a partir do olhar que lanço sobre ele. E que olhar é esse? Só pode ser um olhar carregado de subjetividade: “[...] o que nós vemos é o que nós aprendemos a ver no interior das linguagens e das representações que nos constituem.” (MEYER; SOARES, 2005, p. 36). Em território pós-estruturalista, importa mais de onde se olha e como se olha:

É o olhar que botamos sobre as coisas que, de certa maneira, as constitui. São os olhares que colocamos sobre as coisas que criam os problemas do mundo. Em outras palavras, não há problemas em si – sejam de natureza científica, filosófica, estética, social, etc. – pairando numa exterioridade, inertes num grande depósito à sombra, à espera de serem, antes encontrados pela luz que lançamos sobre eles e, depois, solucionados pela razão. (VEIGA-NETO, 2002, p. 30).

Desta forma, é neste campo epistemológico que encontro acolhida para estranhar, duvidar e questionar as narrativas hegemônicas que perpetuam desigualdades, procurando traçar um percurso que evidencie o caráter histórico e discursivo que constitui determinada realidade. Assim, o cinema, a imagem, o olhar, são aqui pensados como tramas, nas quais os discursos se entrelaçam e são submetidos a relações hierárquicas que, além do mais, constituem realidades. São pressupostos de uma pesquisa pós-estruturalista, que vão ao encontro das perspectivas desta investigação:

[...] contestar as metanarrativas que prometem descrever e explicar “a” realidade em uma perspectiva totalizante; tensionar as relações usuais que se estabelecem entre saber, poder e verdade; assumir o pressuposto de que a linguagem, como um campo de operação de poder, é constitutiva do social e da cultura e que, exatamente por isso, se propõe a problematizar e explorar a indeterminação, a ambiguidade e a provisoriedade dos sentidos que ela produz e coloca em circulação nas culturas em que vivemos; focalizar processos de diferenciação e hierarquização social e cultural, procurando compreender e problematizar formas pelas quais estes produzem (ou participam da produção de) posições de sujeito (como homem e mulher, heterossexual e homossexual, por exemplo) no interior de uma cultura, para ficar naquelas mais comumente enumeradas. (MEYER; SOARES, 2005, p. 29).

Segundo Sierra, esta forma de pesquisar, de conceber objetos de pesquisa e desenvolver estratégias de análise implica em assumir, politicamente, de onde se olha. Este lugar, são os territórios pós-estruturalistas. O que implica, também, assumir que os caminhos de investigação serão “múltiplos, rizomáticos e desafiadores.” (SIERRA, 2013b, p. 18). Admitir que uma pesquisa tem suas limitações, é constituída pela dúvida e não chegará a um resultado seguro, é ao mesmo tempo instigante e perturbador. Mas também a incerteza é elemento fundamental em uma investigação pós-estruturalista, além de uma

[...] disposição de operar com limites e dúvidas, com conflitos e divergências, e de resistir à tentação de formular sínteses conclusivas; de admitir a provisoriedade do saber e a co-existência de diversas verdades que operam e se articulam em campo de poder-saber; de aceitar que as verdades com as quais operamos são construídas social e culturalmente. (MEYER; SOARES, 2005, p. 40).

Portanto, esta pesquisa está inserida em uma perspectiva metodológica pós-crítica, na qual encontro possibilidade de articulação com estudos feministas e de gênero de perspectiva pós-estruturalista, bem como com os estudos queer. Isso quer dizer que não há o anseio, nesta pesquisa, de buscar uma verdade a ser desvendada, ao contrário, é uma investigação pautada na instabilidade dos discursos e que propõe construir uma análise que problematize as formas pelas quais determinadas discursividades emergem como verdade. Além disso, o campo teórico do cinema, principalmente em relação à linguagem cinematográfica, será necessário nesta investigação. Pode-se dizer que, do ponto de vista teórico-metodológico, esta

pesquisa é uma bricolagem²³ de saberes oriundos do cinema, da educação e das relações de gênero e sexualidade. Encontro nas palavras de Marlucy Alves Paraíso o sentimento que guia esta pesquisa:

Trabalhar com metodologias de pesquisas pós-críticas é movimentarmo-nos constantemente para olharmos qualquer currículo, qualquer discurso como uma invenção. Isso instiga-nos a fazer outras invenções e a "pensar o impensado" nesse território. A pesquisa pós-crítica em educação é aberta, aceita diferentes traçados e é movida pelo desejo de pensar coisas diferentes na educação. Gosta de incorporar conceitos, de "roubar" inspirações dos mais diferentes campos teóricos para expandir-se. Por ser tão aberta, quer expandir suas análises para diferentes textos para produzir novos sentidos, expandir, povoar e contagiar. O que importa, em síntese, é movimentar-se para a dissolução das formas. Afinal, sempre que se instaura uma forma que divide e classifica, 'é porque um poder se infiltrou'. (PARAÍSO, 2014, p.44).

Inserido neste campo epistemológico, proponho, como estratégia metodológica, um modo queer de fazer pesquisa. Que parte do estranhamento diante de um filme e aposta na desconstrução do objeto de análise como forma de desestabilizar a linguagem cinematográfica. Interessa-me, portanto, “[...] desnaturalizar concepções fixas sobre os corpos e sujeitos e explicar os modos pelos quais alguns corpos são produzidos como normais à custa da constituição de outros como anormais.” (MISKOLCI apud REIS, 2014, p. 245). Para isso, uma combinação de concepções teóricas e procedimentos, uma bricolagem de saberes, são articulados com o intuito de criar um jeito próprio de pesquisar, de acordo com as necessidades da pesquisa e a partir do que o material empírico possibilita no momento mesmo em que paramos para escutá-lo.

Neste percurso, o eixo fundamental - em diálogo com o campo teórico - será a análise do discurso, de inspiração foucaultiana, das relações de gênero e sexualidade na linguagem cinematográfica. A abordagem é qualitativa, através de procedimento documental - o filme - , tendo como instrumento a análise do discurso fílmico da direção de fotografia.

O filme é aqui tomado como um documento “[...] na condição de objeto que existe no interior de um conjunto de práticas discursivas e não-discursivas.”

²³ O termo bricolagem é utilizado por Marlucy Alves Paraíso para descrever um dos possíveis procedimentos metodológicos de uma pesquisa pós-crítica: “Articular e ‘bricolar’! Fazer as articulações de saberes e as bricolagens metodológicas é fundamental nas pesquisas pós-críticas que realizamos. Procedemos em nossas metodologias de modo a cavar/produzir/fabricar a articulação de saberes e a bricolagem de metodologias porque não temos um método a adotar. Usamos tudo aquilo que nos serve, que serve aos nossos estudos, que serve para nos informarmos sobre nosso objeto, para encontrarmos um caminho e as condições para que algo seja produzido.” (PARAÍSO, 2014, p. 35).

(FISCHER, 2003, p. 374). Ideias como a de prova, registro, autenticidade, objetividade, que estiveram relacionados a uma certa noção de documento no campo da história não interessam nesta pesquisa. Sob um olhar foucaultiano, significa que um filme tomado como documento não é instrumento, mas objeto da história:

[...] a história mudou sua posição acerca do documento: ela considera como sua tarefa primordial, não interpretá-lo, não determinar se diz a verdade nem qual o seu valor expressivo, mas trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações. O documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, séries, conjuntos, relações. (FOUCAULT, 2008, p.7).

Segundo Foucault (2008), o documento não pode ser a fonte da verdade, porque é justamente a expressão de um determinado discurso, de uma versão da história que prevaleceu. Assim, o que os documentos podem nos apresentar são vestígios com os quais podemos estabelecer relações e onde podemos identificar descontinuidades históricas. Ao deixar de ser um objeto essencializado, o documento passa a constituir um campo de disputas e de sentidos.

O que apresento como objeto de análise é um documento cinematográfico. A definição de Comolli, apontada por Lins, Rezende e França (2011), me permite entender porque este documento é potente para sustentar e conduzir esta pesquisa:

Desenvolver um *olhar crítico* sobre o *documento* cinematográfico é, segundo Comolli, analisar nas condições de sua produção o momento único do próprio registro, momento em que houve uma presença compartilhada do corpo e da “máquina”, do corpo e da câmera, pois “o *documento* cinematográfico começa sendo o *documento* de sua própria realização” (COMOLLI, 2008, p. 9). Isso inclui condições da tomada, duração, gestos, movimentos, luzes, bordas dos enquadramentos, *auto-mise en scène* dos corpos, extracampo. Trata-se de uma atitude com relação à imagem que não é de aceitação ingênua, beata e, tampouco, de desconfiança ou recusa obstinada (como a polêmica suscitada por *Images malgré tout*). O que está em jogo é basicamente o trabalho com a dimensão concreta das singularidades que compõem o *documento* audiovisual. (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p.63).

Esta forma de entender o documento cinematográfico dialoga com a crítica ao documento histórico proposto por Foucault. Tais ideias assumem um sentido que interessa a esta pesquisa, isto é, ao tomar o filme enquanto documento, encontra a

possibilidade de desconstrução e rearranjo (provisório) do objeto, com o intuito de perceber as relações ali estabelecidas (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011).

Em relação à análise, é importante dizer que não existe uma metodologia única de análise fílmica ou específica da direção de fotografia. Fato que, desde o início, se colocou como um desafio para a pesquisa. Depois de me aproximar de algumas estratégias e tentar alguns métodos de análise, entendi que seria necessário desenvolver uma metodologia própria capaz de responder às necessidades levantadas pela pesquisa. É desta forma que chego na ideia de análise do discurso fílmico, que propõe buscar as regularidades enunciativas na forma fílmica da fotografia, levantando as reiterações e descontinuidades discursivas em relação às questões de gênero e sexualidade.

Embora inspirada por uns alguns procedimentos, não se trata de fazer, à maneira clássica, uma análise do discurso²⁴ que busca unidades mínimas, minúcias na materialidade da linguagem, tampouco de uma análise fílmica tradicional²⁵. Trata-se de identificar trechos do filme que ilustram o potencial da direção de fotografia na construção de discursos de gênero e sexualidade e utilizar a análise da direção de fotografia dessas sequências²⁶ como um disparador de reflexão teórica. Este foi o caminho de análise que se mostrou mais produtivo e interessante para explorar o filme, como um terreno fértil para pensar o gênero e a sexualidade como territórios em permanente disputa, nos quais as experiências dos sujeitos oscilam entre capturas e resistências. A metodologia desenvolvida também possibilitou uma articulação com - e em função - do duplo analítico ficção X documentário na construção de efeitos de real na linguagem cinematográfica, como veremos a seguir.

Inspirada pelo modelo metodológico de Rogério Luiz Silva de Oliveira (2016), o qual ele chamou de “etnografia fílmica”, realizarei a decupagem²⁷ do filme por

²⁴ Sobre esta abordagem Eni P. Orlandi afirma “A análise de discurso não procura sentido ‘verdadeiro’, mas o real sentido em sua materialidade linguística e histórica. [...] A exaustão almejada - que chamamos vertical - deve ser considerada em relação aos objetos de análise e à sua temática. Essa exaustividade vertical, em profundidade, leva a consequências teóricas relevantes e não trata os ‘dados’ como meras ilustrações. Trata de ‘fatos’ da linguagem com sua memória, sua espessura semântica, sua materialidade linguístico-discursiva.” (2007, p.59 e 63).




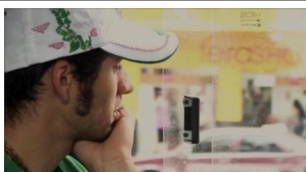

²⁵ Segundo Manuela Penafria “Analisar um filme é sinônimo de decompor esse mesmo filme. E embora não exista uma metodologia universalmente aceita para se proceder à análise de um filme (Cf. Aumont, 1999) é comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar (Cf. Vanoye, 1994).” (2009, p.1).

²⁶ Conjunto de planos que fazem parte de uma mesma situação na estrutura narrativa.

²⁷ A decupagem é uma operação que consiste em definir os planos de filmagem, um instrumento de trabalho fundamental para a equipe técnica e que reflete a visão do diretor sobre o filme. Da realização,


completo. Esse quadro analítico pretende ser um mecanismo que orienta a descrição dos planos e permite uma breve análise que possibilitará visualizar e entender quais cenas são mais importantes no contexto da pesquisa e serão selecionadas para análise. Será desenvolvido, conforme exemplo a seguir, em forma de tabela, dividido em cinco colunas com as seguintes informações relacionadas a cada plano: número, tempo de início e fim, tipo, descrição no que se refere a fotografia e a imagem inicial do plano²⁸.

QUADRO 2 – DECUPAGEM E ANÁLISE

Plano	Tempo	Tipo	Descrição	Frame
1	1'51" - 2'20"	Close	Close lateral de Lwei, no canto esquerdo do quadro. Luz do dia, suave, entra pela janela que ilumina e recorta seu rosto. Há uma pessoa no fundo do quadro.	
2	2'21"- 2'30"	Detalhe	Mão de Lwei sobre um livro, iluminada por uma luz suave. A outra mão entra em quadro e passeia sobre o livro.	
3	2'31"- 2'38"	Detalhe	Braços e mãos de Murari, uma delas está dentro de um saco de tecido. Luz do dia suave.	
4	2'39"- 2'54"	Close	Close lateral de Murari no canto esquerdo do quadro. Luz do dia, suave, entra pela janela ilumina e recorta seu rosto. Ele está na janela, ao fundo a cidade.	
5	2'55"- 3'21"	Close	Close lateral de Everlyn, no canto esquerdo do quadro. É noite, uma luz amarelada dos postes e carros da rua entra e sai do quadro iluminando seu rosto.	

este procedimento é incorporado à crítica para pensar a estrutura do filme enquanto unidades de planos e sequências.

²⁸ Embora não tenha realizado a análise de todos os planos do filme, nem preenchido todos os quesitos da tabela – pois seria um trabalho desnecessário para os objetivos desta pesquisa – este procedimento foi importante para sistematizar e organizar o material empírico. Também poderá auxiliar o leitor a compreender as análises e por essa razão mantive a versão completa que consta no Anexo 1 desta dissertação, p.145.

Título	3'22"- 3'26"	Cartela título	O CÉU SOBRE OS OMBROS em caixa alta	
Tela preta	3'27"- 3'33"	Tela preta		
6	3'34'- 4'	Plano Geral	Visão de uma grande cidade do alto de um prédio. Luz do dia. Movimento de câmera panorâmica sobre a cidade, da direita para a esquerda.	

Fonte: Autora (2018)

A proposta de análise que será desenvolvida também encontra algum diálogo com uma metodologia de pesquisa chamada “Etnografia da tela”, que propõe incorporar procedimentos de pesquisa antropológica, a partir da ideia de etnografia, tais como: imersão do pesquisador no campo, observação e registro no caderno de campo. Aliadas a ferramentas de análise da linguagem cinematográfica, tais como: planos, movimentos de câmera, montagem, etc. Embora não assumo o procedimento de etnografia da tela como metodologia principal neste trabalho, tampouco faça uma aplicação direta de sua formulação no meu objeto de estudo, esta pesquisa atuará com algumas ferramentas - de análise da linguagem cinematográfica - propostas pelas autoras e com alguns pressupostos defendidos por elas: “Nesse direção, propomo-nos a lidar com e a explorar a indeterminação, as contradições e a provisoriidade dos sentidos na análise de imagens”. (BALESTRIN; SOARES, 2014 p. 91). Além disso, assumo a imersão nas imagens como equivalente a uma imersão no campo de pesquisa.

Diante de tudo isso, resta a pergunta: o que pretende uma pesquisa que propõe analisar como discursos de gênero e sexualidade são construídos em um filme, através da direção de fotografia?

Se as estruturas da linguagem não são permanentes, como ensina Foucault, não pretendo encontrar na linguagem cinematográfica uma resposta certa e verdadeira acerca dos corpos em cena. Até poderia dizer e tentar comprovar, por exemplo, que o cinema clássico hollywoodiano se estabeleceu pautado na diferenciação e nas marcas de gênero, em uma lógica binária e heteronormativa. Mas não é isso que interessa aqui. Interessa pensar o discurso como prática que é constituída nas relações, interessa deter-me sobre o que emerge de uma trama complexa de enunciados,

[...] não mais tratar os discursos como conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irreduzíveis à língua e ao ato da fala. É esse "mais" que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever. (FOUCAULT, 2008, p.56).

Assim, o discurso não deve ser entendido como apenas um conjunto de signos, uma representação de algo que está fora, mas como uma prática que produz aquilo que nomeia através de uma regularidade interna e própria. Neste sentido, o cinema é tomado como uma prática discursiva²⁹, estabelecida através de técnicas, que tanto produz enunciados, quanto constitui subjetividades e sujeitos. Como explica Fischer: "Tudo é prática, em Foucault. Enunciados e visibilidades, textos e instituições, falar e ver constituem práticas sociais por definição permanentemente presas, amarradas às relações de poder que as supõem e que as atualizam." (1995, p. 20).

Ao adotar a análise do discurso como ferramenta metodológica, o que intento é promover uma espécie de decantação, como sugere Sierra (2014), pois se o discurso é constituído de tramas linguísticas e históricas é necessário desemaranhá-las, "desconstruir sua discursividade" (2014, p. 143). E neste movimento, possibilitar que emerjam os enunciados sobre gênero e sexualidade que estão presentes no filme *O céu sobre os ombros* e que são construídos a partir da direção de fotografia.

A suspeita é que nestes enunciados existem reminiscências de um saber sobre gênero e sexualidade, que são parte de um discurso médico/jurídico/científico que estabeleceu uma certa noção de verdade sobre o sexo. E por que suspeito? Porque os corpos em cena não são representados da mesma maneira. Portanto, para chegar a um discurso no documento cinematográfico, é preciso remexer nas tramas que o sustentam.

Foucault caracteriza o enunciado como "[...] uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que [estas] apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço." (2008, p.99). O exercício de descrever um enunciado, segundo Fischer (2001), parte do entendimento que ele é um acontecimento, em um determinado momento e um determinado lugar. A função

²⁹ Foucault define práticas discursivas como "um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa." (Foucault, 2008, p. 136).

enunciativa não é exclusiva da palavra, é possível, por exemplo, pensar em outras materialidades, tais como enunciados imagéticos ou pictóricos. Sobre a pintura enquanto prática discursiva, Foucault afirma:

Seria preciso mostrar que, em pelo menos uma de suas dimensões, ela é uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e em efeitos. Assim descrita, a pintura não é uma simples visão que se deveria, em seguida, transcrever na materialidade do espaço. Não é mais um gesto no cujas significações mudas e indefinidamente vazias deveriam ser liberadas por interpretações ulteriores. É inteiramente atravessada independentemente dos conhecimentos científicos e dos temas filosóficos pela positividade de um saber. (FOUCAULT, 2008, p. 217).

Da mesma forma, penso que o discurso cinematográfico pode ser entendido como prática discursiva, manifestação de uma linguagem que opera através da imagem e do som a fim de promover sentido ao filme. A forma como esta linguagem é organizada também determina onde um filme se situa dentro do que podemos chamar de estilo cinematográfico³⁰. Como se faz implica em uma série de concepções relacionadas ao cinema, mas também, em relação à própria forma de ver o mundo.

Este discurso também compõe uma estrutura maior de discursos – a mídia – onde vários sujeitos e instituições veiculam suas verdades, mas não só isso, como afirma Fischer: “[...] a mídia não apenas veicula mas constrói discursos e produz significados e sujeitos. Essa formulação fundamenta-se na articulação dos conceitos de poder, saber e sujeito feita por Michel Foucault.” (FISCHER, 1997, p.63).

Essa ideia é a premissa de um conceito que foi cunhado pela própria autora, a noção de “dispositivo pedagógico da mídia”, um conjunto de práticas discursivas e não discursivas que produzem efeitos, sentidos e sujeitos, em uma complexa relação em que coabitam produtores e receptores, através de diversas materialidades e que tem um caráter educativo no sentido de ensinar modos de ser e estar na cultura. Fischer defende que o discurso da mídia é construído através de sua própria linguagem e neste jogo somos todos “[...] incitados, estimulados e de certa forma, obrigados a participar.” (SIERRA, 2014, p.139).

A mídia, desta forma, assume na contemporaneidade uma posição privilegiada como instância produtora de “verdades”:

³⁰ Segundo David Bordwell, estilo cinematográfico é um sistema formal que resulta em uma experiência fílmica. São escolhas técnicas que determinam o resultado da obra e a inserem em um contexto específico, que pode ser individual ou de grupo, por exemplo, “Glauber Rocha” ou “O cinema novo”. (BORDWELL, 2013)

Concordando com a afirmação de que não há uma verdade e de que é preciso que se restitua à verdade sua condição de "coisa deste mundo", como propõe Foucault, poderíamos dizer que a mídia, em nossa época, estaria funcionando como um lugar privilegiado de superposição de "verdades", um lugar por excelência de produção, circulação e veiculação de enunciados de múltiplas fontes, sejam eles criados a partir de outras formações, sejam eles gerados nos próprios meios. (FISCHER, 1997, p.65).

Aprendemos como ser mulheres, homens e crianças, pais e filhos, gays e lésbicas, além de inúmeras outras coisas, através da publicidade, do jornal, das novelas e com os filmes. Também aprendemos que alguns corpos e algumas existências não são possíveis, não são viáveis. Aprendemos isso tudo despercebidamente, contudo, apesar da eficiência, vez ou outra (e cada vez mais, por conta da internet) surgem das margens, vozes outras que proclamam suas verdades.

1.2 *"We're here, we are queer, get used to it"*³¹: assentamentos teóricos

Parece que algumas coisas chegam ao mundo pela urgência. Como pesquisadora inserida no campo do cinema, por exemplo, percebo que alguns filmes surgem da pressa, mal acabados, desatentos ao bom gosto mas principalmente necessários. Esses traços, aliás, mais que precariedade evocam contestação e podem se tornar marcas de estilo potentes. É desta forma que percebo a emergência tanto do cinema queer³², quanto da própria teoria queer, como algo que emerge de forma urgente. Diante da experiência da epidemia da Aids nos anos 1980 e 1990, nada mais poderia ser como antes. (SPARGO, 2017). Embora as políticas identitárias gays e lésbicas tivessem exercido um papel fundamental na promoção da igualdade ao longo dos anos 1980, suas estratégias assimilacionistas e normalizadoras invisibilizaram toda e qualquer dissidência, e as próprias diferenças internas revelaram

³¹ "Estamos aqui, somos queer, acostume-se". Frase atribuída ao grupo ativista Queer Nation, criado em 1990 em Nova York, promovia ações contra a homofobia e a violência contra lésbicas e gays. (SPARGO, 2017, p. 31).

³² Não quero dizer que os filmes expoentes do New Queer Cinema tenham traços de precariedade na sua feitura, mas sim, que eles evocam tal ideia de precariedade através das narrativas, através das histórias e suas personagens. Além disso, como explica Karla Bessa, uma das características de um cinema queer contemporâneo é uma inventividade que emerge de um contexto próprio, possibilitado pelo barateamento das produções de filmes com as câmeras digitais: "A ideia na cabeça e a câmera na mão continua sendo um potencial transgressor que libera a criatividade para fora dos esquemas narrativos e cinematográficos dos filmes de alto custo, produzidos nos grandes estúdios de cinema." (BESSA, 2014, p.41).

a incapacidade do movimento - no campo político, social e teórico – de lidar com as questões que se apresentavam naquele momento.

É assim que um termo pejorativo, fortemente vinculado à homofobia e ao preconceito é reapropriado e ressignificado. Na mesma esteira surgem concepções teóricas e políticas, que promovem um profundo deslocamento nos estudos gays e lésbicos e nos estudos feministas, formulações estas que deram origem à Teoria Queer³³. Sarah Salih explica como Butler percebe este momento:

[...] a crescente teatralização da indignação política em reação à negligência fatal dos legisladores relativamente à questão da AIDS” é sintetizado pela apropriação do termo “queer”, um performativo interpelativo que, de um insulto, se transformou num signo linguístico de afirmação e de resistência. (BUTLER, 1993, p. 233 apud SALIH, 2012, p. 135).

Spargo explica que o termo “queer” como adjetivo, foi apropriado no contexto social e político buscando se afastar de uma certa respeitabilidade adquirida pelos movimentos gays e lésbicos, e o “queer” como verbo serve à teoria como forma de questionar lógicas normativas. “Em inglês, o termo ‘queer’ pode ter função de substantivo, adjetivo ou verbo, mas em todos os casos se define em oposição ao ‘normal’ ou à ‘normalização’ ”. (SPARGO, 2017, p. 33).

Segundo Salih³⁴(2012), os movimentos feministas dos anos 1960 e 1970 que estiveram centrados na libertação da mulher, a partir dos anos 1980 começam a questionar o caráter “estável” e “evidente” do sujeito feminino. É neste momento que a teoria queer inicia um processo de investigação e desconstrução dessas categorias.

Tal concepção do gênero como construção social e do sexo como natural, um dos pilares das teorias feministas, foi um dos pontos de partida para as problematizações de Butler. Segundo a autora, se o gênero é construído culturalmente, ele está limitado pelas estruturas de poder na qual está inserido. Desta forma, ele é tão fixo quanto o sexo determinado pela biologia. “Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino.” (BUTLER, 2013, p.26).

Em *Problemas de Gênero* (2013), Butler analisa estas categorias e as põe sob uma nova perspectiva ao afirmar: “sexo é gênero”. Segundo a teórica, se o gênero

³³ O termo foi usado pela primeira vez por Teresa de Laurentis em seu artigo *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*, publicado em 1991 na revista *Differences*.

³⁴ Sarah Salih é autora do livro *Judith Butler e a Teoria Queer* (2012), no qual ela propõe uma introdução à obra de Judith Butler, analisando seus mais importantes trabalhos e concentrando-se em cinco questões centrais de pensamento: o sujeito, o gênero, o sexo, a linguagem e a psique.

são os significados culturais assumidos pelo corpo, ele não pode ser o resultado do sexo e nem tão fixo quanto ele. Neste raciocínio, não seria possível afirmar que a construção de “homens” se aplique somente a corpos masculinos e de “mulheres” a corpos femininos. Além disso, afirma que não há razões para supor o número de gêneros a partir do binarismo homem/mulher, concluindo que um sistema binário de gênero implica em uma relação na qual o sexo determina o gênero.

Na hipótese que o gênero é independente do sexo, ele adquire um caráter completamente flutuante, onde um corpo de homem ou mulher pode se tornar tanto masculino quanto feminino com a mesma facilidade. O raciocínio de Butler põe em questionamento o caráter imutável do sexo:

[...] talvez o próprio construto chamado “sexo” seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma. (BUTLER, 2013, p. 25).

Salih explica que Butler nega a ideia de sexo e gênero como “substâncias permanentes”, justificando que são mecanismos culturais heterossexuais e heterossexistas que estabelecem uma coerência da categoria através do discurso, para manter e perpetuar um sistema de “heterossexualidade compulsória”³⁵. Para ela, sexo e gênero são construções culturais que marcam os corpos. O gênero é concebido como performativo, um processo de atos repetidos que se cristalizam, e uma vez que estão enrijecidos adquirem a aparência de algo que sempre esteve ali.

De acordo com Spargo, a Teoria Queer constitui um campo de conhecimento que não é unificado, nem sistematizado, mas um lugar de entrecruzamento de saberes sobre “as relações entre sexo, gênero e desejo sexual”, que problematizam ideias naturalizadas em relação a “ser e agir de modo sexual e sexuado”. A autora explica que são concepções pós-estruturalistas que sustentam o pensamento teórico queer, principalmente a partir da ideia de identidade descentrada e instável de Lacan, da ideia de desconstrução de Derrida e do conceito de discurso, saber e poder de Foucault. (SPARGO, 2017, p.33).

A ideia de uma identidade múltipla, móvel, não essencial é fundamental para a emergência da teoria queer, o descentramento da noção de sujeito é o pano de fundo

³⁵ Termo criado pela poeta e feminista Adrienne Rich para designar a ordem dominante pela qual homens e mulheres são solicitados ou obrigados a ser heterossexuais.

que permite uma série de articulações e construções de pensamento. Segundo Miskolci, a contribuição de Foucault consiste principalmente na ideia de que a sexualidade é construída através de discursos, o corpo não é “sexuado” antes de um discurso que contém o conceito de um sexo natural. Nesse sentido, Butler afirma: “O corpo só ganha significado no discurso no contexto das relações de poder.” (2013, p. 137). Em relação a Derrida, Miskolci afirma que sua contribuição está no ideal de desconstrução, sendo “[...] este procedimento analítico que mostra o implícito dentro de uma oposição binária[...]. Desconstruir é explicitar o jogo entre presença e ausência.” (2009, p.153). Para Derrida, a linguagem é construída em binarismos, em que o hegemônico só se constrói necessariamente em oposição a algo inferior e subordinado.

Assim, em um exemplo caro aos *queer*, a heterossexualidade só existe em oposição à homossexualidade, compreendida como seu negativo inferior e abjeto. Ainda que não expressa, a homossexualidade é o Outro sem o qual o hegemônico não se constitui nem tem como descrever a si próprio. (MISKOLCI, 2009, p.153)

É nesse contexto que Butler vai reafirmar o caráter discursivo da sexualidade, propondo novos caminhos para pensar o sexo, gênero e sexualidade. Ela utiliza o conceito de performatividade para explicar a ideia de gênero: “[...] é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser.” (2013, p. 59).

Através da repetição e reiteração de normas, anteriores ao sujeito, ocorre a materialização daquilo que nomeiam. Se uma criança nasce menino, ela é do sexo masculino, então a ela são conferidas condutas de comportamento que marcarão seu corpo e exigirão dela práticas que repetirão uma norma anterior a ela. Para Louro, essas normas, que reiteram de maneira compulsória a heterossexualidade, são as mesmas que vão produzir sujeitos abjetos, cujos corpos fogem à norma, pois serão eles o “exterior” dos corpos que “materializam a norma”, os “corpos que importam” (LOURO, 2013, p.46).

E o que se faz dos corpos que não importam? Uma práxis queer, como sugere Dorlin, surge diante da impossibilidade de encarnar certas normas relacionadas ao sexo, à sexualidade e à raça. Para explicar esta ideia, a autora remete às origens do termo queer, no contexto do Harlem, no início do século XX:

[...] uma práxis queer, popular, em grande parte se desenvolveu nos interstícios deste projeto normativo e repressivo que exhibe práticas e identidades sexuais que operavam de maneira dissonante com uma série de preconceitos sexistas, homofóbicos ou racistas. Em certa medida, foi em parte porque gays e lésbicas negras não podiam encarnar as normas sexuais e racistas dominantes, modelos inalcançáveis de repetibilidade e reconhecimento, que foi possível colocar em seu lugar códigos sexuais alternativos ou excêntricos. [...] O que se coloca em cena é tanto o status racial como o sexual, fazendo da feminilidade branca, feminilidade dominante e racializada, uma verdadeira “mascarada”: reforçando-a e desestabilizando-a ao mesmo tempo como norma de referência e ideal. (DORLIN, 2009, p. 93) Tradução minha.³⁶

Os *balls* nova-iorquinos dos anos 1960, 1970 e 1980 foram manifestação e materialização de tais ideias. Esses eventos promovidos pelas comunidades gays, lésbicas e transexuais eram verdadeiros acontecimentos, nos quais corpos abjetos reinavam como deusas e tinham seu momento de glória. Concursos de dança e beleza eram disputados entre as *houses*, que eram pequenas comunidades formadas de travestis, transexuais e gays, latinos e negros, sob o comando e cuidado de uma “mãe”³⁷. E o que eram esses bailes, senão uma paródia exuberante, uma teatralização que escancarava as normas dominantes em relação à sexo, sexualidade e raça, uma completa subversão dos códigos, uma prática queer na sua essência?

É sobre isso que trata o filme emblemático *Paris is burning* (Jennie Livingston, 1990), um documentário estadunidense realizado entre 1987 e 1989, no auge dos *balls* nova-iorquinos³⁸, um retrato da cena drag queen daquele momento no contexto da epidemia da Aids, hoje um filme cult que também compõe o rol de filmes que representam o surgimento do *New Queer Cinema*.

O que Louro define como queer também nos fala dessa cinematografia que emerge nos anos 1990, que assume e celebra a sua condição marginal:

Queer é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante-homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o

³⁶ Do original: “[...] una “práxis queer”, popular, en gran parte se ha desarrollado en los intersticios de eso bosquejo normativo y repressivo que exhibe prácticas y identidades sexuales que jugaban de manera disonante con una gama de prejuicios sexistas, homofóbicos o racistas. En cierta medida, fue en parte porque la nebulosa gay y lesbiana de color no podía encarnar las normas sexuales y racistas dominantes, modelo inalcanzable de repetibilidad y de reconocimiento, por lo que fue posible poner en su sitio códigos sexuales alternativos o excéntricos. [...] Lo que se pone en escena es tanto el estatus racial como el sexual, haciendo de la feminidad blanca, feminidad dominante y racializada, una verdadera “mascarada”: reforzándola y desestabilizándola al mismo tiempo como norma de referencia y como ideal.” (DORLIN, 2009, p. 93)

³⁷ A pessoa responsável pela casa, pelos integrantes da família e também pelas performances do grupo nos bailes.

³⁸ Sobre o surgimento dos *balls* e das *houses* no subúrbio de Nova York, ver SIERRA; NOGEIRA; MIKOS, 2016.

excêntrico que não deseja ser "integrado" e muito menos "tolerado". Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do "entre lugares", do indecível. Queer é um corpo estranho que incomoda, perturba, provoca e fascina. (LOURO, 2013, p.7).

O surgimento do *New Queer Cinema* esteve fortemente vinculado à crise da Aids no final dos anos 1980 nos Estados Unidos. Emergindo como resposta às produções cinematográficas estadunidenses, que tentavam promover uma visão positiva de personagens homossexuais, no intuito também de combater o crescente preconceito acirrado pela epidemia da Aids. A crítica era que, apesar da aparente inclusão da diferença e da diversidade, tais filmes acabavam por reiterar a heteronorma branca e masculina dominante.

O termo foi usado pela primeira vez por B. Ruby Rich, feminista e crítica de cinema estadunidense em um artigo intitulado *Uma sensação queer*, publicado na revista britânica *Sight and Sound*, em 24 de março de 1992, e posteriormente na revista *Village Voice*, publicação semanal estadunidense, sob o título *O New queer cinema* (RICH, 2015, p.18). Naquele momento, ela buscava descrever a emergência de filmes com temáticas LGBT nos Estados Unidos, no contexto dos festivais de cinema independente - como o Festival de Cinema de Sundance - no início dos anos 1990 - e suas características que evidenciavam uma visão política em relação às questões LGBT. Neste artigo, Rich identifica algumas características narrativas e estéticas comuns a esses filmes, como o pastiche, a ironia e a paródia. Mas aponta que a atitude presente nos filmes era o principal ponto comum entre eles.

Nascido em meio à paranoia da eclosão da aids e das reações conservadoras que seguiram esse episódio, o *New Queer Cinema* não tinha outra escolha que não fosse a transgressão. Do "Veneno" (*Poison*, 1991) de Todd Haynes ao "O par perfeito" (*Go fish*, 1994) de Rose Troche, todos esses filmes, apesar de formarem um grupo bastante heterogêneo, compartilham deste mesmo sentimento de inquietação e isso se reflete em seus temas (a crise da família nuclear, o protagonismo de personagens marginalizadas) e em suas estruturas (experimentação com formatos e linguagens, reinvenção de gêneros). (RODRIGUES, 2015, p. 74).

O filme *Veneno* (Todd Haynes, 1990), ganhador do prêmio do Júri no Festival de Sundance em 1991, *Colapso do desejo*, (Tom Kalin, 1992), *The Living End* (Gregg Araki, 1992), ganhador do prêmio do Júri em Sundance 1992 e *The Hours and Times* – prêmio especial do júri em Sundance 1991 (Christopher Munch, 1991) foram

expoentes dessa nova onda de filmes. Também configuram neste rol os diretores Bruce La Bruce, Gus Van Sant, John Greyson e as diretoras Rose Troche, Cheryl Dunye e Jennie Livingston, considerados a vanguarda do que parecia ser um movimento, ainda que nunca tenha se organizado como tal. O termo “cinema queer” passou a ser usado indiscriminadamente para representar filmes independentes com temática LGBT e, mais tarde, veio a representar um nicho de mercado importante dentro do cinema *mainstream* estadunidense, ainda que a leitura de Rich estivesse centrada na abordagem proposta pelos filmes daquele contexto específico.

É interessante pensar que mesmo os filmes considerados expoentes do *New Queer Cinema* não foram exatamente ou totalmente queer. Isso porque a maioria deles reforçava uma noção essencializada em relação a gênero e sexualidade através de suas personagens. Esse questionamento é levantado por Chico Lacerda, no artigo *New queer cinema e o cinema brasileiro*:

[...] esse grupo de filmes desafiava noções essencialistas de gênero e orientação sexual? Desconstruía dicotomias – homo e heterossexual; feminino e masculino – e rótulos – lésbica, gay, bi – disseminados à época? Ressaltava o caráter fluido e livre do desejo, liberando-o da lógica das identidades sexuais e de gênero? [...] a resposta é não. A grande maioria dos personagens desses filmes é calcada na identidade gay contemporânea, de caráter cisgênero e orientação sexual solidamente dirigida ao mesmo sexo. (LACERDA, 2015, p. 120).

Segundo Lacerda, esta questão torna-se ainda mais nítida se compararmos estes filmes com algumas produções realizadas no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, que configuram uma segunda onda do *New Queer Cinema*. *Velvet Goldmine* (1998) de Todd Haynes, *Meninos não choram* (1999) de Kimberly Peirce e *Hedwig – Rock, Amor e Traição* (2001), de John Cameron Mitchell, por exemplo, são filmes que colocam em cena: “[...] o caráter performativo do gênero, a fluidez do desejo sexual e as identidades discursivamente produzidas [...]” (LACERDA, 2015, p. 121). De toda forma, Lacerda explica que as concepções que permearam as produções do *New Queer Cinema* estavam mais relacionadas à uma postura de rejeição e ataque diante do assimilacionismo tão em voga naquele momento.

No Brasil, a possibilidade de emergência de um cinema queer se configura pós retomada³⁹, no que Wilton Garcia identificou como um contexto que “[...] possibilita

³⁹ O Cinema da Retomada, que tem como marco inicial o filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995) de Carla Camurati, faz referência a um período de retomada da produção audiovisual no Brasil depois de um período de crise nos anos do governo de Fernando Collor (1990-1992), no qual a extinção

uma leitura crítica que emerge sobre a diversidade cultural/sexual, no país e no mundo.” (2012, p. 457). O filme nacional que surge como representação de um cinema não assimilacionista é *Madame Satã* (2002) de Karim Aïnouz, no qual é apresentado um personagem complexo, contraditório, ambíguo e contestador. Em João Francisco, que também é *Madame Satã*, é possível identificar uma atitude queer que desestabiliza noções até então estabelecidas nas representações de personagens homossexuais no cinema brasileiro. Como explica Lacerda:

Se o uso do estereótipo da bicha afeminada de classe baixa e ligada à marginalidade não era novidade no cinema brasileiro, como mostra a recorrência do tipo identificada por Moreno⁴⁰ nas décadas de 70 e 80, a grande diferença entre estas e João Francisco é a mesma que existe entre os personagens do NQC e os estereótipos nos quais eles se baseiam e atualizam: a agência e o empoderamento que lhes são dados pela abordagem, potencializando seu efeito político de confronto com o *status quo*. (LACERDA, 2015, p.122)

Nesse sentido e no contexto dessa pesquisa, sirvo-me do queer com o intuito de “[...] potencializar a força subversiva dessa *atitude* para provocar os necessários tensionamentos na lógica heteronormativa. Bem como nas retóricas de inclusão que vendem a miragem de um mundo justo, harmônico, possível e feliz para todos”, como proposto por Sierra (2013b, p.153). Com esses pressupostos em mente, miro o material empírico, um filme que nas palavras do diretor Sérgio Borges:

[...] conta a história de três pessoas anônimas, comuns, mas que ao mesmo tempo têm histórias que podem parecer inventadas. São pessoas que de alguma forma estão numa zona de marginalização e de preconceito. O filme é um gesto de estar perto dessas pessoas para demonstrar suas complexidades, sem julgamentos, para demonstrar ao espectador que somos todos seres humanos e que temos medos, desejos muito semelhantes. É um filme que mostra a solidão, mas também o desejo de amar e ser amado, é um filme sobre a tolerância que temos que ter com os outros e com a nossa própria vida. É um filme que resiste ao preconceito. (BORGES, 2010).

Pensar o queer como práxis, como prática, como modo de vida. É a partir dessa atitude identificada por Rich nos filmes do *New Queer Cinema* que me proponho pensar e chego no filme *O céu sobre os ombros* no contexto brasileiro contemporâneo.

de órgãos de financiamento e fiscalização (Embrafilme e Concine) levaram a diminuição, perto da paralisação total, da produção nacional. A partir de 1993, foram implantadas medidas e leis de incentivo que promoveram o reinício do desenvolvimento no setor audiovisual. (ORICCHIO, 2008, p.139)

⁴⁰ Para maiores informações ver: MORENO, Antonio. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2001, p.291.

Não com o intuito de classificá-lo como um filme queer – o que ele não é e nem se propõe a ser - mas como um filme que desestabiliza noções de representação, colocando em cena subjetividades múltiplas e plurais e sujeitos complexos e contraditórios. Configurando um terreno instigante e fértil para análise das relações de gênero e sexualidade através da direção de fotografia.

Invenção de si na invenção das imagens

Quero mais nesse instante que é maior que a vida.
 Se te amo me respondes?
 Quem sou eu? não sei
 Quem sou eu? sou
 Quem sou eu? nós
 Quem sou eu? Amor
 Por sobre os ombros, o peso dos desejos.
 Por sobre os ombros, a leveza do céu.⁴¹

O filme *O céu sobre os ombros*, de 2010, primeiro longa metragem de Sérgio Borges, foi lançado comercialmente em 2011 pela Vitrine Filmes depois de ter passado por diversos festivais de cinema importantes no Brasil e no exterior⁴². Produzido por Luana Melgaço, Helvécio Marins Jr., Sérgio Borges, Felipe Duarte e Clarissa Campolina, com direção de fotografia de Ivo Lopes Araújo, o filme tem Everlyn Barbin, Edjucu Moio e Murari Krishna no elenco. Teve sua estreia nacional no 43º Festival de Brasília (2010), no qual recebeu diversos prêmios, entre eles o de melhor filme, direção, roteiro (Manuela Dias e Sérgio Borges), montagem (Ricardo Pretti) e o prêmio especial do júri para o elenco⁴³.

A ideia para o filme surgiu a partir do livro *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino, no qual a vida e a ficção, os sonhos e os desejos se misturam criando uma narrativa

⁴¹ Parte da sinopse de *O céu sobre os ombros*, no site da Vitrine Filmes, distribuidora responsável pelo filme, que continua: “O céu sobre os ombros é um filme que rompe as barreiras entre documentário e ficção ao retratar o cotidiano de três personagens de classe média de Belo Horizonte: Everlyn, Lwei e Murari – pessoas comuns, anônimas, que vivem suas atividades cotidianas e, ao mesmo tempo, têm contextos existenciais dignos de uma “história inventada”. Nessa mistura de ficção e realidade, transpiram as aspirações dos personagens que vivenciam o dia a dia de uma cidade caótica em que o ar, a rotina e a própria existência parecem ser densos a ponto de pesar sobre os ombros. Seus desejos e seus modos se cruzam, se interpenetram e criam uma rede de perguntas e respostas.” Disponível em: http://www.vitrinefilmes.com.br/site/?page_id=1076. Acesso em: 10 nov. 2018.

⁴² Exibições e prêmios: <http://www.teia.art.br/br/obras/o-ceu-sobre-os-ombros#exibicoes>, <http://www.teia.art.br/br/obras/o-ceu-sobre-os-ombros#premios>.

⁴³ Maiores informações sobre o filme podem ser encontrados no site da Teia, um espaço coletivo que abriga entre outras, a produtora de Sérgio Borges: <http://www.teia.art.br/br/teia>.

do improvável. Nesse sentido, o filme toma a realidade como matéria prima para narrar histórias que parecem inventadas. Segundo o diretor, sua intenção

Desde o início, era aproveitar a zona de fusão entre o que é realidade e o que é inventado na vida dos seres humanos e também nos procedimentos de linguagem de cinema. O filme tem inspiração no livro *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino, que trata da subjetividade daquilo que chamamos de real. Posso falar sobre um ponto de vista, que aquilo que nós desejamos, sonhamos, queremos construir de imagem para o outro é uma invenção nossa, uma ficção no nível do pensamento que depois materializamos na realidade. (BORGES, 2012).

Para encontrar as personagens cujas vidas serviriam ao propósito do filme, houve um trabalho de pesquisa, coordenado por Izadora Fernandes, atriz e produtora, que começou cerca de um ano antes das filmagens. O objetivo era encontrar pessoas dispostas a inventar e encenar histórias de si, e cujas próprias histórias carregassem contradição, multiplicidade e complexidade.

Nesse processo a equipe encontrou Edjucu Moio, Márcio Jorge e Sarug Dagir, escolhidos pelo diretor para participar do filme, no qual eles interpretam Don Lwei, Murari Krishna e Everlyn Barbin, nomes e personagens inventados por eles mesmos. As duas versões estão nos créditos do filme, sem indicação de qual seria o nome verdadeiro e o da personagem. Ao mesmo tempo é desenvolvido um trabalho de roteiro, no qual Sérgio Borges junto a Manuela Dias mapeiam questões da vida das personagens com potencial dramático, identificando os espaços por onde circulam e as pessoas com as quais convivem. Além de construir cenas ficcionais, situações limite, para modular a narrativa. O roteiro não é levado para o set de filmagem, não tem essa função, tampouco funciona para organizar a narrativa, que não apresenta unidade dramática e encadeamento temporal. Mas é fundamental para o processo de construção do filme, assim como a participação do elenco e do diretor de fotografia contribuíram neste sentido. Segundo André Brasil, em *O céu sobre os ombros*, a “escritura é inseparável da experiência compartilhada em seu processo de produção.” (2011, p.4).

O filme atua como mediador entre a experiência e o espectador, sendo resultado de escolhas, que imprimem em matéria sensível e visível. A direção mistura, deliberada e conscientemente, os registros documental e ficcional, através da auto-mise-en-scène⁴⁴ das personagens. O que é real e o que é inventado? A instabilidade

⁴⁴ *Mise-en-scène* refere-se à encenação, à construção da cena, de maneira conceitual (a partir da concepção do diretor – escolha dos planos e enquadramentos, posicionamento e direção dos atores,

permeia o filme e não pode ser perdida de vista, pois é premissa que o sustenta. “De alguma forma, o filme quer demonstrar que as potências do falso e do artifício e as vertigens do simulacro são a essência do cinema, mas são também inerentes à nossa presença no mundo atual.” (BORGES, 2010).

A premissa é a própria engrenagem do filme, o tensionamento do real e o questionamento do fazer fílmico, seja ele ficção ou documentário. Em uma operação constante na qual a realidade invade o filme e o filme a realidade e os procedimentos ficcionais desestabilizam a noção de documentário e vice-versa, a linguagem torna-se fissura. Nesse processo, não há naturalização de procedimentos, como define Cézair Migliorin: “há um conjunto de opções, de alternativas tratadas com leveza ou reflexão, mas nada naturalizadas.” (2011, p.165).

O céu sobre os ombros é um híbrido, um filme que utiliza tanto recursos de linguagem próprios da ficção quanto do documentário. Embora essas fronteiras tornem-se cada vez mais difusas no cinema contemporâneo, em 2010, quando o filme foi lançado, ele foi muito representativo da emergência de tais questões no cenário nacional. Há uma série de trabalhos e pesquisas que tematizam o filme e evidenciam a repercussão e o interesse promovido por ele.

Desta forma, a partir do material que já foi produzido sobre *O céu sobre os ombros*, alguns textos foram selecionados com o objetivo de criar uma base de dados relacionados ao filme para a pesquisa. Constituída por informações do site da produtora responsável pelo filme, quatro entrevistas com o diretor Sérgio Borges, uma entrevista com Sarug Dagir Ribeiro/Everlyn Barbin e uma entrevista com Ivo Lopes Araújo (diretor de fotografia), seis artigos e sete críticas cinematográficas. Conforme quadro a seguir:

iluminação, etc.) e prática (tudo que aparece no enquadramento: cenário, atores, iluminação, figurino, etc.). A auto-mise-en-scène, neste sentido, faz referência a encenação proposta pelos próprios personagens. Em relação a auto-mise-en-scène no documentário Comolli afirma: “Trata-se de uma mise-en-scène própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo de atividades corporais, materiais e rituais. A auto-mise-en-scène é inerente a qualquer processo observado.”(COMOLLI, 2008, p. 330).

QUADRO 3 – FORTUNA CRÍTICA FILME

Entrevistas		
Título	Autoria	Publicação
Instante maior que a vida Entrevista com Sérgio Borges, diretor de O céu sobre os ombros	Sérgio Borges, entrevista concedida a Camila Vieira	Jornal O Povo, 2012.
Entrevista: Sérgio Borges (MG) fala sobre o filme "O céu sobre os ombros"	Sérgio Borges	Cine Esquema Novo, 2011
Documentário "O Céu sobre os Ombros" recria o cotidiano de personagens incomuns	Sérgio Borges, entrevista concedida a Daniel Feix	GAÚCHAZH, 2011
A realidade da invenção	Sérgio Borges, entrevista concedida a Gabriel Carneiro	Revista de Cinema, 2011
"Acredito muito nessa relação quase mediúcnica da fotografia" – entrevista com Ivo Lopes Araújo	Ivo Lopes Araújo, entrevista concedida a Ana Galziza	Revista Moventes, 2016
Entrevista com a professora e pesquisadora Sarug Dagir Ribeiro (UFOP)	Sarug Dagir Ribeiro, entrevista concedida a Cássio Bruno de Araujo Rocha e Valdeci da Silva Cunha	Revista Temporalidades, 2015
Artigos		
Escritas da cidade em Avenida Brasília Formosa e O céu sobre os ombros	César Migliorin	Revista Eco-Pós, 2011
A performance: entre o vivido e o imaginado	André Brasil	Anais do XX Encontro Compós, 2011
Engajamentos estéticos no novo cinema brasileiro: o ordinário e o singular em O céu sobre os ombros	Fernanda Ribeiro Salvo	Revista Interin, 2015
A vida-lazer sobre os ombros de Everlyn	Vinícios Kabral Ribeiro	Anais do VI Seminário nacional de pesquisa em arte e cultura visual, 2013.
O meio bebeu o fim, como o mata-borrão bebe a tinta - Notas sobre O céu sobre os ombros e Avenida Brasília Formosa	André Brasil e Cláudia Mesquita	Livro – Políticas dos cinema latino-americanos contemporâneos, 2012.
Everlyn: Sarug Dagir	Lucas de Andrade Lima Britto	Livro – Corpos em projeção- Gênero e sexualidade no cinema latino-americano, 2013
Críticas		
Em transformação	Fábio Andrade	Revista Cinética, 2010
Hermafrodições cinematográficas	Carlos Alberto Mattos	Revista Filme Cultura, 2012
Fragments de vida	Sérgio Alpendre	Revista Filme Cultura, 2012
Diário de Brasília: O Céu sobre os ombros	Luiz Zanin Oricchio	O Estado de São Paulo, 2010
Crítica – O Céu sobre os Ombros	Ursula Rösele	Revista Eletrônica Filmes Polvo, 2010
Des-ordem de representação como crise de identidade	Leonardo Amaral	Revista Eletrônica Filmes Polvo, 2010
Ficção, documentário, fissão: Avenida Brasília Formosa e O Céu Sobre os Ombros	Gabriel Martins	Revista Eletrônica Filmes Polvo, 2010

Site		
Notas do diretor	Sérgio Borges	Espaço Teia, 2010

Fonte: A autora (2018)

Os critérios para escolha destes textos foram a possibilidade de diálogo com o tema aqui proposto e, assim, foram selecionados aqueles cujas informações pudessem contribuir com as análises. Serão utilizados ao longo desta dissertação, permeando e ajudando a construí-la.

A questão central nos textos é o hibridismo e a auto-mise-en-scène, a percepção comum é de que há um rigor no enquadramento e na composição do quadro, em planos que são na maior parte fixos. Há um tempo que dura, que se faz sentir, nas cenas cotidianas das três personagens, que se põe em relação somente através da montagem.

No contexto desta pesquisa, cinema híbrido pode ser compreendido como aquele no qual são empregados códigos e convenções da ficção e do documentário, tendo em mente que os elementos próprios de cada linguagem não são fixos e determinados. Segundo Maria Helena Braga e Vaz da Costa(2014), alguns filmes produzidos no mesmo período que *O céu sobre os ombros* e que apresentam essa característica são: *Avenida Brasília Formosa* (2010) e *O Vento Traz, A Onda Leva* (2012), de Gabriel Mascaro e *Girimunho* (2011), de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr.. Segundo ela, uma narrativa híbrida apresenta “[...] características da ficção e do documentário, articuladas de forma a quebrar qualquer impressão de realidade ou crença de não haver interferência do cineasta.” (2014, p. 173). Tal afirmação reflete justamente a premissa do filme: articular efeitos de real para romper com uma impressão da realidade.

Embora os modos de fazer e compreender o cinema se modifiquem, há um entendimento de que a ficção, que tem na narrativa clássica a essência de sua expressão, se estabelece através de um efeito de janela, ou transparência como é pensado por Ismail Xavier, no qual seu processo de feitura é invisibilizado. Tendo como base a montagem invisível, que estabelece uma noção de continuidade, e uma encenação naturalista, os filmes de ficção demandam um pacto entre o espectador e o universo fílmico. (XAVIER, 2008).

Se o registro ficcional pressupõe um “pacto de transparência”, como sugere Mariana Baltar (2005), o documentário se efetiva através de um “pacto de veracidade” (2005, p.3). Ao menos uma ideia de documentário clássico está alicerçada na ideia de

janela enquanto um recorte da realidade, sendo a captura de algo existente no mundo. Enquanto a ficção é fortemente orientada pela continuidade espaço-temporal, que cria “um desenrolar realista-ilusionista dos personagens” (BALTAR, 2005, p.4), no documentário tal ordenação se dá através da articulação de um argumento.

Algumas características do documentário de tradição clássica são a utilização de personagens modelo, que ilustram um tema que será desenvolvido baseado em uma reflexão sociológica, uso de narração com informações e dados em tom sóbrio e científico, além da montagem em função de uma argumentação com finalidades comprobatórias. Nessa configuração, som e imagem são operados enquanto evidências (BALTAR, 2005).

A partir dessa breve exposição de uma noção de cinema de ficção e documentário é possível perceber que *O céu sobre os ombros* não se encaixa nessas categorias. Entretanto, o filme opera com alguns códigos dos dois registros e, desta forma, o intuito aqui não é definir os significados de cada um, mas identificar como um desestabiliza o outro. A questão fundamental é que os dois operam no sentido de promover a impressão de realidade, sendo que em *O céu sobre os ombros*, essas operações são intensificadas e os seus limites tensionados.

Segundo o diretor, traços de um registro ficcional podem ser percebidos através da composição formal dos quadros, da dramaturgia construída e das escolhas elípticas da montagem. Há um rigor na composição dos planos e nos enquadramentos que seria mais próximo de um cinema ficcional. A câmera fixa, que pacientemente espera os eventos acontecerem (BORGES, 2010). O fator tempo, que é o que o que sustenta e revela o procedimento documental, está implicado de duas formas: na duração dos planos, que respeita a duração dos acontecimentos e da própria vida e na relação construída entre quem está filmando e quem está sendo filmado.

O som é na maior parte incidente, direto, diegético. Há silêncio, música na rádio, conversas ao telefone. Quando não é, promove um estranhamento e uma quebra que evidencia seu caráter de construção.

Se por um lado o uso de não atores é mais comum no documentário, a construção do roteiro e a encenação estão vinculados à ficção. Ainda que o roteiro não corresponda ao que é filmado e os diálogos sejam escritos pelos próprios atores/personagens. Segundo Fernanda Ribeiro Salvo, o filme acontece de acordo com a seguinte lógica “[...] enquanto o filme se realiza, os personagens inventam modos de existir, ficcionalizando seu cotidiano.” (2015, p.128). O fato de tais

procedimentos - processo e relação - não serem explicitados no filme faz com que a cena se torne ainda mais porosa, ambígua e difusa.

Essas são algumas das configurações estabelecidas em *O céu sobre os ombros*, no jogo criado por Sérgio Borges e na relação estabelecida com as suas personagens parece emergir uma instabilidade que é própria da vida. Segundo Brasil as imagens do filme são da ordem da experiência, “[...] em outros termos, diríamos que ela é um lugar não apenas de representação, mas de performance; lugar no qual, não apenas se figuram, mas se efetuam processos de subjetivação.” (BRASIL, 2011, p.4). Essa ideia apontada por Brasil é fundamental para esta pesquisa, que procura entender os processos pelos quais são estabelecidas noções de gênero e sexualidade no filme, a partir da direção de fotografia e, de que forma tais procedimentos implicam na constituição das subjetividades.

1.3 A Fotografia cinematográfica em diálogo com o material empírico: ouvindo o que o filme tem a dizer

“O mundo está tremendamente esquisito. Há dez anos atrás o Leon me disse que existe uma rachadura em tudo e que é assim que a luz entra, não sei se entendi. Você percebe alguma coisa da mistura entre falhas e iluminação?”
(FEVEREIRO, Matilde Campilho)⁴⁵

A luz é a matéria prima da fotografia, isso porque, através da incidência de raios luminosos sobre uma superfície sensível imprime-se uma imagem. Também por isso, em sua etimologia, fotografar significa escrever com a luz. Segundo Vilém Flusser, a criação de uma imagem técnica se dá através de um aparelho, que é um brinquedo que simula um tipo de pensamento. Segundo ele, neste processo “O mundo a ser representado reflete raios que vão sendo fixados sobre superfícies sensíveis, graças a processos óticos, químicos e mecânicos, assim surgindo a imagem.” (2011, p.30). O mesmo princípio é aplicado ao cinema, com o acréscimo do movimento ou, ao menos, a ilusão do movimento. Conforme explica Jean-Claude Bernardet, a imagem é sempre imóvel, a ilusão acontece através da projeção de imagens em sequência, na velocidade de 24 fotogramas por segundo:

⁴⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VasLnEWnAxY&t=7s>.

O movimento cinematográfico é uma ilusão, é um brinquedo ótico. A imagem que vemos na tela é sempre imóvel. A impressão de movimento nasce do seguinte: "fotografa-se" uma figura em movimento com intervalos de tempo muito curtos entre cada "fotografia" (= fotogramas). São vinte e quatro fotogramas por segundo que, depois, são projetados neste mesmo ritmo. Ocorre que o nosso olho não é muito rápido e a retina guarda a imagem por um tempo maior que 1/24 de segundo. De forma que, quando captamos uma imagem, a anterior ainda está no nosso olho, motivo pelo qual não percebemos a interrupção entre cada imagem, o que nos dá a impressão de movimento contínuo, parecido com o da realidade. É só aumentar ou diminuir a velocidade da filmagem ou da projeção para que essa impressão se desmanche. (BERNARDET, 1985, p.18).

Tais imagens técnicas, explica Flusser, - diferente das imagens tradicionais - são produtos indiretos de textos, fato que as coloca numa posição pós-histórica. "Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo." (2011, p.30). Segundo o autor, estas imagens adquirem um caráter ilusório de objetividade e imprimem um significado que, aparentemente, é automático e não precisa ser decifrado. Tais apontamentos são encontrados no livro *Filosofia da Caixa Preta, ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, no qual o autor propõe iniciar um diálogo filosófico sobre o que ele considera "[...] o aparelho em função do qual vive a atualidade." (FLUSSER, 2011).

A partir deste ponto, a ideia que gostaria de desenvolver é que o aparelho – e aqui, vou pensar especificamente a direção de fotografia -, mais que produzir texto, sentido e significado é uma técnica de subjetivação, cuja função é fazer a mediação entre o dito-mostrado e o sujeito-espectador. Segundo Fischer (1997), a relação que se estabelece entre a técnica, o que é explicitado através dela, a transformação dos sujeitos que enunciam e o que é enunciado, além da própria tecnologia empregada em determinado contexto histórico é fundamental para pensar a mídia enquanto um dispositivo pedagógico.

A autora defende a ideia que a mídia tem um papel fundamental na constituição dos sujeitos, não apenas pelo conteúdo veiculado, mas também, através dos elementos da linguagem. Assim, amparada pela noção de dispositivo pedagógico da mídia, proponho pensar a fotografia cinematográfica como parte desta instância que ensina modos de ser e estar no mundo. Parte desse contexto que Fischer observou "[...] diria que há hoje uma forma de gerir, produzir e distribuir os saberes, dada basicamente por um modo técnico específico, que talvez defina muito desses próprios saberes." (1997, p.67).

Antes de iniciar a discussão sobre a fotografia cinematográfica⁴⁶, gostaria de propor um instante de reflexão sobre uma questão crucial que mobiliza mas também intimida esta pesquisa. Tal embate se dá diante da possibilidade de articulação entre a direção de fotografia e questões de gênero e sexualidade. Seria legítimo tecer uma análise a partir de categorias de gênero e sexualidade através da fotografia cinematográfica, uma área técnica e, por isso, muitas vezes, considerada neutra? A resposta que ensaio é, ao mesmo tempo, aposta e justificativa.

Importa ainda dizer que esta pesquisa, mesmo não tendo como foco principal as questões de representatividade⁴⁷, em alguma medida isso também aparecerá como um fator a ser pensado nas análises. De todo modo, me parece que as questões mais focais recaem sobre os processos de representação⁴⁸, isto é, as formas pelas quais a fotografia cinematográfica constrói os gêneros e as sexualidades no cinema.

Anteriormente, foram apontados alguns dados em relação à produção de filmes no cenário nacional, no qual as profissionais mulheres são minoria. Neste levantamento, não há um indicativo em relação a produções realizadas (dirigidas/produzidas/fotografadas) por pessoas LGBT. No entanto, o que é notório, é que a maior parte dessas produções foram realizadas por homens brancos, cisgêneros e heterossexuais. Acredito que este fato é determinante para imprimir um determinado olhar sobre os filmes.

Em relação à direção de fotografia especificamente, pode-se afirmar que os profissionais desta área são, em grande maioria, homens, conforme o gráfico a seguir⁴⁹. Um exemplo que ilustra bem essa predominância masculina na fotografia cinematográfica é o termo *cameraman*, como explica Tedesco: “Não é à toa que durante muitas décadas a única palavra que havia em inglês para designar

⁴⁶ No Brasil, direção de fotografia e fotografia cinematográfica significam a mesma coisa: área, departamento ou atividade responsável pela concepção e captação das imagens do filme.

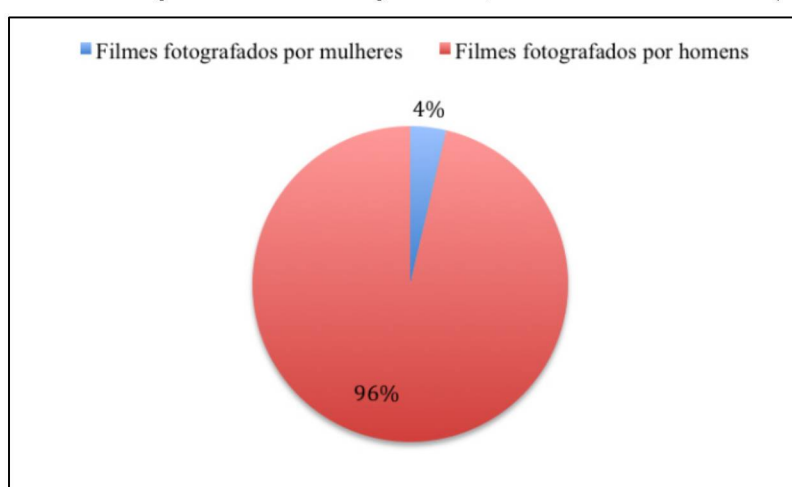
⁴⁷ O termo faz referência à presença de determinados sujeitos ou grupo de sujeitos tanto na representação quanto na realização cinematográfica, nas mais diversas funções como roteiro, direção, direção de arte, etc.

⁴⁸ Representação aqui está sendo tomada mais ao modo de Tomaz Tadeu da Silva, que diz: “A representação expressa-se por meio de uma pintura, de uma fotografia, de um filme, de um texto, de uma expressão oral. A representação não é, nessa concepção, nunca, representação mental ou interior. A representação é, aqui, sempre marca ou traço visível, exterior. [...] é, como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido. Como tal, a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder.” (SILVA, 2000, p. 90)

⁴⁹ O gráfico foi extraído do artigo *Mulheres atrás das câmeras: a presença feminina na direção de fotografia de longas-metragens ficcionais brasileiros*, de autoria de Marina Tedesco (2016b), no qual a autora analisa a presença e permanência de mulheres diretoras de fotografia na área, no contexto brasileiro.

cinematógrafo, vocábulo que em português pode ser utilizado tanto para homens como para mulheres, foi *cameraman*.” (TEDESCO, 2016b, p.51). Ou seja, o *man* da palavra, pressupunha uma profissão de homens. A autora defende, entretanto, que a marca de gênero do termo não é somente um reflexo da realidade, no sentido que só haviam profissionais homens nesta área, mas que seu uso também atuava na invisibilização de diretoras de fotografia e na demarcação de um território onde as mulheres não eram bem-vindas.

FIGURA 4 – Porcentagem de filmes fotografados por homens e mulheres (1984-2015)



Fonte: Marina Cavalcanti Tedesco (2016b).

Diante deste cenário, não é de se estranhar, portanto, que a produção textual, especialmente dos manuais de caráter técnico sobre a direção de fotografia, tenham sido escritos por homens. Conforme comenta Rogério Luiz Silva Oliveira, na introdução de sua tese de doutorado, que trata justamente sobre a direção de fotografia:

Observando o conjunto bibliográfico dedicado à direção de fotografia, encontraremos alguns trabalhos em que fotógrafos lançaram-se na tarefa de escrever. Henri Alekan e André Goeffers lançaram-se neste desafio na França; John Alton e Philippe Rousselot o fizeram nos Estados Unidos; Vitorio Storaro, na Itália; Edgar Moura, no Brasil; Néstor Almendros, na Espanha; Ricardo Aronovich, na Argentina. Cada um à sua maneira, tal como na diversidade das construções específicas dos pensadores (filósofos, sociólogos, etc.) – mediante seus métodos reflexivos e analíticos –, lançaram-se na tarefa de sistematizar aspectos da direção de fotografia, ora priorizando matérias como a luz ou a câmera, ora organizando as ideias a partir de um panorama geral do ofício de fotógrafo no cinema. Não será demais, então, localizar o trabalho aqui apresentado numa certa tradição propositiva de uma espécie de filosofia da cinematografia, já que a ideia principal é promover um exercício intelectual a partir da sistematização de técnicas e procedimentos utilizados pelo fotógrafo. (OLIVEIRA, 2016, p.16).

Não pretendo questionar e nem mesmo problematizar a pesquisa de Oliveira, que é relevante para os estudos da área e a qual tomo como referência. Entretanto, seu texto evidencia uma hegemonia masculina na direção de fotografia e um aspecto particularmente me chama a atenção no que diz respeito a uma certa “[...] tradição propositiva de uma espécie de filosofia da cinematografia.” (OLIVEIRA, 2016, p.16). Tal fato se revela completamente excludente, o que me leva a pensar nos olhares, nas miradas que não são contempladas por estes senhores. E é neste sentido que ensaio uma resposta.

Não posso deixar de mencionar que um importante esforço foi feito na articulação da direção de fotografia e questões de gênero e sexualidade. As pesquisas de Marina Cavalcanti Tedesco contribuem imensamente com esta área e apontam algumas direções possíveis, além de atestarem a pertinência desses estudos. Conforme explica a autora:

Partindo do entendimento de que as técnicas não são neutras, mas “um conjunto de meios instrumentais e sociais” (SANTOS, 2006, p.29) desenvolvido a partir de um saber – e o saber, como demonstrou Foucault em diversos momentos de seus estudos, não pode ser pensado fora das relações de poder –, nos propusemos a explicitar alguns dos pressupostos que embasaram a constituição do como fazer hegemônico da captação de imagens em movimento. (TEDESCO, 2016a, p.102)

Uma das abordagens utilizadas pela autora e sobre a qual ela se deteve foi a revisão de manuais de direção de fotografia. Depois da leitura do material publicado sobre o assunto entre 1930 e 2000, ela constatou que “historicamente, as prescrições para se registrar de maneira correta a imagem de uma pessoa têm variado em função de ela ser homem ou mulher.” (TEDESCO, 2016a, p. 102).

Convencida da possibilidade de uma análise articulando princípios da direção de fotografia e discursos de gênero e sexualidade, proponho voltarmos ao início, à fotografia cinematográfica. O que os livros e manuais sobre a direção de fotografia dizem é que trata-se de uma área, um departamento do cinema, uma atividade técnica e artística, que atua diretamente na construção da imagem. É constituída por uma equipe⁵⁰, coordenada pelo diretor de fotografia, responsável pela concepção

⁵⁰ O diretor de fotografia é o responsável por tudo que se relaciona com a elaboração final da imagem, ele irá especificar os equipamentos de câmera, luz e maquinária necessários para a realização do filme e coordenar a equipe nessa execução. Seu interlocutor imediato é o diretor, de quem recebe instruções e a quem apresenta soluções e sugestões. Seu outro interlocutor é o diretor de arte, com quem discute as necessidades e os problemas cenográficos para juntos obterem a melhor imagem. Sua equipe é

imagética do filme, de acordo com as premissas do diretor e as necessidades da narrativa. Segundo Edgar Moura, o diretor de fotografia é quem lida com luz e câmera, ou de forma mais poética é “[...] quem transforma os sonhos do diretor em realidade.” (1999, p. 209).

Na prática, isso quer dizer que em relação à câmera, a construção da imagem se dará em função da composição do quadro, dos movimentos e do ângulo de câmera. Em relação à iluminação, será determinada principalmente a partir de três aspectos: direção, natureza e intensidade das fontes de luz. Uma parte significativa do livro de Moura, *50 anos, câmera, luz, ação* - importante referência no contexto brasileiro, como apontado por Tedesco e Oliveira -, é dedicado à iluminação.

Moura explica que existe um esquema básico de iluminação que consiste em ataque, compensação e contraluz, determinados em função da posição da câmera e dos elementos em cena. O ataque, também chamado de luz principal, ou *key light* em inglês (termo usado nos Estados Unidos), é a primeira fonte de luz a ser posicionada. Em seguida, a luz de compensação, também chamada de luz de preenchimento, que serve para iluminar a parte escura deixada pela luz principal. E por fim, o contraluz, também chamado de *backlight*, é criado com refletores⁵¹ posicionados no fundo da cena. Sobre essa questão Tedesco afirma,

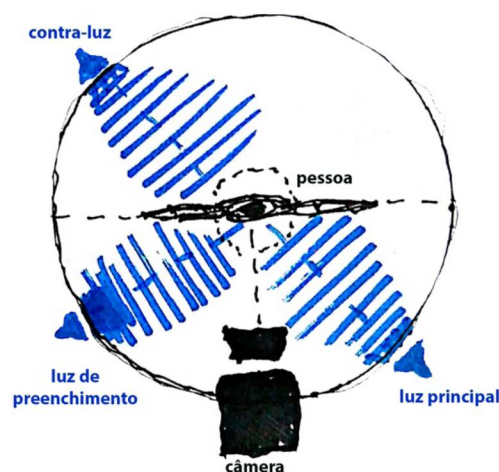
No que se refere à iluminação, é bastante comum que os DFs⁵² dediquem várias páginas de seus manuais ao mais clássico dos mapas de luz, conhecido como *standard three-point lighting*. Nele, o ataque tem a função de criar os claros e escuros que irão conferir a ilusão de tridimensionalidade, a compensação de auxiliar na obtenção dos níveis de contraste desejados e o contraluz de separar a personagem do fundo, glamourizar e, eventualmente, tornar visíveis chuva e fumaça. (TEDESCO, 2014, p.122)

formada por um operador de câmera, um primeiro assistente de câmera (e seus assistentes; o segundo e o terceiro assistentes de câmera), um logger, que é responsável pelo gerenciamento e armazenamento dos arquivos digitais do filme e o operador de vídeo assist, responsável pela instalação e manutenção do monitor conectado à câmera durante as filmagens, um chefe eletricitista (e seus assistentes) – responsáveis pelos equipamentos de iluminação - e um chefe maquinista (e seus assistentes) – responsáveis pelos equipamentos de maquinaria, tais como gruas, trilhos, etc.

⁵¹ Refletores são fontes de luz artificial.

⁵² DF significa diretor de fotografia.

FIGURA 5 – Esquema de iluminação de três pontos.



Fonte: A autora (2018)

O posicionamento dessas luzes em relação à câmera e aos elementos em cena tratam do primeiro aspecto apontado por Moura, que é a direção. O segundo ponto é da natureza dessa iluminação, que pode ser suave ou dura. Os procedimentos para atingir uma delas são através de luz direta, rebatida ou filtrada. Direta, é a luz que sai de um refletor e atinge o objeto sem interferência, é uma luz dura que provoca sombras marcadas. Uma iluminação rebatida pode ser feita utilizando um refletor *soft light*, o qual ele mesmo rebate a luz, ou através de um rebatedor externo, que pode ser qualquer superfície com propriedade para rebater a luz, desde uma parede branca até um pedaço de isopor. E a filtrada é a iluminação que passa por difusores e gelatinas, cuja função é filtrar parte da luz. Tanto a luz rebatida como a filtrada têm como característica a criação de uma iluminação suave com sombras pouco marcadas.

O terceiro aspecto apontado por Moura é o da intensidade da luz, que tem a ver com a exposição, com a quantidade de luz que entra na câmera e atinge a película sensível. Aqui, pode-se pensar em uma relação que se dá entre a fonte luminosa (sua intensidade e distância em relação ao objeto filmado), o objeto filmado (quantidade de luz que chega até ele e é refletido para a câmera) e a câmera (quantidade de luz que entra de acordo com o diafragma e obturador⁵³). Segundo Moura, dos três, este é o aspecto mais importante, pois é desta relação que surge a imagem.

⁵³ O diafragma é um dispositivo da câmera que controla a quantidade de luz que entra através da lente, o obturador é um mecanismo que controla a velocidade da captação da imagem, correspondendo ao tempo que cada quadro ficará exposto.

Uma foto pode ser dura ou difusa, clara ou escura, pode ser feita a favor ou em contraluz, pode ser em high key, low key, ou no key que você quiser. Nenhuma delas está certa ou errada. Só depende do resultado. Se for boa, bonita, ou interessante, poderá ser vista e projetada. Agora, se ficar toda preta, ou toda branca, não há nada que a salve. (MOURA, 1999, p.168)

Ainda, em relação à luz, outro aspecto relevante é que existem fontes de iluminação natural (o sol) e artificiais (refletores), cujas temperaturas de cor podem variar, e esse fator será determinante na cor no filme. A luz do sol no final da tarde ou de uma lâmpada incandescente tem a tonalidade de uma cor quente, no entanto sua temperatura de cor é baixa, em torno de 2700° K. Já uma lâmpada fluorescente, que imprime uma luz azulada, tem alta temperatura de cor, em torno de 6500° K⁵⁴. Além disso, existem filtros e gelatinas que promovem alterações nas cores, podem ser usados para simplesmente mudar o tom que se deseja imprimir ou para corrigir a cor da lâmpada de um refletor. Por exemplo, se tenho um refletor de tungstênio⁵⁵, que imprime uma luz amarelada, a uma temperatura de cor de 3200° K, mas preciso filmar uma cena com a luz do dia, cuja temperatura de cor seria 5500° K, posso usar uma gelatina que faça essa alteração.

A cena apresentada na figura 1 é iluminada com uma fonte de luz cuja temperatura de cor é baixa, em torno de 2700° K. Pode ter sido feita com luz natural, ou com iluminação artificial emulando a luz do sol. De uma forma ou de outra, houve a intenção de criar uma atmosfera para a cena, uma sensação de calor, leveza e sensualidade criada pela luz amarela e quente do sol no final da tarde, construída pela direção de fotografia.

Segundo Bertrand Lira, as principais funções da luz na fotografia - no que se refere à cinematografia clássica -, são iluminar a cena, possibilitar um dimensionamento do objeto (em relação à tamanho, textura, etc.), criar uma atmosfera e transmitir emoções (2012, p.2). Como o autor explica:

O estudo da luz remonta às pioneiras tentativas dos pintores de representá-la em toda sua plenitude. Fotograficamente, a luz cumpre quatro funções primordiais e que são trabalhadas em qualquer manual de fotografia: iluminar a pessoa ou a cena, produzindo sobre eles determinados efeitos que permitem um bom registro; dar informações precisas sobre o motivo (é a luz que informa acerca da textura, do tamanho, da forma e do contorno do objeto/motivo fotografado); criar um caráter e dar clima à fotografia (a luz põe em relevo as qualidades do motivo, sugere estados de espírito e cria atmosfera de acordo com as necessidades expressivas do fotógrafo) e,

⁵⁴ A temperatura de cor é medida em graus Kelvin.

⁵⁵ Tungstênio é o metal utilizado na fabricação de lâmpadas incandescentes.

finalmente, transmitir emoções (com uma combinação adequada e sugestiva de luz e tema, produz no observador o efeito emocional desejado). (LIRA, 2012, p.2)

Em relação à câmera, outro elemento essencial para fotografia cinematográfica, Marcel Martin atribui a ela um papel criador, “agente ativo de registro da realidade material e de criação da realidade fílmica.” (2003, p. 31). O autor não está se referindo especificamente ao trabalho de operação de câmera ou ao equipamento em si, mas a uma série de procedimentos que resultarão na imagem. Embora tais procedimentos sejam definidos pela direção do filme, eles são viabilizados pela direção de fotografia e, neste sentido também interessam para as análises desta pesquisa. Martin define quatro os aspectos fundamentais de atuação da câmera, são eles: o enquadramento, o plano, os ângulos de filmagem e os movimentos de câmera.

O enquadramento trata da composição dos elementos na imagem e está diretamente relacionado com o plano previsto pelo diretor. Os planos são determinados pela distância da câmera e o objeto filmado, e segundo Martin, são determinados pela necessidade da narrativa. Também podem ter uma função dramática e psicológica, como por exemplo o close de um rosto. As nomenclaturas podem variar, mas de forma geral são: plano geral, plano inteiro, plano conjunto, plano americano, plano médio, plano próximo, close e plano detalhe.

A partir do roteiro, a direção determina quais serão os planos, esse processo é chamado decupagem. É como imaginar o filme em imagens: “[...] plano 1, homem entra pela porta. Nesse quadro, vê-se o ator cortado acima do joelho. É um plano americano. Depois, queremos ver só o rosto. Esse, então, será o plano 2, um *close* do ator, e assim por diante [...]” (MOURA, 1999, p. 237). Além disso, o autor explica que a partir da decupagem feita pela direção, a direção de fotografia faz a decupagem técnica, que consiste em definir como será construída a imagem, a partir da escolha da câmera, lentes, filtros, equipamento de elétrica e maquinária.

Os ângulos de câmera, segundo Martin, podem ser justificados pela ação ou podem ser utilizados para criar uma sensação e um significado psicológico. Os mais comuns e mais utilizados são o *plongée*⁵⁶ e o *contra-plongée*, o primeiro é quando a filmagem é feita de cima para baixo, o segundo, o oposto, de baixo para cima. O efeito

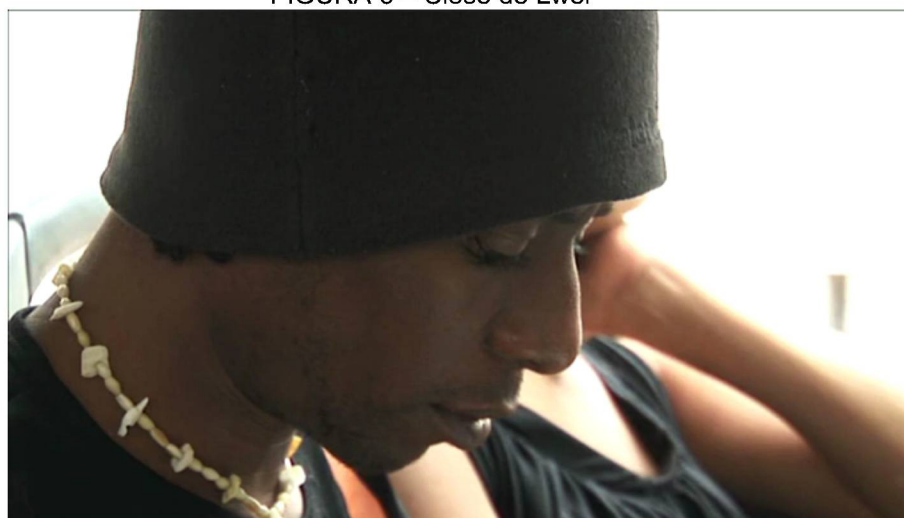
⁵⁶ É um termo francês, que significa mergulho.

de se filmar em *plongée* é que o objeto tende a ser diminuído, oprimido na imagem e em *contra-plongée* o objeto é aumentado, enaltecido. O ângulo de câmera também pode ser zenital, quando é perpendicular ao solo e inclinado, geralmente relacionado a um desequilíbrio. Estes sentidos promovidos pela angulação da câmera e utilizados de acordo com a narrativa, adquirem significados e tornam-se enunciados do filme.

Assim como os movimentos de câmera, fundamentais na construção da linguagem cinematográfica. Martin enumera algumas funções do ponto de vista da expressão fílmica em relação aos diferentes tipos de movimentos, podendo ser descritivas, dramáticas e rítmicas. Na prática, os movimentos de câmera são o *travelling* no qual a câmera se desloca fixa em seu eixo, através de um trilho, movimentação de câmera com equipamentos como o *steadicam*⁵⁷ e mesmo na mão, e a panorâmica/tilt, em que o movimento se dá no próprio eixo da câmera horizontal e verticalmente.

Tendo introduzido o leitor nos princípios da direção de fotografia, norteadores das análises desta pesquisa, é chegada a hora de apresentar o filme e suas personagens.

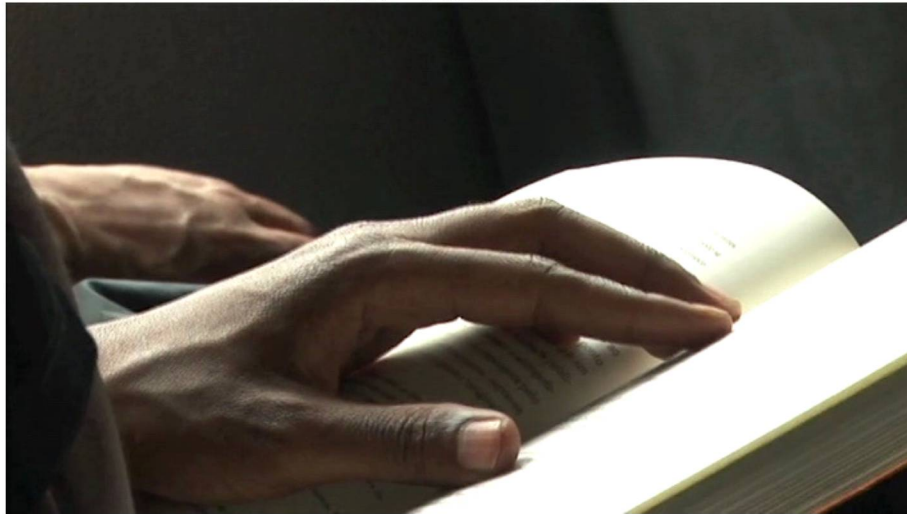
FIGURA 6 – Close de Lwei



Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

⁵⁷ Dispositivo no qual a câmera é fixada, acoplado ao corpo do operador, serve para estabilizar as imagens produzidas.

FIGURA 7 – Plano detalhe Lwei



Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

FIGURA 8 – Plano detalhe Murari



Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

FIGURA 9 – Close de Murari



Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

FIGURA 10 – Close de Everlyn



Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

Prólogo, do latim *prologus*, o que se diz antes. Além de apresentar a história também marca o olhar que o autor tem sobre a obra. Lwei Bakongo, Murari Krishna e Everlyn Barbin, antes mesmo de o filme começar, nos são apresentados os protagonistas desta história. Olhando estes *frames*, é possível encontrar algumas pistas de quem são essas pessoas e do que vai tratar o filme. Mas de que forma o filme faz isso? E como a direção de fotografia constrói o sentido proposto pela direção nesta primeira sequência de *O céu sobre os ombros*? De muito perto, em um primeiríssimo plano lateral dos rostos das personagens, no canto esquerdo do quadro, o mesmo enquadramento para todos, a câmera fixa, na altura do rosto. Toda a sequência se passa dentro de um ônibus, provavelmente não é o mesmo, Lwei e Murari durante o dia, Everlyn à noite.

O plano fechado do rosto, seguido de um plano detalhe, é assim para os dois primeiros. Vemos Lwei segurando um livro aberto, os dedos passeiam pelas palavras sugerindo que ele está lendo. Murari com uma das mãos dentro de um saco - será revelado mais tarde que trata-se de uma bolsa para carregar o “japa-mala”, as contas de meditação *hare krishna*. No plano seguinte é noite, Everlyn olha para fora, sua mão entra em quadro segurando uma flor amarela, não é necessário um plano detalhe para nos mostrar a flor, pois ela a aproxima do rosto e a cheira. Assim, o filme nos apresenta Lwei, jovem negro, escritor, estrangeiro; Murari, jovem branco, praticante *hare krishna*, operador de telemarketing, integrante da torcida organizada do Atlético Mineiro; Everlyn Barbin, mulher trans, prostituta, mestra e professora.

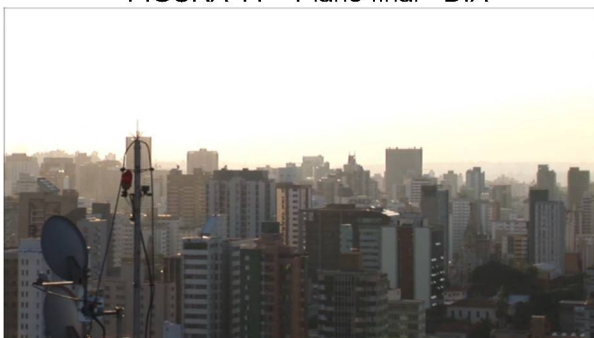
O plano próximo coloca o espectador junto aos personagens, antes dos créditos iniciais já sei que Lwei é um homem que tem uma relação com a escrita, que Murari tem uma relação com a religião *Hare Krishna* e que Everlyn é uma mulher trans, talvez não de forma tão direta mas algumas hipóteses que levanto a partir do quadro dela: seu corpo pertence à noite e há uma questão afetiva que é importante para ela.

Desde essa primeira sequência a direção de fotografia está atuando para construir sentido no filme, mais que apresentar cada um deles, esse prólogo pretende dizer que eles pegam o mesmo ônibus, estão sós e vivem na mesma cidade, eles são iguais, iguais a nós mesmos. O filme constrói este enunciado através da linguagem e também através da direção de fotografia. A construção de sentido atua também em relação a gênero e sexualidade, sendo possível identificar um determinado discurso já nesta sequência. Ainda que não especificamente através da fotografia, mas na própria mise-en-scene: a mulher trans é associada a uma ideia de feminilidade através da flor e dos gestos e, conseqüentemente, relacionada à uma ideia de sentimento, emoção, relacionamento. Enquanto os dois homens são associados a objetos intelectuais e religiosos.

O plano⁵⁸ que abre o filme é um plano geral, do alto de um prédio, apresentando uma grande cidade. O plano explora o horizonte em um movimento de câmera panorâmica da direita para a esquerda. É dia. Aos 42 minutos de filme, o mesmo plano, movimento de câmera panorâmica da direita para a esquerda, sobre o mesmo prédio. Agora é noite. De certa forma, estes planos contemplam em si o conceito unificador que rege *O céu sobre os ombros*. As histórias não se cruzam, os personagens não têm nenhuma relação, são completamente diferentes um do outro. O ponto comum a todos eles é a cidade, é o peso da vida sobre eles, o céu sobre os ombros.

⁵⁸ Plano é a unidade mínima do filme, tudo que está entre dois cortes e que é mostrado para o espectador de forma contínua, como uma sucessão de imagens em movimento sem interrupção. Os tipos de planos variam de acordo com o enquadramento.

FIGURA 11 – Plano final - DIA



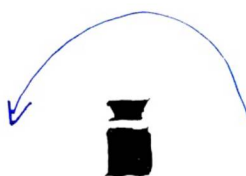
Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

FIGURA 12 – Plano Inicial - DIA



Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

FIGURA 13 – Indicação de movimento de câmera.



FONTE: A autora (2018)

FIGURA 14 – Plano final - NOITE



FIGURA 15 – Plano Inicial - NOITE

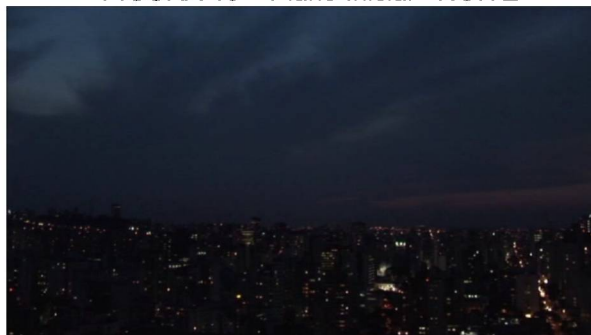
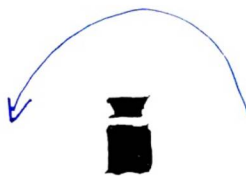


FIGURA 16 – Indicação de movimento de câmera.



Fonte: A autora (2018)

Quem assina a direção de fotografia do filme *O céu sobre os ombros* é Ivo Lopes Araújo, reconhecido nacionalmente como diretor de fotografia e membro do coletivo cearense Alumbramento, onde atua também como diretor, roteirista e

produtor. Alguns longas metragens fotografados por ele são: *Sol alegria* (2018), de Tavinho Teixeira; *A cidade onde envelheço* (2016), de Marília Rocha; *O último trago* (2016), de Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti; *Campo Grande* (2015), de Sandra Kogut; *Ausência* (2014), de Chico Teixeira; *Quando eu era vivo* (2014), de Marco Dutra; *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda.

Sobre o processo de filmagem, ele comenta:

Os filmes da Teia, *O Céu Sobre os Ombros* (2010), do Sérgio Borges, *A Falta Que Me Faz* (2009) da Marília Rocha, o próprio *Girimunho* (2011) dirigido pelo Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina, eram filmes com equipe reduzida ou sem equipe e tinha que iluminar, tem sempre que iluminar porque, na maioria das vezes, as câmeras não filmam com pouca luz, não têm sensibilidade pra filmar como o olho da gente vê. Então, eu comecei a partir de coisas muito simples, se eu acho que a iluminação da casa está boa, quando é um documentário, acho massa de alguma forma preservar esse tipo de iluminação, o que eu preciso é ter uma quantidade maior de luz, aí eu ia nas casas e, no mesmo lugar que tinha uma lâmpada de 60W, eu botava três lâmpadas de 150W e deixava o interruptor no mesmo lugar, que era onde as pessoas da casa estavam acostumadas. Eu não ia mexer na rotina das pessoas e, aos poucos, fui elaborando esse sistema de luz. (ARAÚJO, 2017).

O comentário de Araújo, enquanto diretor de fotografia do filme *O céu sobre os ombros*, ilustra como os procedimentos empregados em um filme documentário são desenvolvidos mais em função do que a cena propõe e possibilita do que a partir de critérios pré-estabelecidos em função da narrativa. Entretanto, também demonstra que é necessária a manipulação da cena para construir o efeito desejado.

Assim, uma das funções da direção de fotografia no documentário é evidenciar a realidade. Nesta perspectiva, Marcos Miguel Costa Pereira a define como “uma ferramenta, como outras ferramentas que se poderão usar, que auxiliará na extração da realidade de um determinado acontecimento. [...] ajudará a acrescentar mais informação a nível visual e por sua vez a nível narrativo também.” (2014, p.37)

Desta forma, interessa analisar como são articulados os procedimentos da direção de fotografia na construção de efeitos de real no filme *O céu sobre os ombros*, através de estratégias da ficção e do documentário, e pensar como tais operações implicam as questões de gênero e sexualidade. Para além disso, ao tomar a direção de fotografia como uma técnica de subjetivação, interessa pensar sua atuação na captura e resistência dos corpos em cena.

ATO II – CONFRONTAÇÃO E ENFRENTAMENTO NO DISCURSO CINEMATOGRAFICO: o filme em análise

2.1 Efeitos de real: entre a verdade do sexo e a performatividade do gênero

Lwei Bakongo, Murari Krishna e Everlyn Barbin foram nomes inventados por eles mesmos para reencenar as suas próprias vidas. O que é real, o que é invenção e quais são os seus limites? É a partir destas questões que *O céu sobre os ombros* desenvolve e articula sua narrativa, colocando em xeque uma certa noção de ficção e documentário, além de um questionamento em relação à própria realidade.

O tensionamento proposto é também a premissa sobre a qual o filme é construído. Documentário ou ficção, real ou encenado, verdadeiro ou falso são axiomas postos em xeque, enunciados evidenciados, através dos quais o filme propõe desestabilizar uma noção de realidade. Interessa a esta pesquisa deslocar esse tensionamento para as questões de gênero e sexualidade. Para isso, proponho um percurso de análise que se desloca do duplo analítico ficção-documentário para um outro duplo analítico: sujeição-subversão. Desse modo, meu objetivo é buscar entender como a direção de fotografia opera na construção de efeitos de realidade em relação aos gêneros e às sexualidades, no âmbito tanto das formas de captura, como das formas de resistência.

Assim, me aproprio dos conceitos de *dispositivo de sexualidade* de Foucault e *performatividade de gênero* de Butler e me sirvo deles não só como fundamento teórico, mas também como categorias analíticas que possibilitam pensar a atuação da direção de fotografia na construção de discursos de gênero e sexualidade no filme *O céu sobre os ombros*.

Chego a essas duas categorias (dispositivo de sexualidade e performatividade de gênero) a partir de regularidades enunciativas relacionadas ao gênero e à sexualidade presentes no discurso cinematográfico. Ao olhar para o filme, para as estratégias cinematográficas utilizadas e os sentidos criados a partir delas, entendo que o gênero e a sexualidade, por exemplo, são questões fundamentais (no sentido mesmo da construção da personagem em cena) para a personagem de Everlyn. Não são para os outros.

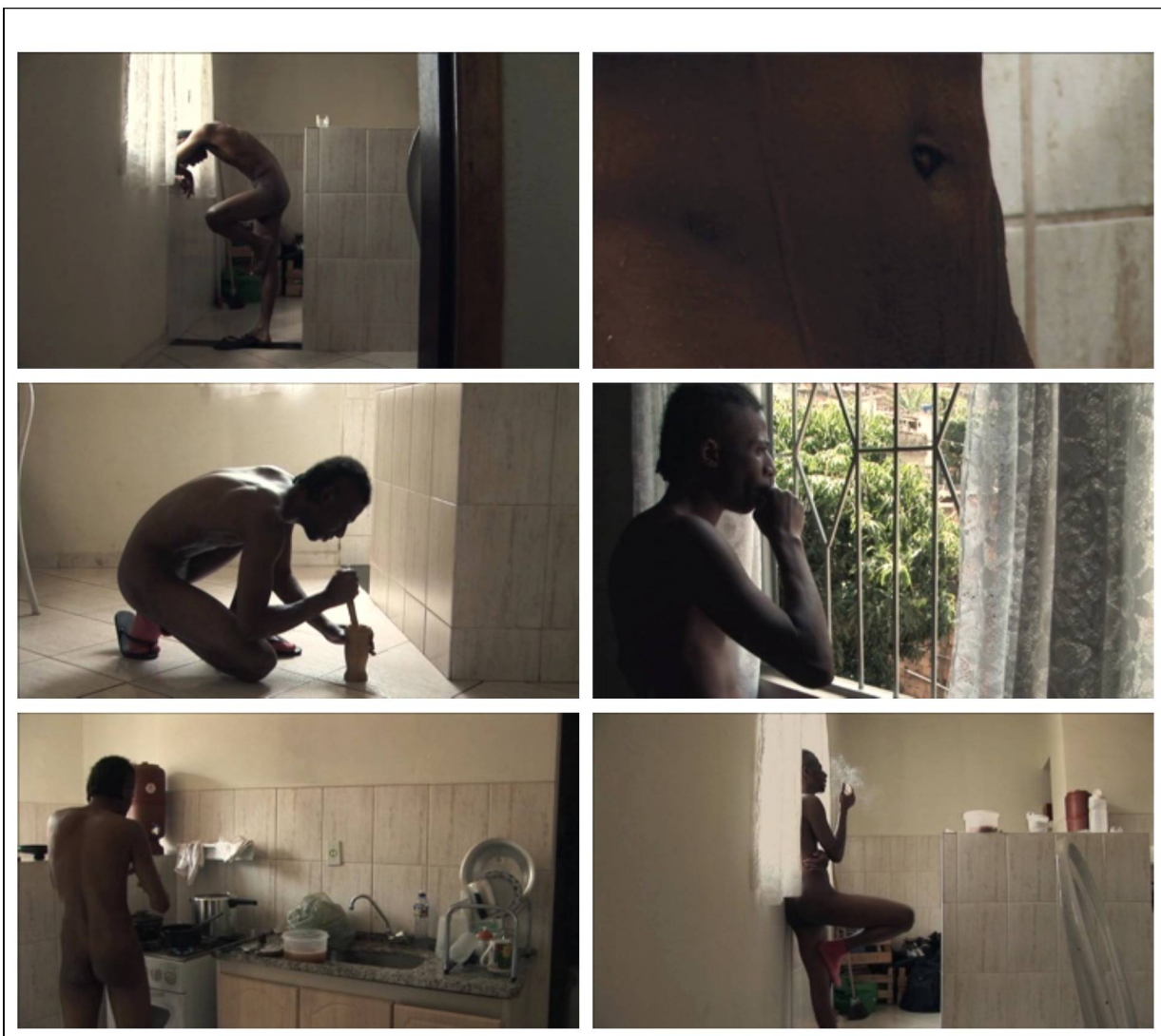
Ela aparece em oito sequências do filme, intercaladas com sequências de Lwei e Murari, como pode-se verificar na decupagem (Anexo 1). Na primeira, ela está no

ônibus, carrega uma flor. Na segunda, ela está em casa, nua, vemos partes do seu corpo, ela se arruma, o espelho aparece reiteradamente. Na terceira, ela conversa com alguém ao telefone, dá conselhos acadêmicos e cita Foucault; nesta sequência - um plano completamente desnecessário narrativamente - um plano detalhe da sua perna e do vestido levantando com o vento do ventilador. Em seguida, a sequência da aula, em que ela fala sobre gênero e sexualidade. De volta à casa, novamente nua, planos recortados do seu corpo, ela se veste, se arruma e sai. A próxima é a sequência da prostituição e da cena de sexo. A seguir, ela fala sobre o fato de ser transexual e prostituta. A última, a oitava, ela lê um texto romântico e fuma um baseado.

Ao fazer o mesmo percurso com os outros personagens não encontrei reiterações relacionadas a gênero e sexualidade. Em Everlyn, praticamente todas as cenas remetem de alguma forma a essas questões. As recorrências: o corpo nu, em pedaços, espelhos, vestir-se, arrumar-se, falar de si, falar de sexo, do seu sexo. Em Murari, as referências em relação às questões de gênero e sexualidade não são explícitas. Em Lwei há a presença do corpo nu, mas não há reiteração e a construção de sentido não é a mesma. Há uma plasticidade construída pela luz e pela composição do quadro. Conforme a descrição de Salvo:

O personagem aparece nu na cozinha de sua casa. Em pé, o corpo está pendido, de frente para uma janela. Ele apóia a cabeça num dos braços colocado sobre o parapeito. Com a outra mão, fuma um cigarro. É dia, a luz que vem da rua contrasta com sua pele negra. Atrás do personagem, uma meia parede de azulejos brancos sugere uma relação de equilíbrio, quando vista em contraste com o corpo tombado. Nada interfere nessa composição. No primeiro plano da imagem há uma porta aberta pela qual observamos toda cena: um quadro dentro do quadro. A câmera imóvel sustenta a duração tempo suficiente para contemplarmos a beleza da imagem emoldurada. Os movimentos são mínimos e a ausência completa de ruídos ou trilha sonora acentua a acuidade do momento, deixando que nossa atenção se detenha na plasticidade das formas. (SALVO, 2015, p.129).

QUADRO 4 – FRAMES DE LWEI EM MOMENTOS DIVERSOS DO FILME



Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

Já em *Everlyn*, é de outra ordem, pois

[...] nota-se, na construção da cena que envolve a personagem, uma atmosfera erotizada, de modo até excessivo. Sobretudo, quando ela está em casa: seus seios quase sempre à mostra, o ventilador a balançar seu vestido, a música envolvente no rádio, as cartas de cunho romântico-erótico que ela lê em voz alta. (SALVO, 2015, p. 132).

QUADRO 5 – FRAMES DE EVERLYN EM MOMENTOS DIVERSOS DO FILME





Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

As cenas de Lwei nu são iluminadas pela luz do dia, uma luz suave que entra pela janela e funciona como a principal fonte de iluminação da cena. O preenchimento fica por conta da luz rebatida nas paredes, e a mesma luz que entra pela janela funciona como *backlight*, que destaca o seu corpo do fundo. Há bastante contraste na imagem, ou seja, áreas mais claras e outras mais escuras, contribuindo com a plasticidade do quadro. E o corpo, na maior parte dos planos, aparece inteiro. Um dos

sentidos que se pode depreender da cena criada para Lwei é a de que ele é um cara despojado, que fica nu em casa, enquanto fuma, cozinha e faz atividades ordinárias.

Também há plasticidade nas cenas de Everlyn, principalmente pela composição rigorosa do quadro, mas a construção de sentido é diferente. Há cenas com iluminação natural, nas quais há maior contraste e cenas realizadas durante a noite, mais escuras e com menor contraste. Em ambas, a luz é difusa e suave, a própria luz do ambiente, talvez reforçada com lâmpadas mais potentes, como comentado anteriormente pelo diretor de fotografia (com exceção das cenas noturnas na rua). O que há de comum nestas imagens é o corpo recortado em cena, o corpo nu, sempre em pedaços, nunca inteiro. Talvez o espaço da casa de Everlyn seja pequeno, talvez o fotógrafo tenha optado por não usar lentes grande angulares⁵⁹, de toda forma, o que vemos, reiteradamente, é o corpo fragmentado de uma mulher trans.

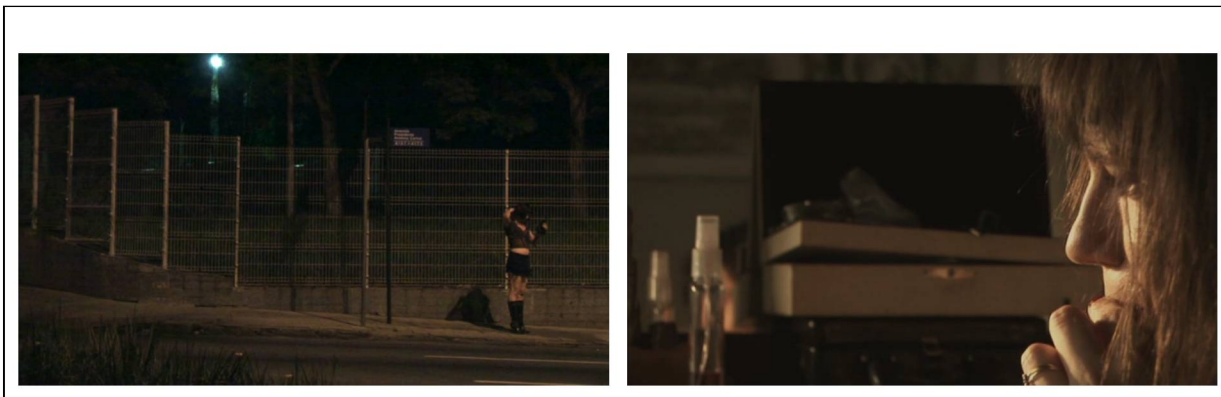
Um sentido possível que emerge destas cenas de Everlyn, nas quais os enquadramentos recortam o corpo, permite uma interpretação ligada à objetificação, que é ampliada pela atmosfera erotizada, construída juntamente com os demais procedimentos, tais como a música. Há um certo fascínio por este corpo, posto em evidência em muitos momentos do filme e que culmina com a cena de sexo protagonizada por Everlyn.

Outra recorrência, no que se refere à gênero e sexualidade, é o espelho e toda uma série de ações em função dele. Ela se veste, se maquia, penteia e seca o cabelo, duas vezes, uma vez de dia, outra de noite. E ainda na rua, ela se penteia novamente enquanto olha em um pequeno espelho na bolsa. Ela constrói e reconstrói a sua personagem diante do filme. E, se por um lado, ela reitera códigos e práticas que constroem o “feminino”, por outro, ela evidencia o caráter artificial desta construção.

⁵⁹ Lentes grande-angulares são objetivas que ampliam o campo de visão, mas provocam distorções na imagem.

QUADRO 6 – FRAMES DE EVERLYN E O ESPELHO





Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

Os enunciados que emergem destas cenas dialogam com a ideia de Teresa de Lauretis de que o cinema é uma tecnologia que produz corpos generificados. Uma tecnologia de gênero, entre inúmeras tecnologias sociais, que produz e reproduz discursos acerca dos corpos e dos gêneros. Apoiando-se em um sistema sexo-gênero que consolida uma posição “gendrada”, os filmes acabam por reproduzir uma noção fixa e binária de suas personagens. Mais do que isso, os filmes funcionam como uma matriz normativa de gêneros e sexualidades. (LAURETIS, 1994).

Everlyn representa a incoerência do sistema e o filme abraça essa contradição, no entanto, assume a “condição” feminina de sua personagem. A ambiguidade é posta em cena, não só através da personagem mas também através da linguagem, permitindo pensar que os efeitos de real articulados no filme, além de reiterar códigos estabelecidos, podem também, revelar seu caráter artificial. Assim, na categoria *performatividade do gênero*, proponho pensar de que forma a performance de Everlyn é capaz de desestabilizar noções fixas acerca dos corpos e dos gêneros e de que forma isso reflete na direção de fotografia.

A reinvenção de Herculine

Então ele me disse: “Aqui você não deve ver em mim apenas o médico, mas também o confessor. Se tenho necessidade de ver, tenho também necessidade de saber [...]”⁶⁰
(Trecho extraído das memórias de Herculine Barbin)

⁶⁰ (FOUCAULT, 1982, p. 76).

QUADRO 7 – A CONFISSÃO DE EVERLYN

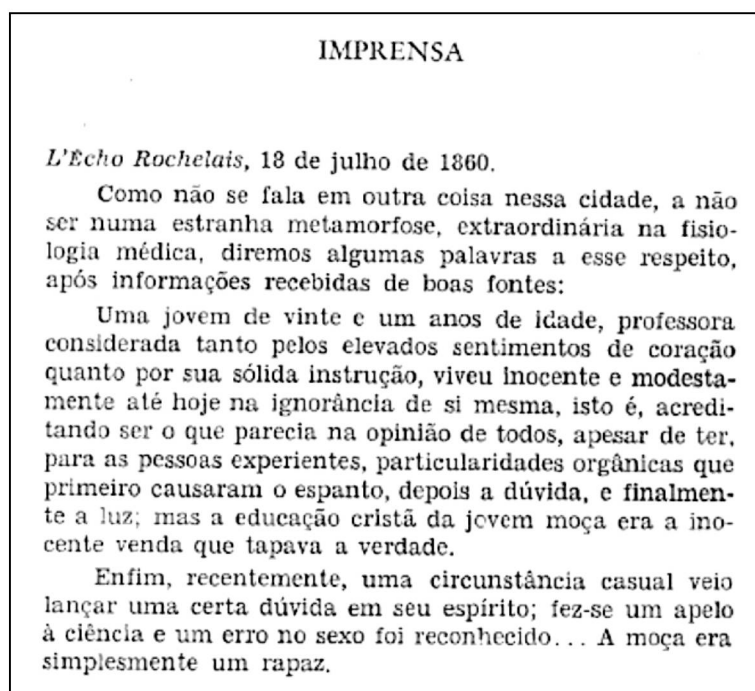


Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

As imagens apresentadas no quadro 7, são *frames* de Everlyn, em um plano no qual ela faz uma espécie de confissão:

- É...a minha família não sabe e nem pode saber, eu acho, que eu sou uma transexual e prostituta. Uma prostituta transexual. E eu acho que tô conquistando coisas, que são por eu estar nesse lugar. Eu tô conquistando, então eu não sei se isso é positivo ou negativo. Mas assim, pra mim o mais difícil é não poder ver a minha vó, é o mais difícil. (Diálogo extraído de *O Céu...*, 2010, 53min.).

FIGURA 17 – Trecho do dossiê de Herculine Barbin



Fonte: *Herculine Barbin, o diário de um hermafrodita* (1982).

Temos aqui duas personagens a nos guiar pelos mistérios do sexo em busca da sua verdade, ao mesmo tempo narradoras e objetos de sua história de vida. Elas compartilham do mesmo sobrenome Barbin, sendo uma delas nossa contemporânea, Everlyn, e outra, uma figura emblemática do século XIX, Herculine. A primeira, uma mulher trans, personagem de um filme no qual interpreta ela mesma. A segunda, viveu a maior parte de sua vida como mulher, até ser diagnosticada hermafrodita⁶¹ e ser designada como homem.

⁶¹ Termo utilizado até pouco tempo, para designar pessoas que nascem com os dois sexos biológicos. O termo e a definição são considerados inapropriados atualmente, sendo Intersexo o termo usado para designar uma variedade de condições em que uma pessoa nasce com genitália e/ou características sexuais secundárias que fogem aos padrões socialmente determinados para os sexos masculino ou feminino.

Apesar do sobrenome, a relação entre uma e outra não é de parentesco. Everlyn se apropria do sobrenome de Herculine deliberadamente. Por que razão? Identificação ou tributo? O que é certo é que Everlyn sabe das coisas, como é possível perceber através desta conversa com seu orientador de doutorado⁶²:

Everlyn: Como eu gostava do Foucault, eu tinha lido o diário de Herculine Barbin, *O Diário de um Hermafrodita* e me interessei muito pela história de Herculine. Pela condição de hermafrodita, pela condição ambígua dela, de repente ela era assim do gênero feminino e de repente ela tem que desempenhar um outro...é tipo um travesti na modernidade, né? E tipo assim, o fato de ela ter se suicidado e o fato de eu ter história de tentativa de suicídio também. A história da Herculine me chamou a atenção, o prefácio do Foucault...

Orientador: Tinha um pouco da sua história ali.

Everlyn: É, tinha um pouco de autobiografia, me reconheci ali.

(Diálogo extraído de *Céu 05: Everlyn e o orientador de doutorado*, 2011, 0 min.)

Desta forma, sabemos que Everlyn leu as memórias de Alexina, organizadas por Foucault, nas quais logo na introdução ele conta:

Criada como uma moça pobre e digna de mérito, num meio quase que exclusivamente feminino e profundamente religioso, Herculine Barbin, cognominada Alexina pelos que lhe eram próximos, foi finalmente reconhecida como sendo um “verdadeiro” rapaz; obrigado a trocar legalmente de sexo, após um processo judiciário e uma modificação de seu estado civil, foi incapaz de adaptar-se a uma nova identidade e terminou por se suicidar. (FOUCAULT, 1982, p. 5)

E explica:

[...] é no sexo que devemos procurar as verdades mais secretas e profundas do indivíduo; que é nele que se pode melhor descobrir o que ele é e aquilo que o determina; e se durante séculos acreditamos que fosse necessário esconder as coisas do sexo porque eram vergonhosas, sabemos agora que é o próprio sexo que esconde as partes mais secretas do indivíduo: a estrutura de seus fantasmas, as raízes de seu eu, as formas de sua relação com o real. No fundo do sexo, está a verdade. (FOUCAULT, 1982, p. 4)

O livro *Herculine Barbin* é um documento dessa estranha história do verdadeiro sexo. Ele não é o único, mas é bastante raro. É o diário, ou melhor, são as memórias deixadas por um desses indivíduos a quem a medicina e a justiça do século XIX perguntavam obstinadamente qual era a verdadeira identidade sexual. (FOUCAULT, 1982, p. 4).

⁶² Este trecho é parte de uma conversa entre Everlyn e seu orientador de doutorado. Embora no filme ela encene a escrita da sua dissertação de mestrado, naquele momento, ela estava desenvolvendo sua tese de doutorado. O vídeo é parte do material promocional de lançamento do filme (que esteve disponível no site <http://oceusobreosombros.com>, agora inativo), no qual há alguns vídeos de todos os personagens. Parecem ser trechos que não foram utilizados no corte final do filme. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tp8qPT0Ym0Y>>. Acesso em: 05 dez. 2018.

Assim como os médicos que examinaram Herculine, os párocos que ouviram a sua confissão e o juiz que lhe deu o atestado de seu verdadeiro sexo, também a família e a escola - e mais recentemente a psicanálise - são parte de um dispositivo de agenciamento dos corpos. “Um aparelho de discurso, análise e conhecimento” (FOUCAULT, 2014, p. 36), no qual implico também este filme, esta pesquisa e a noção de direção de fotografia que utilizo neste trabalho.

De volta ao filme (imagens do quadro 7), Everlyn está deitada sozinha em um quarto escuro, algumas luzes coloridas piscam de tempos em tempos, ela poderia estar em um quarto de motel. O quadro é fechado, um plano médio a enquadra a partir do peito. Os seios despidos, em quadro, sugerem que está nua, fora do quadro. Ela está de lado, voltada para a câmera, em seguida, ela vira o corpo para cima e começa a falar. Com quem ela fala? Com o diretor, com o espectador, consigo mesma ou com Deus? Esta cena vem logo depois de uma sequência em que ela se prostituiu, uma lágrima escorre. Parece uma confissão. Não é fácil, mas é preciso falar. Sobre esta cena, Foucault diria:

[...] o sexo se tornou, de todo modo, algo que se deve dizer, e dizer exaustivamente, segundo dispositivos discursivos diversos, mas todos constrangedores, cada um à sua maneira. Confidência sutil ou interrogatório autoritário, o sexo, refinado ou rústico, deve ser dito. (FOUCAULT, 2014, p.36).

A ideia de que o sexo foi colocado em discurso no século XVI foi importante para Foucault entender e constituir a noção de dispositivo de sexualidade. Esta reflexão passa por questionar uma suposta “hipótese repressiva” (2014, p. 15), que teria emergido com a ascensão da burguesia no século XVII, e chega a uma percepção de que a sexualidade, construída discursivamente através de inúmeras instituições e dispositivos, constituiu-se como uma instância privilegiada de controle e agenciamento da vida, dos corpos e dos prazeres, a partir do século XVIII.

A “hipótese repressiva”, da qual Foucault desconfiou, propagava que a sexualidade - como fato da natureza - havia sido reprimida no século XVII e finalmente libertada no século XX, muito em função das descobertas da psicanálise. Uma questão fundamental, ao fazer a crítica da repressão sexual, é que para Foucault o poder não é unilateral. E desta forma, não poderia ser exercido em uma via única, tendo em uma ponta o dominador e em outra o dominado. (SIERRA, 2013a).

Foucault vai dizer que o que se iniciou neste período foi justamente o contrário, houve um alargamento, um majoramento das práticas discursivas sobre o sexo, isto é, o poder que se começa a exercer aí não é necessariamente de tipo repressivo, mas sim são relações de poder tramadas longe da polarização dominador X dominado e, por isso, dispersas em diferentes saberes/tecnologias que se ocupam do indivíduo, de seu corpo, de seus comportamentos, de modo que o sexo, desde esta fase, foi sendo cada vez mais convidado a se manifestar e a escancarar a verdade que estaria, supostamente, contida nele sobre, de fato, quem seríamos nós. (SIERRA, 2013a, p.113)

Assim, se o século XVII via uma multiplicação dos discursos sobre o sexo, o século seguinte presenciaria uma incitação política, econômica e técnica a falar do sexo, em formas de agenciamento da vida, dentro de um projeto mais amplo de controle dos corpos, o qual Foucault chamou de “biopolítica”⁶³. É neste momento que surge a ideia de população e toda uma série de medidas relacionadas a ela: controle de natalidade e mortalidade, expectativa de vida, fecundidade, etc. Trata-se, sem dúvida, de uma economia política da população, cujos mecanismos de operação seriam a análise, a pesquisa, a contabilidade, a classificação, com o objetivo de controle e normalização dos corpos, mas em função do melhor aproveitamento e otimização da vida. “O sexo não se julga apenas, administra-se. Sobreleva-se ao poder público; exige procedimentos de gestão; deve ser assumido por discursos analíticos.” (FOUCAULT, 2014, p. 27).

Desta forma, ao deslocar o sexo e a sexualidade de uma ordem “natural” e colocá-los sob a análise histórica de seus discursos, em uma investigação genealógica⁶⁴, Foucault demonstrou como, nos últimos três séculos, tem sido construída uma verdade sobre o sexo, baseada na articulação saber-poder, através do dispositivo de sexualidade.

[...] a colocação do sexo em discurso, em vez de sofrer um processo de restrição, foi, ao contrário, submetida a um mecanismo de crescente incitação; que as técnicas de poder exercidas sobre o sexo não obedeceram a um princípio de seleção rigorosa mas, ao contrário, de disseminação e

⁶³ O conceito de biopolítica foi desenvolvido por Foucault para caracterizar o que ele identifica como uma modificação nas formas de operação do poder, no final século XIX e início do século XX. Segundo ele, antes desse período o poder era exercido através de práticas disciplinares sobre os corpos dos indivíduos, já a biopolítica visa o governo do conjunto de indivíduos, o poder é exercido sobre a população, sendo ao mesmo tempo alvo e instrumento de uma relação de poder. (SIERRA, 2013b). As questões ligadas à biopolíticas, como estratégias de por em funcionamento o biopoder, de que nos fala Foucault, apesar de importante, não se configura em objeto central nesse estudo.

⁶⁴ Tamsim Spargo define Genealogia como “[...] termo-chave de Foucault, derivado de Nietzsche, para definir uma investigação do desenvolvimento dos discursos, que se concentra não na continuidade ou na progressão linear, mas no que é específico, relacional e descontínuo.” (SPARGO, 2017, p. 53).

implantação das sexualidades polimorfos e que a vontade de saber não se detém diante de um tabu irrevogável, mas se obstinou – sem dúvida através de muitos erros – em constituir uma ciência da sexualidade. (FOUCAULT, 2014, p.18)

Ao fazer a crítica da hipótese repressiva, Foucault descreve um mecanismo de dupla incitação que opera em razão de uma vontade de saber, e de uma relação de prazer e poder. Essa vontade de saber esteve determinada em construir uma ciência da sexualidade, que buscava encontrar ou, melhor dizendo, construir uma verdade do sexo. O autor identificou que a verdade do sexo foi produzida de duas formas distintas nas sociedades, uma caracterizada como *ars erótica* e outra como *scientia sexualis*.

A primeira, presente em sociedades como China, Japão, Roma, Índia e entre nações arábico-mulçumanas diz respeito a uma arte erótica, na qual a verdade é produzida pelo prazer, “[...] encarado como prática e recolhido como experiência” (FOUCAULT, 2014, p. 64). Já a segunda, presente na maioria das sociedades ocidentais, se dá em função de procedimentos que implicam relações de saber-poder. Entre eles, a confissão, da qual o sexo tem sido objeto privilegiado e que teria inaugurado uma ciência da sexualidade. “Desde a Idade Média, pelo menos, as sociedades ocidentais colocaram a confissão entre os rituais mais importantes de que se espera a produção de verdade[...]” (FOUCAULT, 2014, p. 65).

É neste sentido que vemos surgir uma ciência da sexualidade, a partir do Concílio de Trento, das Pastorais Católicas e da implementação dos rituais de confissão, cujo objetivo era salvar a alma dos pecados da carne. Seguindo as palavras que estão na bíblia: “Conhecereis a verdade e a verdade vos libertará”⁶⁵ (João, 8:32), tudo deveria ser confessado, as posições, as fantasias, os parceiros, os toques, os gestos, toda e qualquer obscenidade, tudo posto em discurso. Implicando necessariamente em uma relação de poder, “a confissão é um ritual de discurso onde o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado; é também, um ritual que se

⁶⁵ Frase tão cara a alguns políticos brasileiros, “homens de bem”, que a repetem à exaustão, em nome dos valores e tradições da família. Antes, durante e depois da campanha tem sido um dos motes do atual presidente Jair Bolsonaro, no programa eleitoral, na posse e mais recentemente no twitter, em um *post* condenando o carnaval. Neste último, a frase bíblica não é utilizada, mas a noção de verdade é incorporada: “Não me sinto confortável em mostrar, mas temos que expor a verdade para a população ter conhecimento e sempre tomar suas prioridades. É isto que tem virado muitos blocos de rua no carnaval brasileiro. Comentem e tirem suas conclusões (sic)”. Disponível em: <https://twitter.com/jairbolsonaro/status/1103069837876711425?lang=en>. Acesso em: 06 fev. 2019.

desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro [...].” (FOUCAULT, 2014, p. 69).

A consolidação da *scientia sexualis* se dá com a incorporação dos procedimentos de confissão aos discursos e práticas científicas, sendo neste contexto que surge a noção de sexualidade, “[...] enquanto verdade do sexo e de seus prazeres[...].” (FOUCAULT, 2014, p.77). A compreensão de Foucault é que a partir desse cenário, a sexualidade deve ser compreendida como um complexo dispositivo histórico, “[...] uma rede de saberes e poderes que se apropriam do corpo em sua materialidade viva e, assim, o investem de significação e inteligibilidade.” (CÉSAR, 2017, p.243). Além disso, como dispositivo histórico, a sexualidade também implica efeitos de regulação, patologização e normalização.

A história de Herculine é utilizada por Foucault para demonstrar como ocorreu um deslocamento no entendimento de questões relacionadas ao sexo. De monstro no século XVI à caso médico no século XIX, o que interessa é a reintegração ao sexo verdadeiro. Como explica Maria Rita de Assis César:

Aquilo que se observa nessa longa jornada histórica em torno dos/as hermafroditas diz muito sobre a configuração do dispositivo da sexualidade, o qual somente se estabeleceu por completo ao longo do século XIX. No interior do dispositivo da sexualidade não se pode tolerar qualquer dubiedade na determinação do sexo, de modo que se não houver perfeita correspondência entre o sexo e uma anatomia definida, então será necessária a produção de uma verdade médica que estabeleça a correta definição. Além disso, tornou-se fundamental a constituição de hábitos e vestimentas condizentes com a condição daquilo que passou a ser entendido como o sexo verdadeiro e, por fim, a determinação da união com o sexo oposto, única e exclusiva união matrimonial, também ela a única verdadeira. Dessa forma, por meio da análise dos casos de hermafroditismo, ao descrever o próprio funcionamento do dispositivo da sexualidade Michel Foucault deu o passo inicial na direção de se compreender como, por fim, também veio a se produzir o sistema corpo-sexo-gênero entre os séculos XVIII e XIX. (CÉSAR, 2017, p. 245)

Desta forma, a proliferação de discursos nos séculos XVIII e XIX reservaram à monogamia heterossexual uma certa descrição, mantendo a norma rigorosa, porém silenciosa. Por outro lado, os spots de luz voltaram-se para a sexualidade das crianças, dos loucos, das mulheres históricas, dos homossexuais e é assim que neste jogo de saber-poder, no qual o sexo é fonte de significação e princípio de inteligibilidade, surge a figura dos “anormais”, aos quais dá-se a voz, pois afinal cabe a eles confessar aquilo que são.

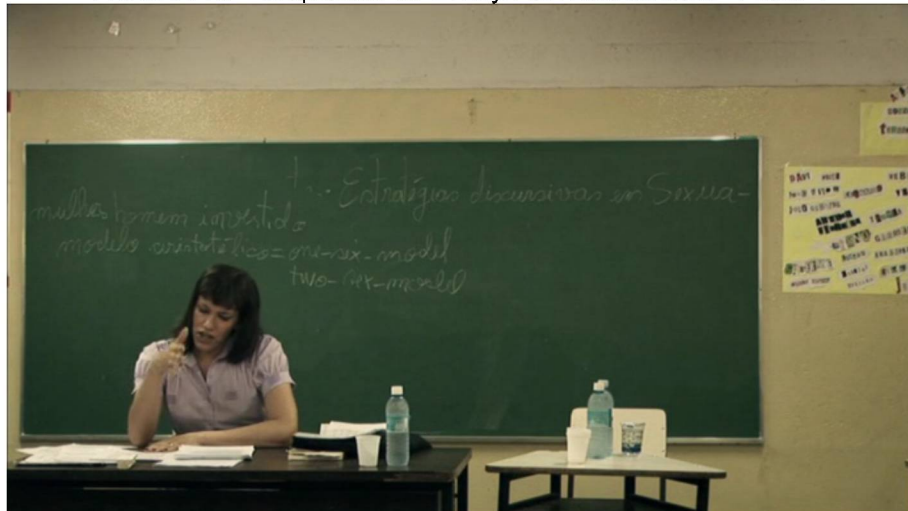
Sierra (2013a) explica que, se o século XIX esteve preocupado em investigar o que estaria por trás dos comportamentos desviantes, em descobrir a verdade do sexo - como ilustrado pela história de Herculine -, o século XX se dedicará, em nome da ciência, a corrigir tais desvios. Foucault identifica nesse fenômeno, uma implantação das múltiplas perversões, o surgimento de sexualidades periféricas, que ao invés de serem aniquiladas são incorporadas. Mais que vigiadas e reprimidas, passam a fazer parte de um

[...] mecanismo de dupla incitação: prazer e poder. Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, prazer que se abrasa por ter de escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo. Poder que se deixa invadir pelo prazer que persegue e, diante dele, poder que se afirma no prazer de mostrar-se, de escandalizar ou de resistir. Captação e sedução; confronto e reforço recíprocos: pais e filhos, adulto e adolescente, educador e alunos, médico e doente, o psiquiatra com sua histérica e seus perversos não cessaram de desempenhar esse papel desde o século XIX. Tais apelos, esquivas, incitações circulares não organizaram, em torno dos sexos e dos corpos, fronteiras a não serem ultrapassadas, e sim as *perpétuas espirais* de poder e prazer. (FOUCAULT, 2014, p.50)

É a lógica da confissão que funciona até hoje como matriz de produção do discurso verdadeiro sobre o sexo. É claro que seus meios se modificaram e seus domínios foram ampliados, mas o mesmo *modus operandi* está em funcionamento em diversas configurações contemporâneas, nas relações de pais e filhos, alunos e professores, paciente e médico, entre inúmeras outras. Também suas formas, motivações e efeitos mudaram desde os confessionários, passando a atuar em forma de interrogatório, consulta, análise, narrativas autobiográficas. E, por que não, também em forma de filme.

Se a história de Herculine serve para ilustrar o funcionamento do dispositivo de sexualidade, cuja função primária é investir o corpo/sexo de inteligibilidade, de que forma sua história serve a Everlyn? E ainda, de que forma o dispositivo de sexualidade pode operar através do filme?

FIGURA 18 – Sequência de Everlyn em sala de aula - Plano 1



Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

- O gênero a gente vai ver, que a gente vai pensar o gênero como essa parte das características comportamentais, culturais e sociais. E a Judith Butler vai ser a teórica assim, mais influente, que vai falar do gênero como a performance. Então ser homem ou ser mulher vai passar por esses rituais que todo dia uma mulher tem que fazer e um homem tem que fazer. (Diálogo extraído de *O Céu...*, 2010, 34min.)

FIGURA 19 – Sequência de Everlyn em sala de aula - Plano 2



Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

- Eu...assim, de tanto falar em cirurgia, cirurgia, cirurgia. Eu também fui lá na fila, eu também quero fazer a operação. (Diálogo extraído de *O céu...*, 2010, 34min)

FIGURA 20 – Sequência de Everlyn em sala de aula - Plano 3



Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

- Porque eu sou uma trans, não sou travesti. Aí ele chegou pra mim e falou assim: "Qual é a sua dúvida, com relação à cirurgia?" Como se a gente chegasse lá sabendo o que que é. Eu falei assim pra ele: A minha maior preocupação se eu for fazer uma cirurgia é o prazer. Eu quero saber se eu vou ter prazer. (Diálogo extraído de *O céu...*, 2010, 34min)

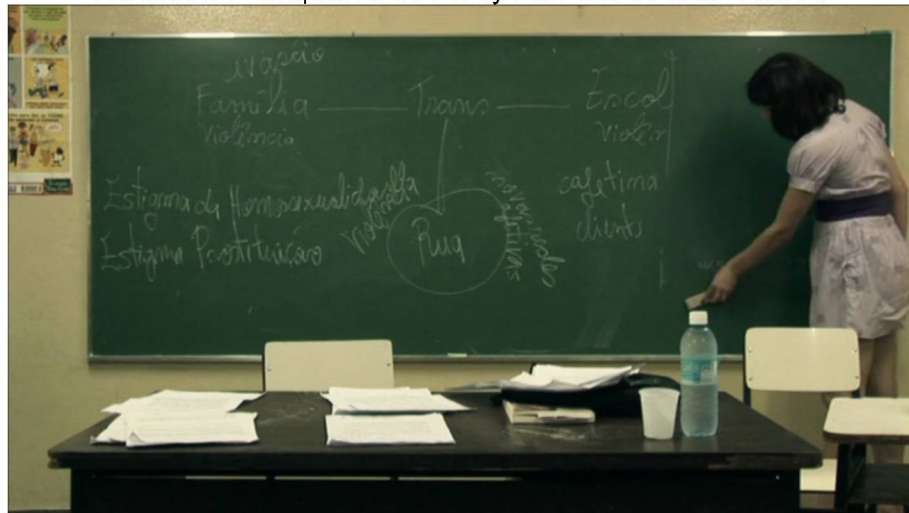
FIGURA 21 – Sequência de Everlyn em sala de aula - Plano 4



Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

- Aí ele falou, ele foi muito franco comigo e falou: "Eu não vou te garantir que você vai ter prazer. Porque nós vamos tirar toda a sua glândula. Essa cirurgia é uma cirurgia estética. Então a vagina que você vai ter, ela não vai te dar prazer e talvez você não vai nem conseguir manter uma relação sexual através dela. (Diálogo extraído de *O céu...*, 2010, 35min.)

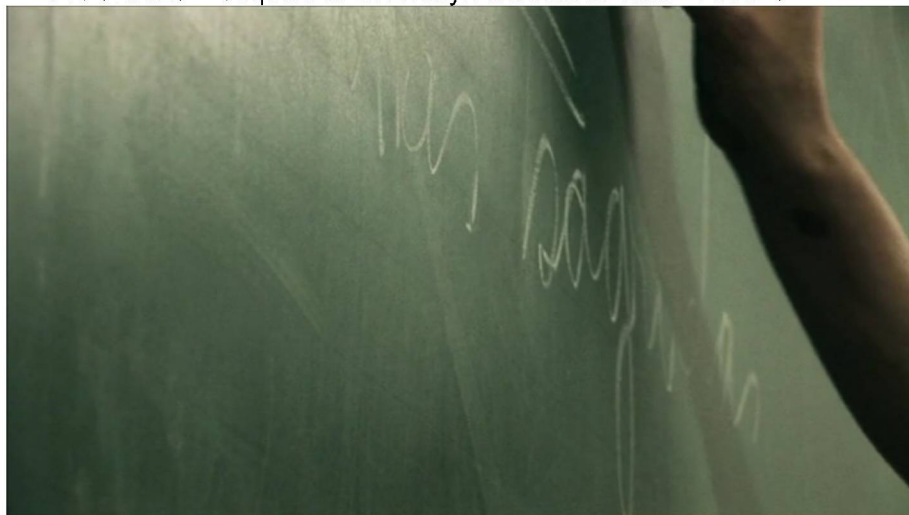
FIGURA 22 – Sequência de Everlyn em sala de aula - Plano 5



Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

- “Eu não gosto dessa palavra trabalhadoras do sexo ou profissionais do sexo, eu gosto de ser chamada de puta, de prostituta.” Aí assim, ela não explicou porque ela gostava de ser chamada de puta. Mas se a gente for na origem da palavra, a palavra puta...primeiro Puta era uma deusa. Então a gente teria as prostitutas sagradas, todas eram sagradas, tá gente? E naquela época já havia as travestis. Então travesti e transexual existe desde que mundo é mundo. (Diálogo extraído de *O céu...*, 2010, 35min.)

FIGURA 23 – Sequência de Everlyn em sala de aula - Plano 6



Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

- E puta se a gente for na origem da palavra, ela vem de um verbo latino que chama putare, que quer dizer pensar, calcular, refletir. É só coisa boa. (Diálogo extraído de *O céu...*, 2010, 36min.)

FIGURA 24 – Sequência de Everlyn em sala de aula - Plano 7



Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

- Aquele menino quer fazer uma pergunta.
- E a questão afetiva, como que fica, dá pra conciliar?
- Olha, gente, é difícil demais. Acaba que as minhas carências afetivas eu acabo sanando elas com os clientes. Acaba que...Porque a maioria das prostitutas que casam, casam com ex-clientes. Isso é comum, prostituta casar com cliente. E aí, ela sai da prostituição e vai ter uma vida com outras atividades. Mas eu acho que o casamento ele acaba ainda se impondo como um modelo heteronormativo, né? De querer um companheiro, de querer casar. Mas eu explico essa sua questão...o Freud, o Freud na *Psicologia do Amor*, vocês já ouviram falar desse texto? A *Psicologia do Amor*, do Freud? Tem a *Psicologia do Amor I*, que é *Um tipo especial de escolha de objeto*, e *Psicologia do Amor II*, que é *Sobre a depreciação universal na esfera do amor*. Então na *Psicologia do Amor I*, ele fala de um tipo de amor, de certos tipos de homem que é o amor à puta. Que ele vai falar assim: "O homem casa com uma mulher, é aquela mulher que ele casa, é a mulher para ele ter filhos, é a mulher que vai cuidar dele como mãe e tal. A puta é aquela mulher que ele vai transar, que ele vai trepar, que ele vai gozar." E dentro desse amor à puta, que o Freud fala, ele fala que é muito comum essa fantasia de salvamento. Então é muito comum os clientes falarem assim: "Eu vou te tirar da vida, eu vou te tirar da rua, eu vou te tirar da zona." Tendeu? Mas ele tira você da zona, mas depois ele volta pra zona! (Diálogo extraído de *O céu...*, 2010, 36min.)

Everlyn Barbin, essa personagem da pós-modernidade, fragmentada, múltipla e complexa - assim como os outros personagens do filme - é professora, é pesquisadora, é prostituta, é uma mulher transexual que fala sobre a sua "condição" no - e ao - mundo. A noção de identidade pós-moderna que utilizo aqui, é aquela definida por Stuart Hall como:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. [...] Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceituado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (HALL, 2006, p. 12)

Tal noção em relação às identidades dos sujeitos na contemporaneidade é fundamental na construção das personagens em *O céu sobre os ombros*, e o filme parece fazer um esforço neste sentido, colocando em cena a contradição e a ambiguidade de cada um deles.

De volta a Everlyn, nesta sequência (figuras 18 a 24) ela conduz uma aula para estudantes adultos, cujo tema são questões de gênero e sexualidade, a partir da sua experiência pessoal. Em sala de aula, ao mesmo tempo que a personagem ensina estudantes - e o filme ensina o espectador - Everlyn “confessa a verdade do seu sexo”. É uma sequência autorreflexiva, na qual ela fala sobre a sua experiência de mulher trans e prostituta. Este procedimento parece indicar que houve, por parte da direção, uma tentativa de respeitar o lugar de fala da personagem⁶⁶. Não é outro falando dela, é ela mesma. Mas será que o filme opera neste sentido? Ou opera na lógica do dispositivo de sexualidade, possibilitando assim uma interpretação que nos leva a ideia de que há, ali, uma construção da verdade sobre o sexo e as sexualidades?

O ponto de partida para esta reflexão é a percepção de que entre os personagens, sexo e sexualidade são questões apenas para Everlyn, a quem cabe não somente falar como também mostrar. Segundo Salvo (2015), o filme cria estratégias de olhar diferenciadas para as personagens, muito em função do que eles mesmos propõe. No caso de Murari, um olhar distanciado alinhado ao aspecto religioso, com Lwei resulta em uma presença confortável, à vontade, que corresponde a sua figura expansiva, porém

⁶⁶ Djamila Ribeiro defende que o conceito está vinculado às discussões sobre o “ponto de vista feminista” e funciona como ferramenta política, que reivindica e marca o lugar social de pessoas cujas realidades e experiências foram invisibilizadas dentro da normatização hegemônica. Segundo ela, “O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social.” (RIBEIRO, 2017, p.64).

[...] no caso de Everlyn, o olhar do filme parece ceder a um certo fascínio pelo corpo andrógono. Seu corpo ambíguo se torna refém de um imaginário erótico, firmado no fetiche. Na aparição de Everlyn, é como se o enquadramento (que esconde) fosse insuficiente. Ela protagoniza a única cena de sexo de *O céu sobre os ombros*, quando se prostitui na rua - embora essa imagem nos seja oferecida dentro de um carro, a certa distância e na penumbra, potencializando o fetiche em torno da situação (de novo o olhar é por frestas). (SALVO, 2015, p.131)

Neste sentido, não somente quando Everlyn fala é confessada a verdade sobre o seu sexo. Minha aposta reside na ideia de que se o cinema é esse aparato que opera com a imagem em movimento, também através dela - a imagem em movimento - a verdade pode ser revelada. “Por confissão entendo todos estes procedimentos pelos quais se incita o sujeito a produzir sobre sua sexualidade um discurso de verdade que é capaz de ter efeitos sobre o próprio sujeito.” (FOUCAULT, 1995, p. 264).

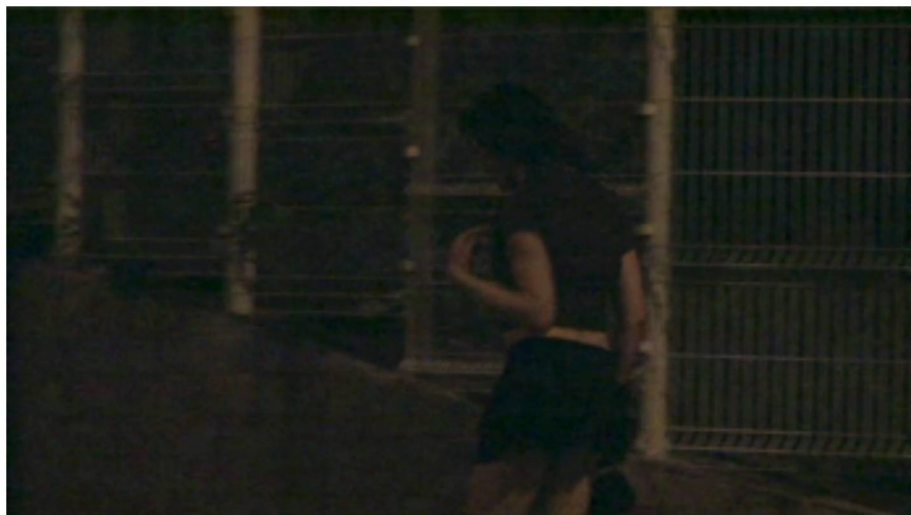
Assim, quando Foucault fala que “O dispositivo de sexualidade deve ser pensado a partir das técnicas de poder que lhe são contemporâneas” (2014, p.163), o cinema – de forma geral, e a direção de fotografia – de forma específica, pode funcionar como uma instituição discursiva (contemporânea) que contribui com a proliferação dos discursos que produzem o sexo verdadeiro.

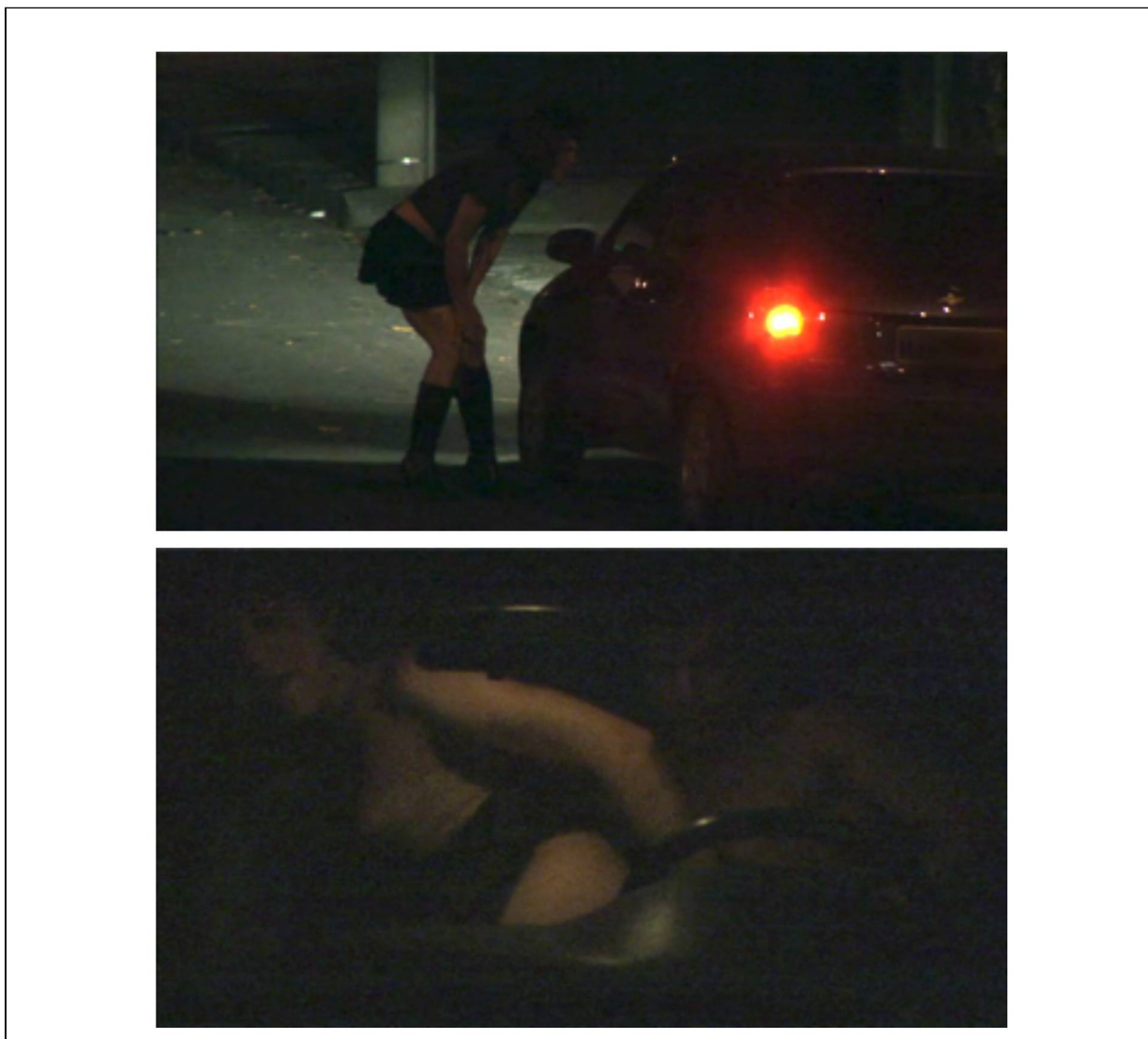
No entanto, se no filme *O céu sobre os ombros* os códigos se atravessam e desestabilizam uma noção de verdade em relação ao fazer fílmico, colocando em disputa diferentes regimes cinematográficos, de que forma isso reverbera nos enunciados em relação à gênero e sexualidade? Para pensar tais questões proponho a análise de duas sequências protagonizadas por Everlyn, que operam sob registros diferentes e nas quais a direção de fotografia é fundamental. A primeira análise integra a categoria **A verdade do sexo**, na qual o conceito de dispositivo de sexualidade é articulado com uma noção de documentário enquanto produtor de um efeito de real no filme. A segunda diz respeito a categoria **A performatividade do gênero**, na qual a articulação se dará em função dos efeitos de real, construídos pela direção de fotografia, através de estratégias da ficção em diálogo com o conceito de performatividade de gênero.

2.2 A verdade do sexo

QUADRO 8 – FRAMES DA SEQUÊNCIA EM QUE EVERLYN FAZ PROGRAMA







Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

A sequência em questão é aquela na qual Everlyn se prostitui. A sequência anterior mostra ela em casa, nua, vemos partes do seu corpo, enquanto se arruma, seca o cabelo e se veste em frente ao espelho. Os enquadramentos são próximos, recortados, nenhum plano inteiro do seu corpo. Na rua, ela caminha por ruas escuras e pouco movimentadas. A câmera acompanha distante, um plano a enquadra por entre árvores, a câmera imóvel espera ela sair de quadro. No plano seguinte vemos Everlyn conversando com alguém dentro de um carro, ela está distante, mas ouvimos a conversa com clareza. Em seguida, vemos ela na rua enquanto se olha no espelho e ajeita o cabelo. Um carro passa, ela vai atrás e a câmera acompanha. Novamente ouvimos a conversa com um possível cliente. E depois, a câmera mais próxima - mas ainda distante - e de frente para o carro, mostra a cena de sexo. Na sequência seguinte ela está só, deitada em um quarto de motel, faz uma confissão e chora.

Há uma série de questões que envolvem esta sequência, muitas não explicitadas, mas fundamentais para pensar a construção da cena. A primeira questão a ser pensada é por que colocar a personagem justamente em um lugar de marginalização, reiteração de um imaginário no qual a travesti/transsexual é prostituta?⁶⁷. Para explicar o que seria esse imaginário consolidado, evoco aqui Amara Moira - travesti-escritora-puta-feminista - para me ajudar: “é como se a palavra puta estivesse tatuada na minha testa, e muito antes de eu fazer rua a primeira vez. Me veem como travesti e já me imaginam puta, e qual seu preço, se sou ativa, assédio como nunca vi antes, coisa de enlouquecer.” (MOIRA, 2016, p.102).

Na sequência anterior, Everlyn em sala de aula, falava sobre a prostituição como um trabalho sagrado da Antiguidade, que para ela, a partir de sua experiência pessoal, é também lugar de afeto e prazer. Ela compartilha sua experiência com os alunos e o filme com o espectador, e ressignifica o olhar sobre o corpo trans e a prostituição. Se já sabemos, por que mostrar? Ou, como mostrar sem reproduzir um determinado olhar?

Antes de tentar apontar uma resposta, e lembrando que *O céu sobre os ombros* não se assume como documentário, mas que opera através de alguns códigos desta linguagem, gostaria de propor uma interlocução com a ideia articulada por Dieison Marconi, em sua dissertação de mestrado (2015), que é pensar a representação de corpos LGBT no documentário brasileiro. O recorte apresentado em sua pesquisa é de documentários produzidos no sul do país entre 2000 e 2014, mas o que interessa aqui é pensar como se estabelece uma relação de poder entre quem filma e quem é filmado. Como problematiza Marconi: “O que um documentarista faz com as sexualidades, o gênero, o corpo e os afetos daqueles que (historicamente estigmatizados) estão agora sendo filmados?” (2016, p.2).

Trazer esse questionamento para a pesquisa é importante, porque embora *O céu sobre os ombros* seja um filme híbrido, a escolha de retratar a vida de pessoas reais já é um procedimento que está vinculado a uma tradição documental. No caso desse filme, a negociação entre quem filma e quem é filmado é mais explícita, porém

⁶⁷ Entendo que a questão da prostituição é um assunto complexo e, no contexto desta dissertação, não terei condições de discutir a questão com a profundidade que ela demanda. Desta forma, me limito a um posicionamento de respeito diante escolha da personagem, que entendo como direito ao próprio corpo. O que está em questão é a representação da prostituição que o filme constrói ou, no mínimo, a representação de prostituição que o filme permite, a partir de sua própria linguagem fílmica, ser construída.

mais complexa, uma vez que a reencenação é proposta tanto pelo diretor quanto pela pessoa em cena. De qualquer forma, uma relação de poder é estabelecida, uma verdade construída e impressa no filme.

Se a produção de um documentário é permeada por um relação de poder, o próprio documentário é também uma situação estratégica de uma sociedade determinada (FOUCAULT, 1984) que dura o tempo de filmagem e coloca o *outro* diante de uma câmera para “fazer falar” sobre seu sexo/gênero, aproximando-se das estratégias de confissão que Foucault cunhou de *scientia sexualis*. Isso faz do documentário um produto ocidental no qual o *outro* que fala, ou seja, se confessa, tem o dever de dizer tudo. Já aquele que tem o poder de fazer o *outro* falar e de submetê-lo ao enquadramento fílmico será, então, o dono da “verdade sobre o sexo. (MARCONI, 2015, p.55)

Retomando a pergunta, a primeira resposta que me ocorre é não mostrar, tendo como exemplo eficiente, *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman⁶⁸. Neste filme, a diretora opta por mostrar longos planos da rotina doméstica de Jeanne e recusa mostrá-la com os clientes. Mas buscando entender as operações utilizadas em *O céu sobre os ombros*, uma possível resposta é que a sequência, construída no roteiro, foi pensada como situação-limite para a personagem de Everlyn, e desta forma, tem função dramática⁶⁹, conforme explica o diretor⁷⁰. Everlyn está encenando uma situação que não faz parte da sua rotina, embora já tenha sido prostituta em outro momento, no período das filmagens ela não fazia programa e o homem que está em cena com ela é um ator pornô contratado.

Embora tais procedimentos sejam característicos da ficção, a cena tem um forte apelo realista, que se materializa em grande parte pelo trabalho da direção de fotografia. Ilana Feldman define apelo realista como um efeito estético presente em inúmeros produtos audiovisuais contemporâneos, construídos através da intensificação dos “efeitos de real” e também vinculados a uma ideia de espetacularização da vida. Tais como “[...] reality shows, imagens amadoras apropriadas pelo telejornalismo, acontecimentos não-ficcionais incorporados pela

⁶⁸ O filme narra a vida da dona de casa Jeanne Dielman durante três dias, em sua rotina diária, nos cuidados da casa e do filho e recendo seus clientes.

⁶⁹ O filme não apresenta uma unidade dramática, estabelecida pela lógica da continuidade, começo, meio e fim, causa e consequência. A função dramática se faz em função de modular a narrativa de cada personagem, na construção de figuras complexas, arquétipos humanos com os quais o espectador possa se identificar.

⁷⁰ Entrevista realizada com o diretor Sérgio Borges, durante o Festival Cinema Esquema Novo 2011, Porto Alegre.

teledramaturgia e toda sorte de flagras picantes, flagrantes policiais e vídeos caseiros disponíveis na internet.” (FELDMAN, 2012, p. 13).

Neste sentido, a imagem nesta sequência está mais próxima de um registro documental, no qual a direção de fotografia não constrói a cena e procura intervir minimamente, buscando imprimir o que já está ali, posto no mundo. Independentemente dos procedimentos, as escolhas constroem sentidos e, assim, além do apelo realista, também é possível identificar uma atmosfera voyeurística nestas imagens.

Uma primeira questão que emerge destas cenas é a reiteração da matriz heterossexual, que assume a identidade da mulher trans, mas pressupõe que ela se relaciona com o que seria o seu oposto, o homem heterossexual. A segunda, é a forma como a cena é construída, que possibilita uma interpretação que reforça o lugar de Everlyn como objeto e sujeito abjeto. As duas questões estão relacionadas à ação do dispositivo de sexualidade em seu exercício contemporâneo na constituição do sistema sexo-gênero-desejo em relação à experiência transexual.

Para desenvolver tal raciocínio, César aciona Butler para explicar que

Transexuais e travestis apreendidos/as no interior dos dispositivos da sexualidade e da heteronormatividade são aqueles/as que Judith Butler chama de “corpos que não pesam” (BUTLER, 1999, p. 171), isto é, corpos que não valem, que não importam e que podem ser descartados sem mais. Na linha de Foucault, Butler argumenta que a produção de sujeitos sexualmente inteligíveis é também a produção de sujeitos abjetos. (CÉSAR, 2017, p. 246)

Isso quer dizer que, para que existam corpos inteligíveis que correspondem ao sistema, corpos que importam, é preciso que existam aqueles que escapam à norma, os sujeitos abjetos. A forma que esta sequência foi fotografada - somada aos outros elementos da linguagem - possibilita uma leitura neste sentido, ao criar uma atmosfera que remete ao mesmo tempo à proibição e à incitação, através de um olhar voyeurístico que objetifica o corpo em cena, mas que naturaliza esse movimento ao imprimir um tipo de registro que imita o real.

Os planos de Everlyn nas outras sequências do filme são muito próximos, enquanto nestes a câmera se mantém distante. A iluminação é precária, possivelmente tem como única fonte de iluminação as luzes dos postes e dos carros

na rua, o que imprime uma imagem escura, com bastante ruído⁷¹, possivelmente resultado do ISO elevado. Estes dois elementos, a distância da câmera e a qualidade da imagem, criam uma estética que remete a câmeras de vigilância. Além disso, temos planos que ora se mantêm fixos, justamente como uma câmera de segurança, e ora acompanham os movimentos de Everlyn, assumindo a posição de voyeur. São planos longos, nos quais a personagem entra e sai do quadro, a câmera distante enquadra Everlyn na rua em planos gerais. Somente durante o sexo a câmera se aproxima.

Imageticamente, são construídos sentidos e uma possibilidade de interpretação para esta sequência é que o filme estabelece uma verdade sobre um corpo, que o coloca em uma determinada posição em uma relação poder. O sexo de Everlyn é ao mesmo tempo proibido e incitado, não é algo próprio para a luz do dia, mas algo a ser visto na penumbra por entre as árvores. Como um jogo duplo, de saber-prazer/prazer-poder, operando na lógica de um dispositivo da sexualidade que

[...] se infiltrando na estranheza destas práticas, o poder joga com o prazer na produção de técnicas de gerenciamento do corpo e de nosso sexo. É deste jogo que são produzidas as sutilezas de um poder que, através do prazer em exercer o controle, o questionamento, a fiscalização, a vigília se deixa inebriar pelo gozo que condena e persegue e, por isso, estimula-o a manifestar-se, a espetacularizar-se a todo tempo. (SIERRA, 2013a, p. 119).

O apelo realista e a atmosfera voyeurística também remetem às imagens de reportagens da televisão, nas quais o discurso jornalístico está atrelado à objetividade, neutralidade e o compromisso com a verdade. É muito comum neste tipo de reportagem, o uso de microfones escondidos, fazendo com que a informação seja revelada apesar da imagem distante, escura e de baixa qualidade (quando realizadas durante a noite). Este procedimento é incorporado ao filme, potencializando a ideia proibição-incitação, não se vê muito bem mas ouve-se perfeitamente a conversa de Everlyn com os clientes.

⁷¹ O ruído na imagem é resultado do uso de um ISO elevado em câmeras digitais. Tal procedimento é usado para amenizar a falta de luz no ambiente. O termo ISO faz referência à uma sigla internacional (International Standards Organization) e é a medida que indica a sensibilidade do sensor da câmera à luz do ambiente. Quanto mais alto o ISO, mais clara a imagem, no entanto, este procedimento pode comprometer a nitidez e qualidade da imagem.

As imagens que seguem (figuras 25 a 30), foram selecionadas de diferentes programas jornalísticos⁷², cujo tema era a prostituição, com a participação de mulheres, mulheres trans e travestis (conforme se declararam). Essas reportagens apresentam características que correspondem ao apelo realista proposto por Feldman, nas quais também é possível identificar estratégias de confissão, como proposto por Marconi. Alguns momentos assumem o sensacionalismo, como por exemplo em um trecho no qual a repórter pergunta para uma garota de programa: “Você é feliz?” Ao que ela responde: “Quando você olha em volta e vê amigos, você só pode dizer que você é feliz”. Repórter: “Mas você é feliz mesmo?” Ela: “Eu sinto falta dos meus filhos...queria tirar toda garota de programa da rua.” (O SUBMUNDO... 2011, 38min.). Ela chora, a imagem do rosto é aproximada através do efeito de zoom⁷³ até ficar em close.

Imagens de prostitutas fazendo trottoir⁷⁴:

FIGURA 25 – Frame reportagem prostituição



Fonte: *Mundo Maior Repórter – Prostituição* (2013)

⁷² Os programas selecionados são: *Mundo Maior Repórter – Prostituição* (2013), da emissora Rede Mundo Maior, *Repórter Record – O submundo da prostituição* (2011), da emissora Record e *Profissão repórter – Prostituição* (2010), da emissora Globo.

⁷³ Simulação de movimento através da variação de lentes na própria câmera, que aproximam ou afastam a imagem.

⁷⁴ Trottoir faz referência ao caminhar que as prostitutas fazem nas calçadas a espera de seus clientes.

FIGURA 26 – *Frame* reportagem prostituição

Fonte: *Mundo Maior Repórter – Prostituição* (2013)

FIGURA 27 – *Frame* reportagem prostituição

Fonte: *Repórter Record – O submundo da prostituição* (2011)

Imagens de prostitutas sendo abordadas por clientes na rua:

FIGURA 28 – *Frame* reportagem prostituição



Fonte: *Mundo Maior Repórter – Prostituição* (2013)

FIGURA 29 – *Frame* reportagem prostituição



Fonte: *Repórter Record – O submundo da prostituição* (2011)

FIGURA 30 – *Frame* reportagem prostituição

Fonte: *Profissão Repórter – Prostituição* (2010)

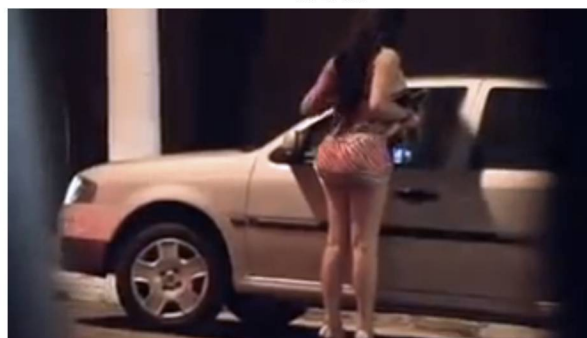
É possível perceber algumas semelhanças entre as imagens de Everlyn e as imagens das reportagens de televisão. No que se refere à fotografia: imagens escuras, de baixa qualidade, distantes, enquadramentos por entre árvores e postes, movimentos de câmera que acompanham as “personagens”. Por um lado pode-se dizer que a fotografia simplesmente capturou o real sob uma determinada configuração. Por outro, é possível afirmar que alguns códigos se estabeleceram na construção de um efeito de verdade. Para efeitos de comparação, coloco, lado a lado, um *frame* do filme e outro *frame* de um dos programas jornalísticos citados acima:

FIGURA 31 – Everlyn conversa com cliente



Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

FIGURA 32 – Garota de programa conversa com cliente



Fonte: *Repórter Record - O submundo da prostituição* (2011)

O céu sobre os ombros não opera na mesma lógica das reportagens, embora seja perceptível uma tentativa de assimilar a precariedade do real na imagem, através da apropriação deliberada de alguns códigos. Existe uma materialidade no filme

construída pela fotografia, uma recorrência imagética que reproduz discursos e que contribui com a construção de uma verdade do sexo, aproximando-se da noção de dispositivo de sexualidade.

Entretanto, há uma série de acordos visíveis e invisíveis que fazem com que a cena se torne porosa e a construção de sentidos ambígua. Aqui é necessário lembrar que Everlyn é personagem e se a cena de sexo não é verdadeira, tampouco é a confissão que vem na sequência. Nesse contexto, pode-se entender que a confissão de Everlyn fissa a cena e o filme tensiona o real através da linguagem. O apelo realista é abandonado e a sequência assume-se melodramática, operando na lógica da ficção, desestabilizando o efeito de verdade da cena anterior.

Nesta sequência, Migliorin (2011) identifica um potencial melodramático, através do qual, um “pacto de intimidade” poderia ativar uma sensação de confissão. O termo criado por Baltar (2005) faz referência a uma estratégia empregada nos filmes documentários, que dialoga com o universo melodramático e procura dar veracidade aos depoimentos das personagens.

Intimidade, confissão, conversas sobre a vida privada e cotidiana, elementos que por si já permitem trazer para o diálogo com os filmes do universo do melodrama, pois nele também esses elementos são chave e a base da estruturação da narrativa melodramática. (BALTAR, 2005, p.6).

Embora identifique a construção deste universo melodramático no filme, Migliorin afirma que um pacto de intimidade em *O céu sobre os ombros* não se efetiva, devido à montagem, a duração dos planos, a ficcionalização e o “trabalho com a vida ordinária.” (MIGLIORIN, 2011, p. 174). Neste sentido, esta sequência que parece uma confissão, amplia ainda mais a ambiguidade e a complexidade da cena.

A verdade que o filme constrói, também através da direção de fotografia, não é para ser acreditada, mas sim questionada, é sobre essa – e nessa – instabilidade que ele opera. Quando o filme mostra Everlyn na rua e exhibe a cena de sexo, se colocando como intermediário entre ela e o espectador, põe em xeque os limites éticos na relação entre quem filma e é filmado. O filme expõe a personagem ao mesmo tempo que expõe a si mesmo, tornando visível a relação negociada entre a direção e Everlyn.

Assim, a análise desta sequência possibilita perceber os regimes cinematográficos em disputa desestabilizando uma noção de verdade no filme, no

qual a direção de fotografia é elemento essencial na constituição do discurso cinematográfico, bem como a figura de Everlyn encenando a ambivalência entre uma ideia de captura e resistência em relação às normas de gênero e sexualidade.

Embora as experiências de Everlyn e Herculine sejam diferentes - a discussão em torno de Herculine está mais relacionada ao sexo e a sexualidade, enquanto em Everlyn, a questão central é em relação ao gênero - as duas representam a impossibilidade de inteligibilidade, a incoerência de um sistema em que o sexo determina o gênero que determina o desejo, em uma perspectiva heteronormativa. Everlyn tem consciência disso e a conversa entre ela e seu orientador problematiza essa questão:

Orientador: Muitos autores apontam que a transexualidade ou a travestilidade é uma ação de borrar a norma de gênero estabelecida, a heteronormatividade compulsória. De alguma maneira a transexualidade desafia essa norma de gênero preestabelecida em qualquer forma de compreensão da vida social. E do ponto de vista da prostituição, você mesma falou isso, às vezes é uma reposição da norma de gênero e da heteronormatividade. É o militar, símbolo máximo do macho, o uniforme, o cassetete, o revólver, o pau. Quer dizer, não parece uma contradição isso? Do ponto de vista acadêmico? A gente pensar...Eu não tenho resposta, eu tô pensando alto porque eu acho que o teu projeto coloca esse problema. (Diálogo extraído de *Céu 05: Everlyn e o orientador de doutorado*, 2011, 2 min.)

Tal diálogo coloca em cena o caráter ambíguo que Everlyn representa, se por um lado questiona a coerência do sistema, por outro reafirma a lógica heteronormativa.

Everlyn: Eu acredito que a maioria das trans tem esse ideal de casar virgem, né? De casar...

Orientador: É quase uma reinvenção do mito de origem do binarismo.

Everlyn: É uma reinvenção e uma repetição da própria dominação das mulheres. Por isso que as vezes eu acho que as mulheres, nessa discussão, elas estão muito mais a frente do que as próprias trans que estão querendo ainda ser essa mulher. Eu acho que isso vai ser difícil pra mim, tentar responder. Porque eu acho que pessoalmente sou totalmente heteronormativa. Apesar de eu estudar todos esses críticos e tudo, eu me vejo, por exemplo, fazendo chapinha, todo dia, fazendo unha, preocupando em ser esse objeto, que o Bourdieu fala, esse objeto percebido, esse objeto simbólico. E isso é engraçado, porque quando eu comecei me feminilizar, eu percebi que eu fiquei mais frágil nesse sentido. Então, na forma como os homens me olhavam e na expectativa que eles tinham de mim enquanto mulher. Uma mulher vaidosa, uma mulher sempre bem aparentada, então eu acho que é muito difícil sair dessa dominação masculina. (Diálogo extraído de *Céu 05: Everlyn e o orientador de doutorado*, 2011, 3 min.)

A ambivalência que Everlyn representa em *O céu sobre os ombros*, e na própria vida, remete em alguma medida à polêmica levantada pelo filme *Paris is Burning*, no que se refere a uma encarnação das normas de gênero e sexualidade. A questão levantada pelo filme é se seria a prática *drag* uma subversão das normas dominantes ou a reiteração dessas mesmas normas, em uma operação de subjugação dos sujeitos marginalizados e estigmatizados. (DORLAN, 2009).

Nessa discussão, bell hooks⁷⁵ faz uma leitura do filme que problematiza questões relacionadas à raça, classe social, patriarcado e capitalismo. A autora questiona a legitimidade de uma diretora branca, lésbica e de classe média, retratar a vida de homens negros, gays e pobres, e critica o reconhecimento de Livingston como responsável por dar visibilidade às pessoas retratadas no filme, o que ela entende como “[...] um gesto etnográfico colonizador de uma experiência de vida que transformava, em heroína dos negros, uma mulher branca de classe média.” (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016, p.9). Mas para além dessas questões (embora bastante pertinentes não serão abordadas neste trabalho), o que hooks argumenta é que a performance *drag* não passa de uma imitação degradante do feminino, uma reiteração das normas dominantes em relação ao sexo e a sexualidade.

Já a análise de Butler, - a autora que já havia usado a figura da *drag queen* para ilustrar a natureza imitativa de todas as identidades de gênero -, assume que a performance da *drag* não representa necessariamente uma subversão das normas de gênero e pode muito bem atuar na reiteração delas. No entanto, o que ela defende é que a potência da performance *drag* pode estar justamente na ambivalência entre a sujeição e a subversão, pois estas práticas podem, por um lado, “[...] reconsolidar as normas hegemônicas que regulamentam os gêneros; mas podem, também, desnaturalizá-las, indicando sua estrutura – do próprio gênero heterossexualizado – imitativa e fantasmática.” (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016, p.11).

Nesses termos, poderíamos pensar a performance de Everlyn como uma “dupla e ambivalente potência” (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016), bem como o próprio filme como uma espécie de paródia na lógica proposta por Butler: “Assim como

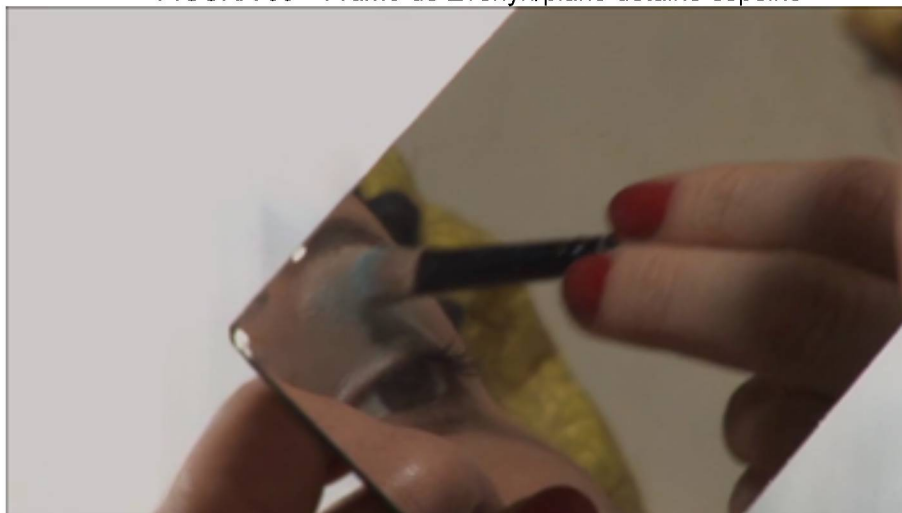
⁷⁵ “bell hooks é o pseudônimo da escritora feminista e ativista social negra norte-americana Gloria Jean Watkins, escolhido por ela em homenagem aos sobrenomes de sua mãe e sua avó. A grafia “bell hooks” em minúscula é propositalmente eleita pela escritora para, ao contestar a ideia de uma autoria advinda de um sujeito unificado e soberano, também fortalecer em sua própria autonomação a perturbação naquilo que constitui os sistemas de opressão e dominação, inclusive perturbando a norma gramatical.” (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016, p. 9).

as superfícies corporais são impostas como o natural, elas podem tornar-se o lugar de uma *performance* dissonante e desnaturalizada, que revela o *status performativo* do próprio natural.” (BUTLER, 2013, p. 210). Desta forma, se o cinema pode funcionar como reprodutor da matriz das normas de gênero e sexualidade através do discurso construído pela fotografia cinematográfica, seria possível pensar em fissuras na linguagem que ressignificariam as práticas discursivas?

2.3 A performatividade do gênero

A análise que Everlyn faz a partir da sua própria experiência, na conversa com o orientador, tem uma relação direta com uma reiteração imagética presente no filme, sendo a repetição das imagens a própria repetição dos discursos das imagens. Neste caso, trata-se do espelho, enquanto presença simbólica, mas principalmente em relação a uma série de ações organizadas em função dele. Vestir-se, arrumar-se, maquiar-se, secar o cabelo, checar se está tudo em seu lugar, ideais de feminilidade, construção reiterada do gênero.

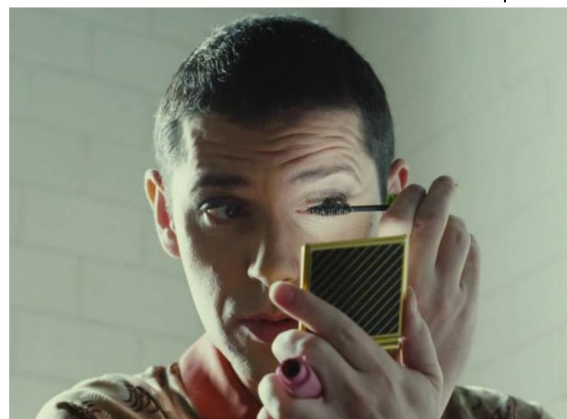
O espelho é um elemento simbólico que está muito relacionado à ideia de beleza e feminilidade. Não é toa que os procedimentos que tornam Everlyn feminina ocorram em torno dele. Talita lasmin Soares Aquino, que analisou essa entre outras questões em sua dissertação de mestrado, sugere que “[...] a composição do enquadramento traz consigo resquícios de um feminino, que vem do próprio espelho.” (2015, p. 72). Sua presença pode ser observada em outros filmes de ficção com personagens trans, como *Laurence Anyways* (2012), de Xavier Dolan, *Minha vida em cor-de-rosa* (1997), de Alain Berliner e *Transamerica* (2005) de Duncan Tucker.

FIGURA 33 – *Frame* de Everlyn/plano detalhe espelho

Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

FIGURA 34 – *Frame* plano detalhe espelho

Fonte: *Laurence Anyways* (2012)

FIGURA 35 – *Frame* de Laurence e o espelho

Fonte: *Laurence Anyways* (2012)

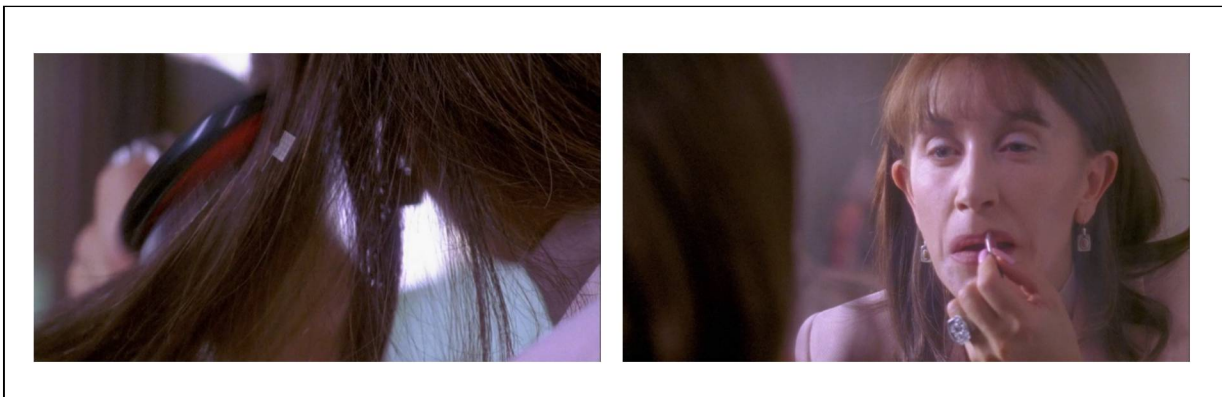
FIGURA 36 – *Frame* de Ludovic passando batom em frente ao espelho

Fonte: *Minha vida em cor-de-rosa* (1997)

Segundo Aquino, a presença reiterada do espelho em diversos filmes que abordam a temática trans, funciona no sentido de dar legitimidade ao gênero das personagens. “O objeto está presente em uma grande quantidade de cenas e quase sempre relacionado ao momento de maquiagem e vestimenta das protagonistas.” (2015, p. 71). Pode-se perceber esta dinâmica na sequência que apresenta Bree, protagonista de *Transamerica*:

QUADRO 9 – FRAMES DE BREE SE ARRUMANDO

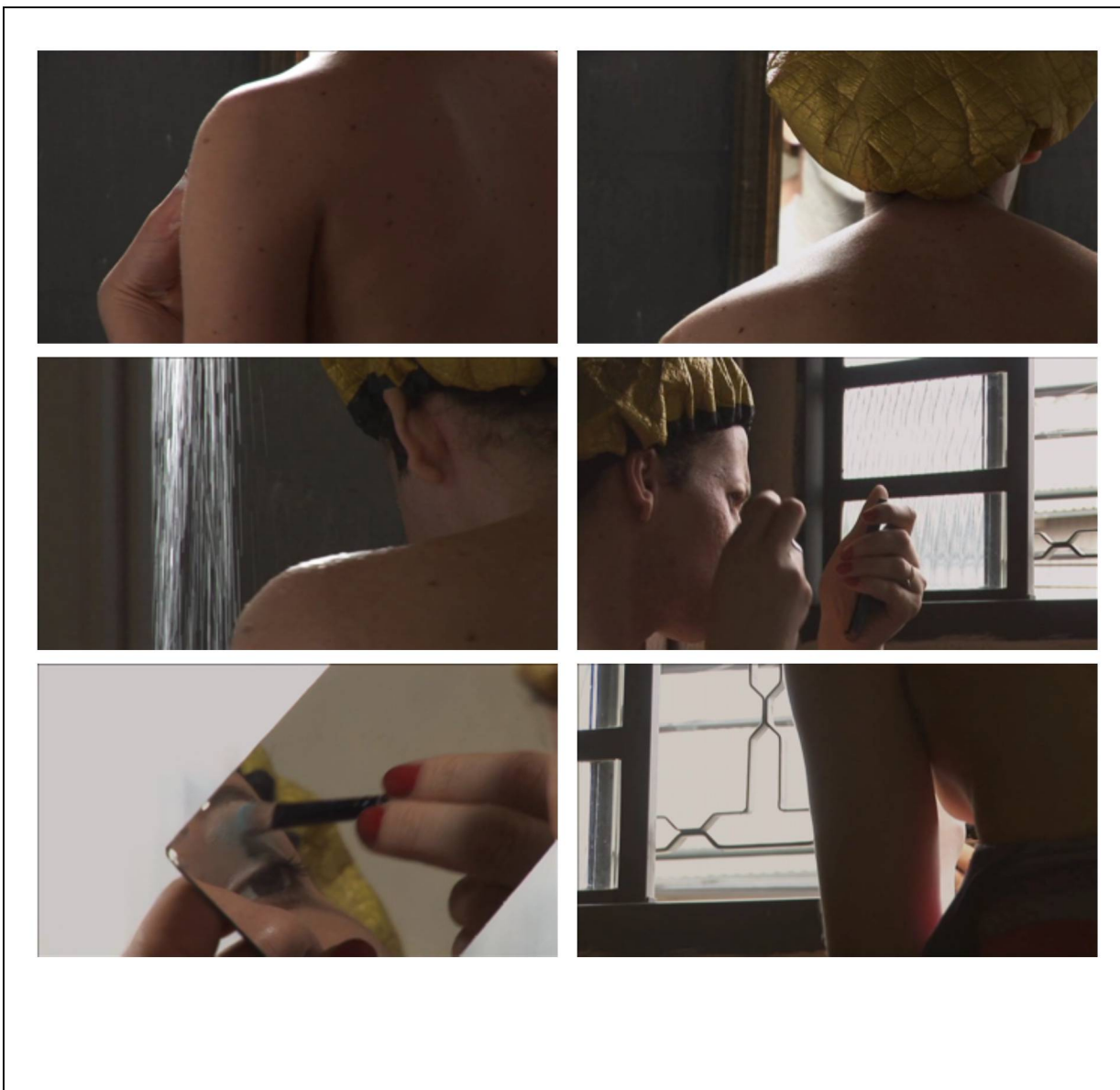


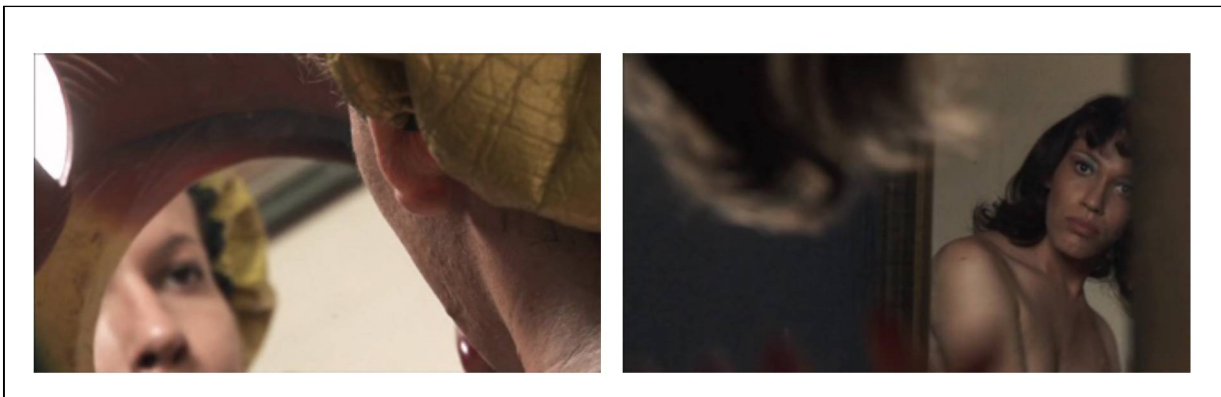


Fonte: *Transamérica* (2005)

De maneira bastante similar é apresentada Everlyn:

QUADRO 10 – *FRAMES DE EVERLYN SE ARRUMANDO*





Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

Em *Transamerica*, o espelho aparece somente no final da sequência, depois de uma série de planos detalhe: pernas, bunda, seios, costas, roupas, mãos, maquiagem, esmalte, cabelo. Enquanto em *O céu sobre os ombros* ele está presente em cinco planos diferentes. Apesar disso, há outro fator comum nos dois filmes no que se refere à apresentação da personagem e à construção do gênero em cena: o corpo recortado e a utilização do plano detalhe para mostrá-lo. Segundo Aquino, “[...] os filmes se preocupam em construir os gêneros por meio daquilo que se pode ver, criando imagens que naturalizam a relação estereotipada entre mulheres e espelhos.” (2015, p. 71).

Esta regularidade enunciativa, que resulta na combinação: espelho - mulher trans - construção do gênero, encontradas tanto em filmes de ficção como em *O céu sobre os ombros*, remetem à Lauretis quando ela afirma que o cinema é uma tecnologia de gênero. A autora argumenta que os processos que constituem a subjetividade são experiências de gênero, “efeitos, hábitos, disposições, associações, percepções e disposições nos engendram” (1994, p.228). Nesse sentido a experiência de gênero pode ser compreendida como

[...] os efeitos de significado e as autorrepresentações produzidas nos sujeitos pelas práticas, discursos e instituições socioculturais dedicadas à produção de homens e mulheres. E não foi por acaso então, que minhas análises se preocupavam com o cinema, a narrativa e a teoria. Pois esses já eram em si tecnologias de gênero. (LAURETIS, 1994, p. 229)

Sendo a noção de gênero definida por ela como:

(1) Gênero é (uma) representação – o que não significa que não tenha implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas, na vida material das pessoas. Muito pelo contrário.

(2) A representação do gênero é a sua construção – e num sentido mais comum pode-se dizer que toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção.

(3) A construção do gênero vem se efetuando hoje no mesmo ritmo de tempos passados, como da era vitoriana, por exemplo. E continua a ocorrer não só onde se espera que aconteça – na mídia, nas escolas públicas e particulares, nos tribunais, na família nuclear, extensa ou monoparental – em resumo, naquilo que Louis Althusser denominou “aparelhos ideológicos do Estado”. A construção do gênero também se faz, embora de forma menos óbvia, na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais, e até mesmo, de forma bastante marcada, no feminismo.

(4) Paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução, quer dizer, em qualquer discurso feminista ou não, que veja o gênero como apenas uma representação ideológica falsa. O gênero, como o real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora dos discurso, como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação. (LAURETIS, 1994, p. 209)

Além disso, a reiteração das imagens frente ao espelho, principalmente na apresentação das personagens no filme *Transamerica* e *O céu sobre os ombros*, dialoga com a noção de performatividade de gênero proposta por Butler. Este processo, no qual os sujeitos estão implicados - de repetição e reiteração das normas de gênero e sexualidade - na constituição de um ideal normativo (inatingível), através de práticas discursivas, enunciados performativos - que fazem o que dizem - materializando os significados nos corpos.

Tais representações, submetidas às normas binárias de gênero, sob a égide da heteronormatividade, promovem a captura (ou a sujeição) de suas personagens em relação ao gênero e a sexualidade. A mulher trans é associada aos ideias de feminilidade impostos sobre as mulheres e o desejo, pela coerência do sistema, recai sobre o corpo do homem, masculino.

Neste ponto, é necessário retomar a ideia de Butler de que não somente o gênero é construído, mas o próprio sexo é materializado através de efeitos discursivos:

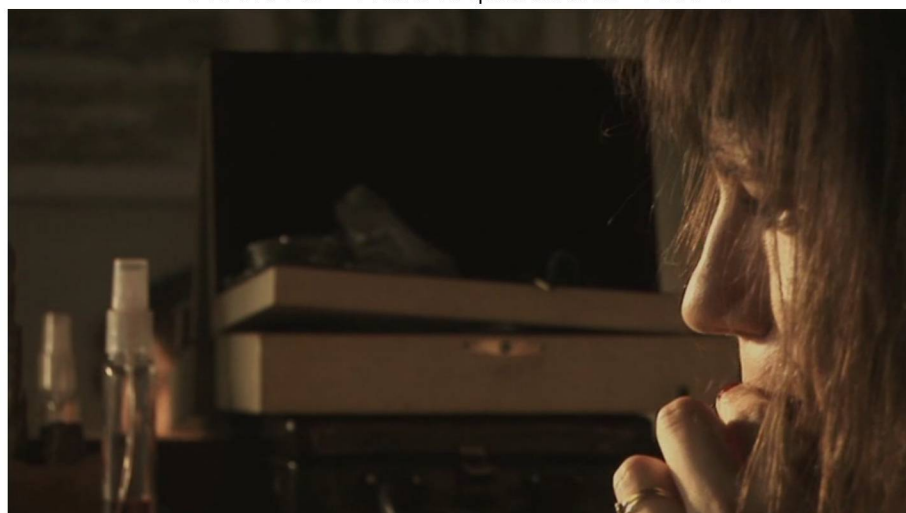
A construção não apenas ocorre no tempo, mas é, ela própria, um processo temporal que atua através da reiteração de normas; o sexo é produzido e, ao mesmo tempo, desestabilizado no curso dessa reiteração. Como um efeito sedimentado de uma prática reiterativa ou ritual, o sexo adquire seu efeito naturalizado e contido, é também, em virtude dessa reiteração, que fossos e fissuras são abertos, fossos e fissuras que podem ser vistos como as instabilidades constitutivas dessas construções, como aquilo que escapa ou

excede a norma, como aquilo que não pode ser totalmente definido ou fixado pelo trabalho repetitivo daquela norma. Esta instabilidade é a possibilidade desconstitutiva no próprio processo de repetição, o poder que desfaz os próprios efeitos pelos quais o "sexo" é estabilizado, a possibilidade de colocar a consolidação das normas do "sexo" em uma crise potencialmente produtiva. (BUTLER, 2000, p.163).

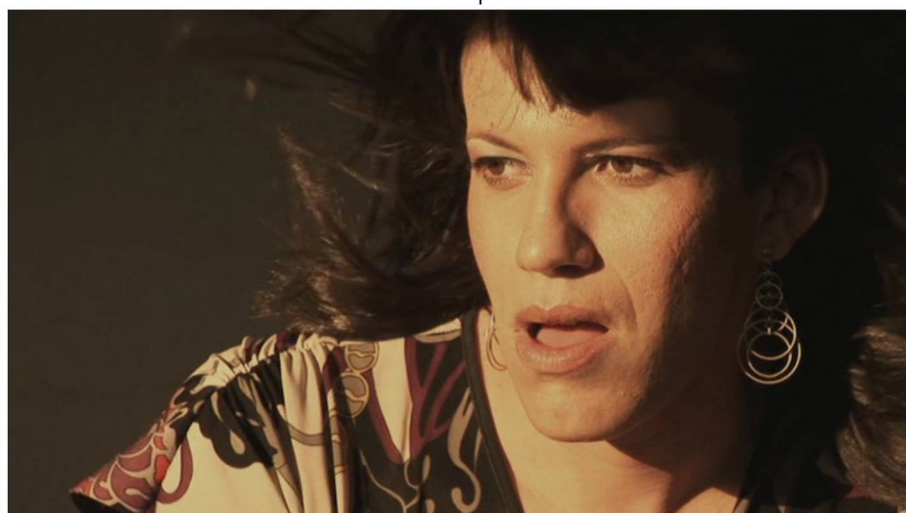
Nas duas perspectivas descritas anteriormente, pautadas por LaRetis e Butler, existe a constatação que o próprio sistema que engendra ou a própria prática que reitera as normas, possibilita a emergência de sujeitos e práticas que escapam ou excedem. Seja através da interrupção dos códigos e/ou da paródia, emerge a possibilidade de desnaturalização de um efeito de real. Interessa perceber esta dinâmica no filme, através da linguagem, como produção e efeito dos discursos materializados na imagem.

É neste sentido que tomo o discurso cinematográfico - aqui especificamente a direção de fotografia - como uma instância performativa que produz e reproduz códigos em função de um efeito de realidade e naturalidade que seriam próprios do cinema. Em diálogo com a proposta apresentada por Sierra; Nogueira e Mikos: "Trata-se de uma potência de atuação ligada à capacidade de criação linguística de um efeito de verdade."(2016, p.18). Baseada, inspirada e provocada pelo conceito de performatividade de gênero de Butler, no qual a autora descreve o gênero como uma prática discursiva, que se cristaliza e se assume em uma aparência natural, interessa pensar o real enquanto efeito do discurso cinematográfico. E, desta forma, entender como a linguagem ao mesmo tempo que constrói, evidencia o caráter artificial na construção da realidade.

Assim, de volta ao filme, podemos pensar que a última sequência de *O céu sobre os ombros* leva essa questão ao limite. Encenada por Everlyn, começa com cinco planos nos quais ela revisa um texto, lê em voz alta enquanto vemos a tela tomada pelas palavras e termina dizendo: "Nasci para te amar". Uma música romântica surge no fundo. Em seguida, três planos:

FIGURA 37 – *Frame* sequência final - Plano 1

Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

FIGURA 38 – *Frame* sequência final - Plano 2

Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

FIGURA 39 – *Frame* sequência final - Plano 3

Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

No primeiro (figura 37), close lateral do rosto da atriz, ela entra e sai do quadro conforme se movimenta embalada pela música. Ela está posicionada no canto direito do quadro, no restante dele há uma penteadeira com espelho, um frasco de perfume, outro de desodorante e uma caixa aberta. Uma luz dourada toma conta do ambiente e ajuda a compor a atmosfera da cena juntamente com a música romântica e o vento que movimenta seus cabelos de tempos em tempos. Ela fuma um baseado e canta pedaços da música.

No segundo plano (figura 38), a mesma atmosfera, mas agora o close é frontal. É uma composição rigorosa, na qual o rosto de Everlyn ocupa parte privilegiada do quadro⁷⁶. Ela está maquiada, sombra, blush e batom leves criam uma aparência de “beleza natural”. Brincos grandes e anel. Unhas pintadas de vermelho. “*I just wanna feel real love*”⁷⁷, diz a música. Se não fosse o baseado poderíamos pensar estar vendo um comercial de shampoo, tal a performance da cena.

O terceiro plano desta sequência (figura 39) releva a cena e rompe com a ilusão: Everlyn está em um quarto apertado, faz calor e ela está sentada na cama fumando um baseado em frente ao ventilador. O aparelho de som está sobre a cama, da rádio vem a notícia sobre a alta do dólar.

Esta sequência é construída a partir de códigos da ficção, uma encenação explícita, na qual Everlyn também performa o gênero. O exagero da cena é o tensionamento dos efeitos de real de um cinema narrativo de ficção, pautado em uma encenação naturalista. Os elementos que constroem a cena são a música, extra diegética,⁷⁸ que ajuda a criar a atmosfera desejada (no último plano é sugerido que a música era incidente, estava tocando na rádio), a fotografia elaborada - iluminação e composição do quadro -, e a atuação da atriz.

O close da atriz - embora não seja a princípio escolha do fotógrafo e sim do diretor -, também é um código fundamental na construção da cena, em diálogo com operações utilizadas no cinema narrativo clássico, mais especificamente em relação ao *star system*⁷⁹, como analisado por Tedesco:

⁷⁶ Em referência à regra dos terços, técnica de composição na qual o quadro é dividido em quatro linhas imaginárias e o objeto principal posicionado em uma das quatro intersecções, promovendo um enquadramento harmonioso.

⁷⁷ “Eu só quero sentir amor de verdade”, tradução minha.

⁷⁸ Segundo Ismail Xavier, diegético é tudo o que diz respeito ao mundo representado (2008, p.28).

⁷⁹ Segundo Tedesco, o *star system* se desenvolveu entre os anos de 1900 e 1920 atrelado ao cinema clássico de Hollywood, no qual atrizes e atores eram elemento central para o sucesso dos filmes. (TEDESCO, 2013c, p. 5)

Desde o seu surgimento, o *close* é um elemento fundamental tanto para a gramática clássica como para o *star system*. Considerado por muitos o símbolo da multiplicidade de pontos de vista que o cinema poderia oferecer ao contar uma história – algo que o teatro era incapaz de fazer –, o *close* foi visto, também, como um mecanismo de verdade e como a principal estratégia para que o cinema conseguisse uma identificação única com o público. (BALÁZS, 1983).[...] Dentro da lógica que regia o *star system*, o *close* tinha vital importância devido a sua capacidade de *glamourizar* a estrela (THOMPSON, 1985, p. 291) – um *glamour* que, evidentemente, reforçava a identificação à qual se referia Béla Balázs. (TEDESCO, 2013c, p. 79)

Tanto a questão do mecanismo de verdade - enquanto efeito do real -, quanto a capacidade de glamourizar a atriz apontados por Tedesco interessam para pensar algumas questões que serão desenvolvidas ao longo deste capítulo.

Em relação a primeira questão, o *close*, entre outros elementos da linguagem, atua na construção de uma impressão de realidade que são característicos de um cinema de ficção de narrativa clássica. Este tipo de representação se consolidou no contexto de Hollywood como um sistema com efeitos naturalistas. Conforme explica Xavier:

Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação. (XAVIER, 2008, p.41)

Segundo Bordwell (2005), a invisibilidade dos procedimentos neste tipo de cinematografia pode ser atribuída a três fatores: recursos técnicos em função da narrativa, sendo esta estruturada em começo, meio e fim (introdução, confrontação e resolução); construção de relações espaço temporais coerentes; codificação de procedimentos que tornam-se convenções. Segundo o autor:

As convenções estilísticas da narração hollywoodiana, da composição do plano à mixagem do som, são intuitivamente reconhecidas pela maior parte dos espectadores. A razão disso é que o estilo se utiliza de um número limitado de dispositivos, sendo estes regulados como opções alternativas de representação. A iluminação oferece um exemplo bastante simples. Uma cena pode ter uma iluminação com luz direta ou difusa. Existe a iluminação de três pontos (luz-chave, luz atenuante e contraluz, mais iluminação de fundo) em oposição à de fonte única. O fotógrafo também tem a disposição graus de difusão variados. No plano teórico, todas as escolhas são possíveis, mas em um contexto específico uma delas é mais provável que as outras. Numa comédia, é mais provável a iluminação direta; uma rua escura motivará realisticamente uma iluminação de fonte única; o primeiro plano de uma mulher será mais difuso do que de um homem. A “invisibilidade” do estilo clássico hollywoodiano resulta não apenas de dispositivos estilísticos

altamente codificados, mas também de suas funções codificadas no contexto do filme. (BORDWELL, 2005, p. 293).

A segunda questão está diretamente relacionada a ideia de que o cinema é uma tecnologia que produz os gêneros, como proposto por Lauro de la Haza, na qual a direção de fotografia exerce um papel fundamental. Tal afirmação é particularmente procedente em relação ao cinema narrativo clássico, mas é possível identificar procedimentos similares em outros tipos de cinematografia, como em *O céu sobre os ombros*. Desta forma, pode-se pensar que os códigos uma vez sistematizados, podem ser deslocados para outros contextos, interessa aqui pensar, se os discursos são reproduzidos ou ressignificados nessa transposição.

Para pensar sobre essa questão, vamos a análise da direção de fotografia desta última sequência do filme, focando principalmente nos planos que criam o sentido da cena (figuras 37 e 38). Para começar, proponho pensar a função da luz nesta sequência, de acordo as propriedades apontadas por Lira, iluminar a cena; possibilitar um dimensionamento do objeto (em relação à tamanho, textura, etc.); criar uma atmosfera; transmitir emoções (2012, p.2). Pode-se afirmar que a iluminação nestes planos corresponde às quatro funções, mas interessa principalmente perceber como as duas últimas são fundamentais na construção de sentido.

A cena é bem iluminada, há contraste na imagem, um jogo de luz e sombra que dá relevo a face da atriz, a luz que incide sobre ela, além de iluminar suavemente seu rosto, destaca-a do fundo e dá brilho ao seu cabelo. A luz amarelada emula o sol no final da tarde, é uma luz quente que traz a sensação de calor, a fonte de luz parece estar posicionada a 45° em relação à câmera, incidindo diretamente no rosto da atriz; a câmera está fixa, posicionada frontalmente em relação à personagem, que está levemente inclinada em um eixo de 45°, a altura da câmera corresponde à da atriz que está sentada; é um plano próximo, um close que enquadra o rosto, parte do cabelo e uma das mãos que leva o baseado à boca.

A direção de fotografia nesta sequência é eficiente em criar uma atmosfera e transmitir uma sensação específica. Há um clima erotizado, de sensualidade, que é potencializado pela música e pela performance da personagem. Além disso, destaca-se a beleza do quadro e da atriz.

FIGURA 40 – *Frame* de Everlyn

Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)

FIGURA 41 – *Frame* de Ilsa Lund

Fonte: *Casablanca* (1942)

Ao colocar as figuras 40 e 41 lado a lado, tenho a intenção de exemplificar como foi consolidada uma maneira de fotografar homens e mulheres no cinema, pautada em uma lógica binária, com prescrições distintas (TEDESCO, 2014). Temos aqui as personagens Everlyn Barbin e Ilsa Lund, fotografadas de maneira muito parecida. Em relação a iluminação, um ataque frontal em relação à atriz, um pouco acima da altura dos olhos, em um eixo de 45° em relação à câmera. É uma luz suave que imprime sombras delicadas, mas com força suficiente para eliminar as marcas e os poros da face. Especialmente na figura 41, podemos verificar também uma luz suave atuando na compensação e um contra luz que destaca a atriz do fundo da imagem.

É possível que a cena de *O céu sobre os ombros* tenha sido feita apenas com luz natural, ou seja, pode ser de fato o sol no final da tarde entrando pela janela iluminando Everlyn enquanto ela seca os cabelos. De todo modo, cria-se um efeito através da fotografia que é apropriado pelo filme, deliberadamente, para construir um determinado sentido. No cinema clássico, esse procedimento tem uma função bastante específica, que é conferir beleza e juventude à atriz. E no filme *O céu sobre os ombros*? Qual seria a função deste procedimento da direção de fotografia? Imitação, paródia ou simplesmente convenção? Me ponho a imaginar Lwei ou Murari, os outros dois personagens do filme, sob estas configurações, quais seriam os efeitos e sentidos?

Por um lado, há uma reiteração de códigos em função de uma construção do feminino, tanto em Everlyn, quanto em Ilsa, que captura as personagens. Por outro, há uma interrupção que se dá no nível da linguagem – aqui pensada a partir da fotografia - e na performance de Everlyn, que sugere uma possibilidade de subversão das noções de gênero e sexualidade apresentadas no filme.

Partindo desta reflexão, pode-se pensar que há uma sistematização dos códigos da linguagem cinematográfica em função da construção dos gêneros de forma a estabelecer um efeito de real. Embora pareça um paradoxo, é a essência de um cinema narrativo clássico, cujas bases encontram-se no naturalismo, definido por Xavier como:

[...] construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais”. Num sentido mais geral, refiro-me ao princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza). (2008, p. 42)

O paradoxo reside no fato de sabermos que um filme é sempre uma representação do mundo, seja ele ficção ou documentário e, mesmo assim, assimilarmos a experiência como real. Assim como a ideia de “*realness*” - dos bailes de *drag* exibidos em *Paris is burning* -, também carrega essa contradição, porque é justamente a impossibilidade de encarnar certas normas de gênero e sexualidade, classe e raça que se coloca em cena uma “práxis queer”⁸⁰, como proposto por Dorlin. (2009, p. 92). Uma construção com efeito de verdade, tanto a performance quanto o filme têm por objetivo parecer real, ocultando os procedimentos de sua construção. O *realness*, é definido por Butler como:

“Realismo” não é exatamente uma categoria na qual se compete; é uma medida que se emprega para julgar qualquer uma das performances dentro das categorias estabelecidas. Porém, o que determina o efeito de realismo é a habilidade de fazer com que a personagem pareça crível, para produzir um efeito naturalizado. Esse efeito é em si mesmo o resultado de uma corporificação das normas, uma reiteração das normas, uma encarnação da norma racial e de classe, uma norma que é ao mesmo tempo uma figura, a figura de um corpo, que não é nenhum corpo em particular, mas um ideal morfológico que continua a ser o modelo que regula a performance, contudo, sem que nenhuma performance possa dele se aproximar completamente. (BUTLER, 1993, p. 129).⁸¹

⁸⁰ Uma práxis queer, segundo Dorlin, significa recorrer à códigos alternativos ou mesmo excêntricos diante da impossibilidade de encarnar as normas de gênero, sexualidade e raça dominantes no contexto apresentado no filme. Esta atuação, segundo a autora, pressupõe ao mesmo tempo a reiteração e desestabilização das normas, o que leva a um entendimento que não existe um fora do sexo, tampouco a possibilidade de estar à parte das relações de poder. E desta forma, o que a “práxis queer” possibilita são exercícios múltiplos de resistência. (DORLIN, 2009).

⁸¹ Do original: “Realness” is not exactly a category in which one competes; it is a standard that is used to judge any given performance within the established categories. And yet what determines the effect of realness is the ability to compel belief, to produce the naturalized effect. This effect is itself the result

Habitando esse paradoxo, a performance da *drag* “escancararia a dimensão linguística da construção dos gêneros” (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016, p. 17), demonstrando que os efeitos de real também se aplicam a homens e mulheres em suas atribuições diárias. “O que a *Drag Queen* performa na exuberância e subversão é exatamente equivalente ao que fazemos todos os dias quando somos ‘normalmente’ homem ou mulher”⁸². (DORLIN, 2009, p. 102).

Desta forma, acredito que uma ideia de paródia seja uma boa definição para a última sequência de *O céu sobre os ombros*. O sentido construído nestas cenas dialoga com uma das premissas do filme que é colocar em evidência os procedimentos cinematográficos na construção de um efeito de real. Nesse contexto, a direção de fotografia tem um papel fundamental, pois enquanto linguagem escancara sua construção, revelando seu efeito artificial e subvertendo sentidos, noções e concepções “originais”.

A cena é construída a partir de códigos da ficção, em uma encenação naturalista, na qual os procedimentos fotográficos tem relação com o cinema narrativo clássico, diferenciado para homens e mulheres. Entretanto, tais códigos deslocados de um determinado contexto, assumem outros significados, o que seria natural é convertido em excesso através da linguagem. Deliberadamente, uma paródia, em consonância com o entendimento de Louro:

A paródia supõe, como afirma Butler (1998/99, p.54), “entrar, ao mesmo tempo, numa relação de desejo e de ambivalência”. Isso pode significar apropriar-se dos códigos ou das marcas daquele que se parodia para ser capaz de expô-los, de torná-los mais evidentes e assim, subvertê-los, criticá-los e desconstruí-los. Por tudo isso, a paródia pode nos fazer repensar ou problematizar a ideia de originalidade ou de autenticidade – em muitos terrenos. (LOURO, 2013, p.88)

E mais uma vez, os códigos são suspensos, porque no último plano do filme (figura 39) vem à tona a realidade que evidencia ainda mais o caráter artificial dos planos anteriores desta sequência (figuras 37 e 38). Aquilo tudo era ficção, não tem mais glamour, a luz dourada é só o calor que o ventilador não consegue aplacar, a

of an embodiment of norms, a reiteration of norms, an impersonation of a racial and class norm, a norm which is at once a figure, a figure of a body, which is no particular body, but a morphological ideal that remains the standard which regulates the performance, but which no performance fully approximates. (Tradução SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016).

⁸² Do original: “Lo que la *Drag Queen* performa en la exuberancia y subversión es exactamente equivalente a lo que hacemos todos los días cuando uno es ‘normalmente’ hombre o mujer”. (Tradução minha).

música romântica dá lugar à notícia: o dólar subiu. O filme acaba, mas a vida continua. Esta última ruptura é a única possibilidade de abertura para a realidade. Mas a dúvida permanece, o que é real?

Para que um efeito de verdade se efetive, tanto na ficção quanto no documentário, é necessária a repetição dos códigos próprios da sua linguagem. Uma interrupção significa colocar em evidência o seu funcionamento. Em *O céu sobre os ombros*, os códigos nunca se estabelecem, são, a todo tempo, desestabilizados, ora “o real faz arriscar a ficção” e ora “a ficção faz arriscar o real”⁸³. E a cena final funciona como uma síntese para a tese do filme. A ambiguidade encenada significa também a impossibilidade de capturar a realidade em toda a sua dimensão. Nesse contexto, a personagem de Everlyn é perfeita, pois a incoerência que ela representa potencializa a ambiguidade que o filme busca.

Desta forma, se o filme utiliza a personagem de Everlyn para colocar em xeque a linguagem e em suspensão seus efeitos de real, Everlyn se utiliza do filme para reescrever a história de Herculine (e de si mesma). O acordo firmado entre Sarug e Sérgio Borges possibilita não só a reinvenção dela enquanto personagem no filme, mas também a ressignificação do lugar que ela ocupa no mundo (real).

Diante do que foi exposto, a história de Everlyn atualiza a história de Herculine e o que parece confissão, pode ser pensado como uma escrita de si⁸⁴, nos rastros de Foucault. Sobre a experiência no filme Sarug afirma: “Sem dúvida fiquei muito satisfeita com o resultado do filme. E acredito que a profundidade única de minha personagem só foi possível dada minha trajetória pela Psicologia e pela Literatura.” (RIBEIRO, 2015, p. 379). Assim, pode-se concluir que Everlyn não está entregando uma verdade para o filme, ela está elaborando ética e esteticamente a sua existência.

⁸³ A primeira, expressão de Jean-Louis Comolli (2008), a segunda, uma torção da ideia primeira, por Ilana Feldman (2009). (BRASIL, 2011)

⁸⁴ Sarug Dagir Ribeiro (Everlyn Barbin em *O céu sobre os ombros*), em sua dissertação de mestrado em Estudos Literários intitulada *Grandeza e decadência de uma escrita de si: reflexões em torno da autobiografia*, define escrita de si como: “É a escrita como exercício pessoal praticado por si e para si, é uma arte da verdade contrastiva; ou mais precisamente uma maneira refletida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso.” (FOUCAULT, 1992, p.141 apud RIBEIRO, 2006, p.16).

ATO III – O FILME NÃO TERMINA, A VIDA CONTINUA

3.1 Fim de enredo

Se estas cenas finais não encerram o filme, é porque, ao contrário, abrem a ficção ao mundo, fazem atravessar o *mundo das imagens* pelo *mundo da vida*: este começa antes, é transfigurado pelo filme, e continua, transformado, para além dele. Ou, como diria Jean- Louis Comolli (2008, p. 56), o filme já está em curso, antes de nós, que “entramos” nele. Entre um e outro – o vivido e o imaginado – não há total distinção e, menos ainda, indistinção ou indiferença, mas mútuo atravessamento, afetos entrecruzados. (BRASIL, 2011, p.1)

A premissa que mobiliza *O céu sobre os ombros* reside no fato de ser um filme híbrido que procura borrar as fronteiras entre a ficção e o documentário. A auto-mise-en-scène das personagens, ao mesmo tempo ordinárias e extraordinárias, em suas atribuições cotidianas contribui efetivamente na construção de uma cena porosa. O que é real e o que é inventado? Do início ao fim, a dúvida permeia e permanece. O objetivo? O tensionamento da linguagem. Construir e desconstruir uma impressão da realidade, através de efeitos de real, códigos sistematizados da linguagem, tanto da ficção quanto do documentário.

As estratégias do documentário são pautadas em uma ideia de realismo enquanto representação objetiva da realidade, já na ficção, as estratégias estão vinculadas a uma noção de naturalismo e transparência, nas quais as operações de produção são invisibilizadas. Tanto em uma, quanto em outra, há intenção de estabelecer efeitos de real através da linguagem.

Para que o efeito funcione é necessária a reiteração constante dos códigos, sua interrupção pode levar a exposição do sistema. É o que acontece em *O céu sobre os ombros*, as estratégias nunca se estabelecem porque são a todo tempo desarticuladas. Neste sentido, o filme opera com códigos da ficção e do documentário, com o intuito de tensionar seus limites e efeitos na linguagem e, desta forma, questionar uma noção de realidade construída pelo filme. Segundo o diretor,

A proximidade entre realidade e representação é a essência da **experiência formal e de encenação** de *O céu sobre os ombros*. As pessoas que são os atores do filme representam personagens de si mesmos. O filme cria sua narrativa a partir das histórias “reais” de suas vidas, mas através de sua **construção de linguagem** transcende a realidade. Usa pequenas mentiras, pequenos artifícios para criar uma verdade ficcional dos personagens. [...] podemos ir mais adiante, e dizer que todas as pessoas têm um

condicionamento performático que utilizam em seu dia-a-dia. São gestos apreendidos, reflexos adquiridos, posturas assimiladas, mise-en-scenes sociais que são absorvidas dos grupos e contextos nos quais estão compreendidas. Podemos ver a vida como um grande cenário em que ocorrem diversas representações (não filmadas) que sustentam toda a gama de relações sociais. Todas as pessoas já são atores representando suas mise-en-scenes coletivas e particulares na vida. (BORGES, 2010, grifo meu)

No decorrer da pesquisa, e através das análises, foi possível observar que a atuação da direção de fotografia é fundamental na construção de sentido no filme e, em *O céu sobre os ombros*, seus procedimentos foram usados estrategicamente para estabelecer e tensionar efeitos de real na linguagem.

Ao pensar como estão implicados discursos de gênero e sexualidade nesta operação, foi possível entender que os efeitos de real construídos pela fotografia cinematográfica em relação à personagem de Everlyn estão ligados às questões de gênero de modo indissociável. Pode-se pensar que a partir da sua complexidade como atriz/personagem, a partir da complexidade de seu corpo e de sua vida, Everlyn impõe uma discussão de gênero e sexualidade ao filme, que não foi, necessariamente, premeditada pelo diretor.

Enquanto o filme questiona uma ideia de real no discurso fílmico, a presença de Everlyn expõe o funcionamento do gênero enquanto efeito discursivo. Desta forma, a discussão é ampliada no sentido de pensar a própria realidade como efeito da linguagem. Essa ideia está alinhada à proposta de Sierra, Nogueira e Mikos:

Talvez, por esse viés, mas dando um passo além da discussão de gênero propriamente dita, possamos pensar parte da conexão entre cinema e realidade a partir de uma instância performativa do próprio cinema que, ao reiterar e citar códigos em função de uma impressão de realidade – assim como a *drag* reitera e cita códigos em função de uma performance de gênero –, indique que a realidade – como o gênero – são meros efeitos, produções. (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016, p.24)

Através das operações e configurações postas em cena no filme *O céu sobre os ombros*, abre-se uma possibilidade de leitura na qual a construção do efeito de real e a construção do gênero no discurso cinematográfico estão imbricadas. Arrisco afirmar que o efeito de real estabelecido pela direção de fotografia é construído não somente, mas também, enquanto uma performance de gênero.

Para chegar a este raciocínio, tenho como ponto de partida um filme híbrido que opera com códigos da ficção e do documentário na construção de efeitos de real. A partir da compreensão de que os procedimentos de um e outro registro atuam

desestabilizando noções estabelecidas pela linguagem, essa característica, que inicialmente apresentou-se como uma dificuldade e um desafio para a pesquisa, é tomada como uma das chaves de análise.

Este duplo analítico ficção-documentário que atua na desconstrução de uma aparência de verdade no discurso fílmico me levou a pensar na possibilidade de deslocar essa ideia para as questões de gênero e sexualidade presentes no filme. O desafio foi entender os procedimentos da direção de fotografia a partir de diferentes registros, com funções e finalidades distintas. Mas, por fim, é justamente o que possibilita uma articulação com os conceitos de dispositivo de sexualidade e performatividade de gênero, com o intuito de analisar como a fotografia cinematográfica atua entre capturas e resistências.

A partir desta reflexão, entendo que o cinema pode funcionar como um instrumento contemporâneo de produção de verdades, que instala uma trama sutil de discursos construídos e operados pela linguagem cinematográfica, implicando em relações de poder, muitas vezes invisibilizadas. Entretanto, em *O céu sobre os ombros* nenhuma operação é naturalizada, ao contrário, a linguagem atua no sentido de desestabilizar noções de verdade no filme e na vida das personagens.

Desta forma, se na sequência da prostituição, Everlyn encena uma ideia de captura, dialogando com a noção de dispositivo da sexualidade, em que o filme estaria desempenhando o papel de “construir a verdade do sexo”, estabelecida também pela linguagem – especificamente a direção de fotografia, na sequência seguinte seria possível pensar que o monólogo de Everlyn é uma confissão. Entretanto, tal efeito é interrompido, não se efetiva, e Everlyn, por sua vez, escapa e encena a ambiguidade, tão cara ao filme.

É com ela que o filme termina, em uma sequência facilmente percebida como encenada, na qual Everlyn representa uma ideia de resistência. Nela, o efeito de real opera no excesso, e assim, na lógica da paródia, a fotografia cinematográfica é pensada como instância performativa, que reitera códigos em função de um efeito de real, porém deslocados e, portanto, ressignificados.

O que a análise dessas duas categorias - a verdade do sexo e a preformatividade do gênero - propõe é que ao colocar em xeque a realidade do filme, abre-se a possibilidade de colocar em xeque códigos e noções em relação ao gênero e a sexualidade, uma possibilidade de interrupção e de novas configurações para os

corpos e os prazeres. E, se isso acontece, em grande parte deve-se à participação de Everlyn no filme.

Everlyn encena a ambivalência entre captura e resistência, neste sentido que Butler propôs ao falar da performance drag nos bailes do Harlem exibidos no filme *Paris is burning*. “Não é antes apropriação e depois subversão. Às vezes é as duas de uma vez, às vezes permanece presa em uma tensão, e às vezes, fatalmente, uma apropriação não subversiva acontece.”⁸⁵ (1993, p.386). A autora nos mostra, assim, que não existe um lugar “fora” das relações de poder, e que a atuação desse poder se dá tanto no sentido de dominar quanto produzir as subjetividades. Em relação às normas de gênero e sexualidade, cabe pensar que as normas que ela subverte são as mesmas que a produzem e capturam.

De toda forma, existe em Everlyn/Sarug Dagir, atriz/personagem, uma potência criadora e transformadora que, arrisco apostar, é decorrente de sua forma de experienciar a vida. Talvez seja justamente a impossibilidade de uma vida alinhada às normas de sexualidade e gênero dominantes que submetem Everlyn a uma “práxis queer”, como proposto por Dorlin (2009) ou a uma “vida vivível”, como proposto por Sierra (2013), na qual a negação se converte em possibilidade de elaboração ética e estética de sua existência.

Uma certa atitude capaz de promover uma torção, um desajuste, uma incisão frente aos mecanismos de captura e controle das subjetividades LGBT. [...] A noção de vida vivível, portanto, assinala a possibilidade de pensar, no presente, formas de vida que, de alguma forma, promovem um questionamento da ordem de gênero/sexual estabelecida por meio de uma reconfiguração dos limites do corpo, de seus usos e de suas práticas, de modo a criar, como diz Foucault em seus últimos escritos, um trabalho ético/estético de transformação sobre si mesmo. (SIERRA, 2013, p.103).

O convívio com Everlyn ao longo desta pesquisa, me levou a pensar que ela promove profundos deslocamentos no próprio filme e, por consequência, pode promover também, deslocamentos no espectador. E nesse jogo proposto pelo diretor, no qual “[...] a encenação é menos no sentido de criar uma história para si mesmos, e mais no sentido de inventarem a si mesmos em cena” (SALVO, 2015, p. 128), o

⁸⁵ Do original: “*This is not first an appropriation and then a subversion. Sometimes it is both at once; sometimes it remains caught in an irresolvable tension, and sometimes a fatally unsubversive appropriation takes place.*” (BUTLER, 1993, p.386). (Tradução minha)

sentimento que permanece quando o filme termina é que Everlyn/Sarug Dagir reescreveu, através do filme, a sua própria vida.

Dessa maneira, o corpo – um campo de batalha linguístico e político - se apresenta como um aparato discursivo e visual, se (des)-fazendo e se perfazendo na incorporação de signos cotidianos, se impregnando discursivamente das convenções culturais. O corpo é um arquivo orgânico, um texto socialmente escrito (Preciado, 2002). Everlyn marca em sua experiência corporal de mulher transexual e em sua atividade laboral como “puta” uma forma de existir e dar sentido ao seu corpo. Ela alia aos espaços indesejáveis socialmente para o corpo e para o trabalho, modos e maneiras de subjetivação. (RIBEIRO, 2013, p. 663).

É neste sentido que ensaio - ainda de forma breve e superficial - uma aproximação com a noção de escrita de si, desenvolvida por Foucault, para descrever a experiência de Everlyn em *O céu sobre os ombros*. Vislumbro, assim, uma possibilidade de ver no filme um “cinema arte da existência”, como sugeriu Juslaine Abreu Nogueira por ocasião da qualificação, no qual a experiência de contar(-se) implica em transformar(-se), “aparecer e desaparecer; criar a si mesmo e já não ser”, (FISCHER, 2015, p.946). Segundo Fischer, “Tal transformação está relacionada diretamente ao que Foucault chamou de “arte da existência” – e que pode ser pensada tendo como mote as diferentes narrativas das artes da palavra e da imagem.” (2015, p.946). E implica, necessariamente, em uma transformação ética do sujeito, em uma relação franca com a verdade.

A partir de textos da Antiguidade greco-romana, Foucault desenvolveu uma série de reflexões a respeito da transformação ética do sujeito a partir de práticas de si em permanente relação com práticas da verdade. Por consequência, uma possibilidade de liberdade, na qual a experiência do sujeito não está somente destinada à sujeição, mas também à subjetivação. (FISCHER, 2015). “Nessa relação, trata-se da constituição de um estilo próprio, que nos fortaleceria nas diferentes lutas, particularmente as lutas contra as diferentes formas de sujeição de nossas subjetividades.” (FISCHER, 2015. p. 953).

Everlyn escreve(-se). Literalmente. No filme, escreve cartas e as lê em voz alta, compartilhando com o espectador o seu teor romântico/erótico. Também na vida ela escreve, e na epígrafe de sua dissertação de mestrado evoca Foucault: “Escrevemos para sermos amados.” (RIBEIRO, 2006, p. 4). É impossível distinguir o fato do feito, o emaranhado é tessitura dela e diz muito. Distante da espetacularização dos reality

shows contemporâneos, a experiência de Everlyn é transfigurada em obra de arte, não somente *pelo* filme, mas principalmente por ela mesma *no* filme.

Não quero com isso dizer que a personagem de Everlyn é mais importante que os demais, pelo contrário, acho que o filme funciona justamente na articulação entre as três personagens. Mas tenho duas apostas em relação à personagem de Everlyn. A primeira, já explicitada, é que a construção dos efeitos de real estão vinculados às questões de gênero e sexualidade nas sequências analisadas nesta pesquisa, tanto aquela que opera com códigos da ficção, quanto do documentário. E a segunda é que a importância dela para o filme, além de encenar a ambiguidade – como mencionado anteriormente - está no fato de ela ser a personagem que mais se expõe, que mais se entrega, mas não apenas isso, pois ela também elabora a si mesma diante do/no filme, é a capacidade de Sarug reescrever a história de Everlyn, ao mesmo tempo em que Everlyn reescreve a história de Sarug.

Depois de longo percurso de pesquisa, retomo a ideia primeira desta dissertação, que consiste em pensar como se configuram pedagogias de gênero e sexualidade no discurso cinematográfico a partir de uma análise do filme *O céu sobre ombros*, pela perspectiva da direção de fotografia. E propondo agora, um arremate do início e do fim, entendo que a experiência de Everlyn transforma a experiência do filme. Os procedimentos técnicos da direção de fotografia, usados estrategicamente para tensionar efeitos de real na linguagem tem seus sentidos ressignificados, em relação às representações de gênero e sexualidade encenadas no filme.

Assim, se a direção de fotografia ajuda a construir o discurso fílmico, quando a linguagem é interrompida, fissurada, desestabilizada, ela pode assumir novos significados e contribuir na reinvenção dos lugares de saber e de produção de verdade, modificando a própria experiência de olhar, bem como as pedagogias que constroem, no cinema, os gêneros e as sexualidades.

Desenredo Final

Olhando do fim para o começo, o ponto de partida parece distante e o caminho percorrido comprido. O que não quer dizer que chegamos ao destino final, mas apenas que o tempo de reflexão e escrita desta dissertação chegou ao fim. Como fazemos com outras coisas da vida, como um roteiro ou um filme, não terminamos,

paramos, se continuamos sempre haverá algo a ser feito, modificado, melhorado. Paramos com a expectativa de reverberar em outras paragens e com a sensação de sairmos dessa, afetados, transformados.

Sobre os descaminhos desta pesquisa, algumas considerações. Tornou-se uma pesquisa que trata menos dos procedimentos da direção de fotografia e mais sobre as configurações da ficção e do documentário, operados pela direção de fotografia. Uma pesquisa que concentra suas análises em uma das personagens do filme, uma vez que uma abordagem comparativa entre as três personagens não se mostrou produtiva. Também teve seu percurso alterado ao deixar de lado a ideia de que a fotografia cinematográfica atuaria reforçando um olhar normativo sobre os corpos em cena ou subvertendo estas noções, quando o filme passou a ser pensado em termos de relações, entre capturas e resistências. Talvez essa seja a chave fundamental para pensar o filme enquanto uma instância pedagógica, uma vez que ele encena o entre lugar, um ideia de sujeição bem como de subjetivação das noções de gênero e sexualidade presentes no filme.

Também entendo, – até mesmo com um certo pesar – que houve um esforço maior na construção da reflexão teórica em detrimento das análises, que poderiam ser mais desenvolvidas. Minha justificativa é ter chegado um tanto tarde no estabelecimento das categorias analíticas e na articulação entre as configurações de um filme híbrido, da direção de fotografia e das relações de gênero e sexualidade.

O desafio estava posto desde o início e a possibilidade mais interessante veio através do duplo analítico ficção-documentário em relação a outro duplo analítico, a encenação de uma ideia de captura e resistência. Justamente as ideias que me parecem carecer de aprofundamento. De toda forma, esta pesquisa deixa aberta algumas possibilidades de continuidade para investigação. E uma ideia sobre a qual gostaria de continuar a pensar é como os efeitos de real construídos pela linguagem cinematográfica podem ser relacionados ao gênero e a sexualidade.

Algo já sabido desde o início, era que não se trataria de uma pesquisa com resultados objetivos e definitivos. Interessava mesmo, remexer nas tramas discursivas de um filme brasileiro contemporâneo que propunha um retrato de tolerância e aceitação, exibindo personagens autênticas, em toda sua humanidade, em oposição a uma ideia tão em voga de espetacularização da vida.

Interessava ver de outra maneira, perceber discontinuidades e promover fissuras, uma revolução mínima na forma de olhar. De toda forma, um filme é só um

filme. E o que importa é a vida, a vivida e a inventada. No silêncio que sucede o fim de um filme, fico eu a me perguntar: Quanto cabe em um filme? O que fica, quando acaba? Acredito que *O céu sobre os ombros* é um filme imenso, pois eu continuo aprendendo com o mesmo filme. Nessa empreitada, Everlyn Barbin/Sarug Dagir me conduz e me ensina outras formas de ver e ser, no filme e na vida.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). **Ancine realiza Seminário Internacional Mulheres no Audiovisual**. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-realiza-semin-rio-internacional-mulheres-no-audiovisual>. Acesso em 15 de jan. de 2018.

ALPENDRE, Sérgio. Fragmentos de vida. **Revista Filme Cultura**, n.57, out./dez. 2012. p.84-86. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.57.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2018.

ALTON, John. **Paiting with light**. Los Angeles: University of California Press, 1995.

ALVES, Paula; ALVES, José Eustáquio Diniz; SILVA, Denise Britz do Nascimento. Presença feminina no cinema brasileiro - por que estamos tão longe? In: 15º Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste, Terezina: UFPI, 2012. Disponível em: <<http://www.sinteseeventos.com.br/ciso/anaisxvciso/resumos/GT29-12.pdf>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2018.

AMARAL, Leonardo. **Des-ordem de representação como crise de identidade**. Disponível em: <http://www.teia.art.br/br/textos/mulher-a-tarde-os-residentes-e-o-ceu-sobre-os-ombros-des-ordem-de-representacao-como-crise-de-identi>. Acesso em: 12 nov. 2018.

ANDRADE, Fábio. **Em transformação** - O Céu Sobre os Ombros, de Sérgio Borges. Revista Cinética, 2010. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/ceusobreosombros.htm>. Acesso em: 12 nov. 2018.

AQUINO, Talita Iasmin Soares. **Figuras (não) binárias: construções de gênero em personagens trans-mulheres no cinema do início do século XXI**. 85f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUBD-AAHFSE/figuras__n_o__bin_riar__final.pdf?sequence=1. Acesso em: 2 dez. 2018.

ARAÚJO, Ivo Lopes. **“Acredito muito nessa relação quase mediúnica da fotografia”** – entrevista com Ivo Lopes Araújo. Disponível em: <http://revistamoventes.com/2017/04/20/acredito-muito-nessa-relacao-quase-mediunica-da-fotografia-entrevista-com-ivo-lobes-araujo/>. Acesso em: 27 ago. 2018.

ARAÚJO, M. G. **Representações do feminino no cinema brasileiro de ficção: Mar de rosas, Um céu de estrelas e Trabalhar cansa**. 2015. 91 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285303/1/Araujo_MarcellaGrecco_de_M.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2017.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. 3ª ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

BALESTRIN, Patrícia Abel; SOARES, Rosângela. "Etnografia de tela": uma aposta metodológica. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marluicy Alves (orgs.). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação**. 2ª ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014. p.89-111.

BALTAR, Mariana. Pacto de Intimidade ou possibilidades de diálogo entre o documentário de Eduardo Coutinho e a imaginação melodramática. In: Anais do XIV Encontro Anual da Compós, 2005, Niterói. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_860.pdf. Acesso em: 12 dez. 2018.

BESSA, Karla. A teoria queer e os desafios às molduras do olhar. **Cult**, São Paulo, n.193, p. 39-41, ago. 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é o cinema**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BORDWELL, David. **A história do estilo cinematográfico**/David Bordwell; tradução: Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013.

_____. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). Teoria Contemporânea do Cinema II – Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Senac, 2005. p. 276-301.

BORGES, Sérgio. **Entrevista**: Sérgio Borges (MG) fala sobre o filme "O céu sobre os ombros". 2011a. Disponível em: <https://cineesquemanovo.wordpress.com/2011/04/14/entrevista-sergio-borges-mg-fala-sobre-o-filme-o-ceu-sobre-os-ombros/>. Acesso em: 10 nov. 2018.

_____. **Notas do diretor**. 2010. Disponível em: <http://www.teia.art.br/br/obras/o-ceu-sobre-os-ombros#notas-do-diretor>. Acesso em: 10 nov. 2018.

_____. Instante maior que a vida - Entrevista com Sérgio Borges, diretor de O céu sobre os ombros. **O Povo**, 2012. Entrevista concedida a Camila Vieira. Disponível em: http://imagem_em_movimento.blogspot.com/2012/01/entrevista-com-sergio-borges-diretor-de.html. Acesso em: 12 nov. 2018.

_____. Documentário "O Céu sobre os Ombros" recria o cotidiano de personagens incomuns. **GAÚCHAZH**, 2011b. Entrevista concedida a Daniel Feix. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2011/11/documentario-o-ceu-sobre-os-ombros-recria-o-cotidiano-de-personagens-incomuns-3568708.html>. Acesso em: 02 nov. 2018.

_____. A realidade da invenção. **Revista de Cinema**, 2011c. Entrevista concedida a Gabriel Carneiro. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2011/12/a-realidade-da-invencao/>. Acesso em: 02 nov. 2018.

BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: Anais do XX Encontro Anual da Compós, 2011, Porto Alegre. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1603.pdf. Acesso em: 15 nov. 2018.

BRASIL, A.; MESQUITA, C. O meio bebeu o fim, como o mata-borrão bebe a tinta: notas sobre O céu sobre os ombros e Avenida Brasília Formosa. In: BRANDÃO, A.; JULIANO, D.; LIRA, R. (Orgs.). **Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos**. Palhoça: Unisul, 2012. p. 231-248.

BRITTO, Lucas de Andrade Lima. Everlyn: Sarug Dagir. In: BRAGANÇA, Maurício de; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). **Corpos em projeção** – Gênero e sexualidade no cinema latino americano. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. p. 212-221.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade/Judith Butler; tradução: Renato Aguiar. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 151-172.

_____. **Bodies that matter**. On the discursive limits of "sex". New York: Routledge, 1993.

CAMPILHO, Matilde. **Fevereiro**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VasLnEWnAxY&t=7s>. Acesso em: 17 jul. 2018.

CANDIDO, Marcia Rangel; MARTINS, Cleissa Regina; RODRIGUES, Raissa; JUNIOR, João Feres. Raça e gênero no cinema brasileiro 1970-2016. Boletim Gemaa, do Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, n.2, 2017. Disponível em: http://gemaa.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2017/06/Boletim_Final7.pdf. Acesso em: 10 jan. 2018.

CARVALHO, Cid Vasconcelos de. O cinema como objeto de estudo acadêmico. **Política & Trabalho**: Revista de Ciências Sociais, n. 31, p. 197-211, set. 2009. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/politicaetrabalho/article/view/6828/4263>. Acesso em: 15 jul. 2017.

CARVALHO, Isalene Santos; GALVÃO-VIANA, Luciane. Gêneros Inteligíveis em Cena: O Cinema e a Produção de Verdades Sobre os Corpos. **Athenea Digital**, n. 14(2), p. 171-193, jul. 2014.

CÉSAR, Maria Rita de Assis. O dispositivo da sexualidade ontem e hoje: sobre a constituição dos sujeitos da anomalia sexual. **doispontos**:, vol.14, n.1, p.243-251, abril 2017.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder**: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Ficção & Documentário: Hibridismo no Cinema Brasileiro Contemporâneo. **O Percevejo Online**, v.05, n.02, jul./ago. 2014. p.165-190.

DORLIN, Elsa. **Sexo, gênero y sexualidades**. Introducción a la teoría feminista. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.

EBERSOL, Isadora. **Territórios Discursivos de Gênero no Cinema**

Contemporâneo: Representação de Gênero Através da Direção de Arte. 186 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Pelotas, Pelotas, 2015. Disponível em:

<http://guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/prefix/2860/1/EBERSOL%2c%20Isadora.pdf> >.

Acesso em: 12 jul. 2017.

FELDMAN, Ilana Marzochi. **Jogos de cena:** Ensaio sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo. São Paulo, 162p., 2012.

FERREIRA, CEIÇA. Reflexões sobre “a mulher”, o olhar e a questão racial na teoria feminista do cinema. **Revista Famecos:** mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 25, n.1, jan./abril 2018. Disponível em:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/26788/16162>. Acesso em: 30 de set. 2018.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. A análise do discurso: para além de palavras e coisas. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v.20, n.02, p.18-37, jul./dez. 1995.

_____. Foucault e a análise do discurso em educação. **Cadernos de Pesquisa** [online], n.114, p.197-223, nov. 2001.

_____. Foucault revoluciona a pesquisa em educação? **Perspectiva**, Florianópolis, v.21, n.02, p.371-389, jul./dez. 2003.

_____. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.28, n.01, p.151-162, jan./jun. 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022002000100011&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 10 set. 2016.

_____. A subjetividade como resistência às formas de sujeição: O cinema na educação. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v.18, n.01, p.26-42, jan./jun. 2018. Disponível em:

<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/2305/1549>.

Acesso em: 12 nov. 2018.

_____. Arte, pensamento e criação de si em Foucault: breve ensaio. **Currículo sem Fronteiras**, v.15, n.3, p.945-955, set./dez. 2015. Disponível em: <http://www.curriculosemfronteiras.org/vol15iss3articles/fischer.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2019.

_____. O estatuto pedagógico da mídia: questões de análise. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v.22, n.02, p.59-80, jul./dez. 1997.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Herculine Barbin: o diário de um hermafrodita/Michel Foucault.** Trad. Irley Franco. Rio de Janeiro: F. Alves, 1982.

_____. **História da Sexualidade 1: A vontade de saber.** 1ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. Sobre a história da sexualidade. In: M. Foucault, *Microfísica do poder.* Rio de Janeiro: Graal, 1995.

FRIEDERICHES, M. C. **Quanto mais quente melhor: corpos femininos nas telas do cinema.** 2015. 201 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <
<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/128884/000975672.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

GONÇALVES, Cássia Rodrigues. **Transexualidade, cinema e linguagem: dialogando com Kátia.** 2015. 84 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Católica de Pelotas, Pelotas, 2014. Disponível em:
http://pos.ucpel.edu.br/ppgl/wp-content/uploads/sites/4/2018/03/Transexualidade-Cinema-e-Linguagem_Diálogo-com-Kátia-CÁSSIA-RODRIGUES-GONÇALVES.pdf. Acesso em: 20 jul. 2017.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HOLANDA, Karla. Documentaristas Brasileiras e as Vozes Feminina e Masculina. **Significação Revista de Cultura Audiovisual**, v.42, n.44, 2015. Disponível em:
<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103434/106941>. Acesso em: 20 jul. 2017

LACERDA, Chico. New queer cinema e o cinema brasileiro. In: MURARI, Lucas; NAGIBE, Mateus (orgs.). **New Queer Cinema - Cinema, sexualidade e política.** São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015. p. 120-125.

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

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

LIRA, Bertrand. Documentário e subjetividade: a fotografia noire em 33, de Kiko Goifman. **Revista Culturas Midiáticas**, João Pessoa, v.05, n.02, jul./dez. 2012. Disponível em:
<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/cm/article/view/14327/8193>. Acesso em: 02 dez. 2018.

LOURO, Guacira Lopes. **Um Corpo Estranho: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer.** 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. Conversações Sobre Gênero, Sexualidade, Teoria Queer e Educação: entrevista com Guacira Lopes Louro. **Revista Artíficos**, v.2, n.4, dez. 2012. Entrevista concedida a Vilma Nonato de Brício.

_____. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Pro-Posições**, Campinas, v. 19, n. 2, p. 17-23, Ago. 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072008000200003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 03 set. 2016.

MÃE, Valter Hugo. **O filho de mil homens**. 2ª ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecília Antakly de; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 343-350, Agos. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200007&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 03 set. 2016.

MARCONI, Dieison; TOMASIN, Cássio dos Santos. Documentário queer no Sul do Brasil: apontamentos gerais. **E-compós**, vol.19, n.2, p. 1-23, maio/ago. 2016. Disponível em: <<http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1316/899>>. Acesso em 10 ago. 2018.

MARCONI, Dieison; **Documentário queer no sul do Brasil (2000 a 2014)**: narrativas contrassexuais e contradisciplinares nas representações das personagens LGBT. 231f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, Gabriel. **Ficção, documentário, fissão**: Avenida Brasília Formosa e O Céu Sobre os Ombros. Disponível em: <http://www.teia.art.br/br/textos/ficcao-documentario-fissao-avenida-brasilia-formosa-e-o-ceu-sobre-os-ombros-por-gabriel-martins>. Acesso em: 21 dez. 2018.

MATTOS, Carlos Alberto. Hermafrodições cinematográficas. **Revista Filme Cultura**, n.57, out./dez. 2012. p.81-83. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.57.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2018.

MATTOS, Amana Rocha; CIDADE, Maria Luiza Rovaris. Para pensar a cisheteronormatividade na psicologia: lições tomadas do transfeminismo. **Periódicus**, n.5, v.1, maio/out. 2016. p.132-153. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/viewFile/17181/11338>. Acesso em: 2 fev. 2019

MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves (org.). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação**. 2ª ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014.

MEYR, Dagmar; SOARES, Rosângela. Modos de ver e se movimentar pelos “caminhos” da pesquisa pós-estruturalista em educação: o que podemos aprender com – e a partir de – um filme. In: COSTA, Marisa Vorraber, BUJES, Maria Isabel.

Caminhos Investigativos III: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.p. 23-44.

MIGLIORIN, Cezar. Escritas da cidade em Avenida Brasília Formosa e O céu sobre os ombros. **Revista Eco-Pós**, v.14, n.01, 2011, p.162-176.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009, p.150-182.

MOIRA, Amara. **E se eu fosse puta**. São Paulo: Hoo, 2016.

MOURA, Edgar. **50 anos, luz câmera e ação**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

NEPOMUCENO, Margarete Almeida. O colorido cinema queer: onde o desejo subverte a imagem. In: II SEMINÁRIO NACIONAL GÊNERO E PRÁTICAS CULTURAIS – Culturas, leituras e representações, 2009, João Pessoa. Disponível em: <<http://itaporanga.net/genero/gt6/13.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2016.

O SUBMUNDO da prostituição. **Repórter Record**. São Paulo: Rede Record, 7 out. 2011. Programa de Televisão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DDv8VFp3Sdg&t=41s>. Acesso em: 10 dez. 2018.

OLIVEIRA, Rogério Luiz Silva de. **Memória e criação na direção de fotografia**. 358f. Tese (Doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2016.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema brasileiro contemporâneo (1999-2007). In: BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2008. p.139-156.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Diário de Brasília: O céu sobre os ombros. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 29 de nov. 2010. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/diario-de-brasilia-o-ceu-sobre-os-ombros/>. Acesso em: 20 nov. 2018.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso** – Princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2007.

PARAÍSO, Marlucy Alves. Metodologias de pesquisa pós-críticas em educação e currículo: trajetórias, pressupostos, procedimentos e estratégias analíticas. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves (orgs.). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação**. 2ª ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014. p.25-47.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação - SOPCOM, 2009, Lisboa. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2018.

- PEREIRA, Marcos Miguel Costa. **Luzes sobre a realidade**: Direção de fotografia aplicada ao documentário. 62f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade do Minho, Braga, Portugal, 2014.
<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/30446/1/Marcos%20Miguel%20Costa%20Pereira.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2018.
- PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**: uma introdução. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- PROSTITUIÇÃO. **Mundo Maior Repórter**. São Paulo: Rede Mundo Maior, 6 abril 2013. Programa de Televisão. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=2Kpo_onqLKI&t=90s. Acesso em: 10 dez. 2018.
- PROSTITUIÇÃO. **Profissão repórter**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 25 maio 2010. Programa de Televisão. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=G0DVI1Ae5Hw&t=7s>. Acesso em: 10 dez. 2018.
- REIS, Cristina Dávila. O uso da metodologia queer em pesquisa no campo do currículo. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves (orgs.). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação**. 2ª ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014. p.245-262.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- RIBEIRO, Sarug Dagir. **Grandeza e decadência de uma escrita de si**: Reflexões em torno da autobiografia. 123 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006.
- RIBEIRO, Sarug Dagir. Entrevista com a professora e pesquisadora Sarug Dagir Ribeiro. **Revista Temporalidades**, v. 7 n. 2, mai./ago. 2015 – Belo Horizonte: Departamento de História, FAFICH/UFMG, 2015. p.368-379.
- RIBEIRO, Vinícios Kabral. A vida-lazer sobre os ombros de Everlyn. IN: Anais do VI SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL, Goiânia, 2013. Disponível em: https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2013-082-eixo2_Vinicios_Kabral_Ribeiro.pdf. Acesso em: 03 dez. 2018.
- RICH, B. Ruby. New Queer Cinema: Versão da diretora. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs.). **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política**. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015. p. 18-29.
- RODRIGUES, Henrique. A irresponsabilidade em trânsito – notas sobre a estrada no New Queer Cinema. In: MURARI, Lucas; NAGIBE, Mateus (orgs.). **New Queer Cinema - Cinema, sexualidade e política**. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015. p. 74-76.
- RÖSELE, Ursula. **Crítica** - O Céu sobre os Ombros. Disponível em: <http://www.teia.art.br/br/textos/critica-por-ursula-roscoe>. Acesso em: 02 nov. 2018.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Tradução: Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SALVO, Fernanda Ribeiro. Engajamentos estéticos no novo cinema brasileiro: o ordinário e o singular em *O céu sobre os ombros*. **Interin**, v. 20, n. 2, jul-dez, 2015, p.122-138.

SIERRA, Jamil Cabral. Campanhas de prevenção contra HIV/AIDS entre homossexuais. IN: FERREIRA, Aparecida de Jesus (ORG). **Relações étnico-raciais, de gênero e sexualidade: perspectivas contemporâneas**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2014.

_____. Corpo, sexualidade e poder: a homossexualidade na mídia e as biopolíticas de prevenção contra a AIDS. **Textura**, Canoas, v. 15, n.28, maio/ago. 2013a, p. 111-128.

_____. **Marcos da vida viável, marcas da vida vivível: o governo da diversidade sexual e o desaio de uma ética/estética pós-identitária para a teorização político educacional LGBT**. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Educação. Curitiba, 2013b.

SIERRA, Jamil Cabral; NOGUEIRA, Juslaine Abreu; MIKOS, Camila Ferreira Macedo. Paris still Burning? – sobre o que a noção de performatividade de gênero ainda pode dizer a um Cinema Queer. **Textura**, Canoas, v. 18, n.38, set/dez. 2016, p. 26-49. Disponível em: <<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/2231/1957>>. Acesso em 15 de ago. 2018.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Desnaturalizar a técnica: contribuições feministas para pensar a direção de fotografia cinematográfica. **Significação**, São Paulo – v. 41, n. 41, jan./jun. 2014, p. 117-139. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/issue/view/6385/pdf_25>. Acesso em 25 de jun. de 2018.

_____. Fotografia de Homem, Fotografia de Mulher: Uma Análise dos filmes *Elvis & Madona* e *Plan B*. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, n. 10, 2013, Florianópolis. **Anais**. Florianópolis, 2013a, p.1-9. Disponível em: http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1382024655_ARQUIVO_MarinaCavalcantiTedesco1.pdf. Acesso em: 10 jul. 2017.

_____. Questões de gênero na fotografia cinematográfica clássica. **Revista de Análisis Cinematográfico Montajes**, n.2, jan-jun de 2013b,

p.95-111. Disponível em: <http://www.revistamontajes.org/wp-content/uploads/2013/06/006_Marina-Cavalcanti-Tedesco.pdf>. Acesso em 20 de set. de 2017.

_____. **O fotógrafo, a atriz:** marcas de gênero presentes nos manuais de fotografia cinematográfica e os encaixes e desencaixes na prática fotográfica do cinema mexicano clássico industrial. 273f. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013c.

_____. Direção de fotografia e sexualidade: Um estudo sobre a construção visual de combinações sexo-gênero-desejo abjetas. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul – v. 15, n. 29, jan./jun. 2016a, p. 101-112. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/4091/2627>>. Acesso em 5 de jul. de 2018.

_____. Mulheres atrás das câmeras: a presença feminina na direção de fotografia de longas-metragens ficcionais brasileiros. **Significação**, São Paulo – v. 43, n. 46, jul./dez. 2016b, p. 47-68. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/issue/view/9308/838>>. Acesso em 01 de jul. de 2018.

WILTON, Garcia. Introdução ao cinema queer no Brasil: anotações. In: MACHADO Jr., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; DE ARAÚJO, Luciana Corrêa (Org.). **VII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE**. São Paulo, 2012, p. 457-466.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2ª ed. Campinas: Papyrus, 2002.

VEIGA-NETO, Alfredo. Olhares.... In: COSTA, Marisa Vorraber (org.). **Caminhos Investigativos: novos olhares na pesquisa em educação**. 2ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.p.23-38.

VILSEKI, Agnes Cristine Souza. **A representação do transgênero no cinema:** uma análise da personagem Everlyn Barbin, do *O céu sobre os ombros*. 68f. Trabalho de Conclusão de Curso – Bacharelado em Cinema e Vídeo, FAP/UNESPAR-Campus de Curitiba II, Curitiba, 2014.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico - A opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

FILMOGRAFIA

CASABLANCA. Michel Curtis. Estados Unidos: Warner Bros., 1942. (102min.) 35mm, P&B.

LAURENCE Anyways. Xavier Dolan. Montreal: Lyla Films; MK2 Productions, 2012. (168min.) 35mm, cor.


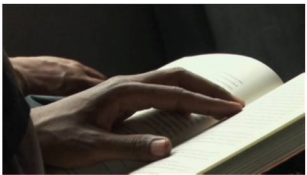

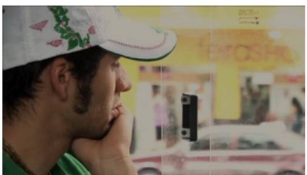

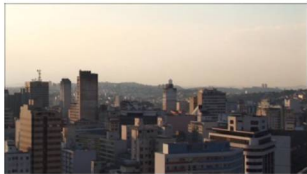

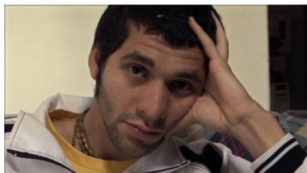
MINHA vida em cor-de-rosa. Alain Berliner. Bélgica, França, Reino Unido: Alpha Filmes, 1997. (88min.) 35mm, cor.










O CÉU sobre os ombros. Sérgio Borges. Belo Horizonte: Teia, 2011. (71min.) 35mm, cor.

THE CELLULOID closet. Rob Epstein, Jeffrey Friedman. São Francisco: Home Box Office, 1995. (102 min) 35mm, cor/P&B.


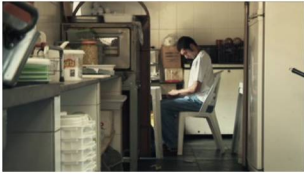
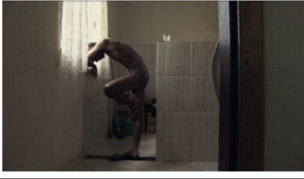
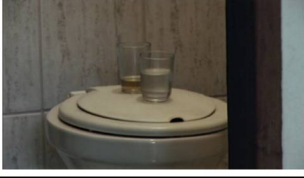


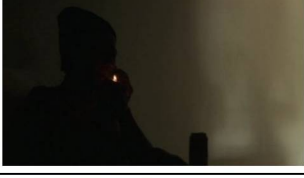


TRANSAMERICA. Duncan Tucker. Nova York: Belladonna Productions, 2005. (103min.) 35mm, cor.






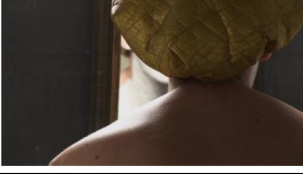
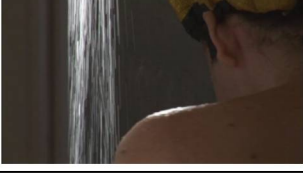

Anexo 1 – Decupagem fílmica

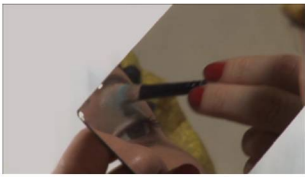
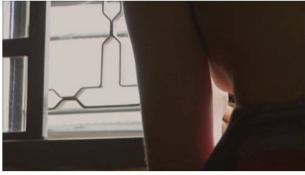
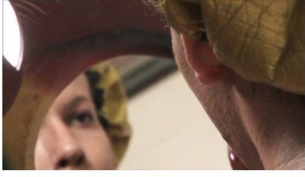
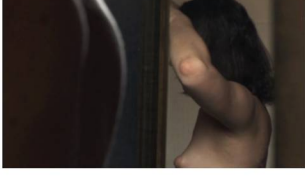
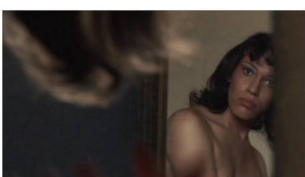
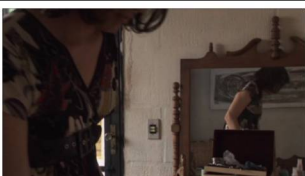



Plano	Tempo	Tipo	Descrição	Frame
1	1'51" - 2'20"	Close		
2	2'21" - 2'30"	Detalhe		
3	2'31" - 2'38"	Detalhe		
4	2'39" - 2'54"	Close		
5	2'55" - 3'21"	Close		
Título	3'22" - 3'26"	Cartela título	O CÉU SOBRE OS OMBROS em caixa alta	
Tela preta	3'27" - 3'33"	Tela preta		
6	3'34' - 4'	Plano Geral		
7	4'01" - 4'27"	Plano médio		
8	4'28" - 4'37"	Close		

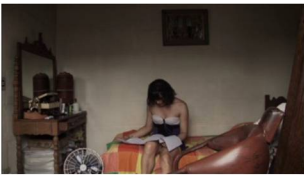




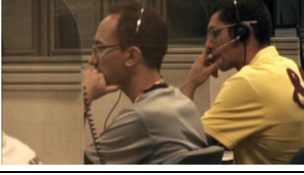
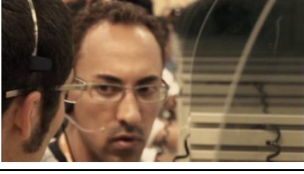
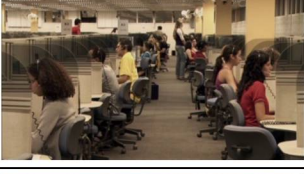

9	4'38"- 4'49"	Plano detalhe	O plano começa fechado no pé de XX, a câmera sobe (movimento de câmera na mão) passando rapidamente pela lateral do seu corpo até chegar no rosto. O plano todo é escuro.	 
10	4'50"- 5'			 
11	5'01"- 5'13"	Plano detalhe		
12	5'14"- 5'36"			
13	5'37"- 5'41"	Plano detalhe		
14	5'42"- 6'16"			
15	6'17"- 6'20"	Plano americano		

16	6'21"- 6'29"	Plano inteiro		
17	6'30"- 6'36"	Plano geral		
18	6'37" – 6'48"	Close lateral		
19	6'49"- 7'03"	Plano detalhe		
20	7'04"- 7'16"			
21	7'17"- 7'24"			
22	7'25"- 7'42"	Close lateral		
23	7'43"- 8'01"	Plano detalhe		
24	8'01"- 8'11"	Plano médio		

25	8'11" - 8'22"	Plano detalhe		
26	8'23" - 8'37"	Plano inteiro		
27	8'38" - 9'07"	Plano inteiro		
28	9'08" - 9'36"			
29	9'37" - 9'54"	Plano detalhe		
30	9'55" - 10'13"			
31	10'14" - 11'48"	Plano médio		
32	11'49" - 12'12"	Plano		
33	12'13" - 12'24"	Plano detalhe		










34	12'25"- 12'36"	Plano médio conjunto		
35	12'37"- 12'45"	Plano médio		
36	12'46"- 12'53"	Plano inteiro		
37	12'54"- 13'10"	Super close		
38	13'11"- 13'21"	Plano detalhe		
39	13'22"- 13'35"	Plano detalhe		
40	13'36"- 13'41"	Plano detalhe		
41	13'42"-13'54"	Plano detalhe		
42	13'55"-14'03"	Plano detalhe		



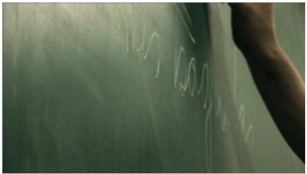





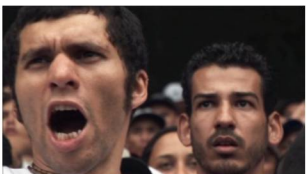
43	14'04"-14'08"	Plano detalhe		
44	14'09"- 14'15"			
45	14'16"- 14'35"			
46	14'36"- 14'54'			 
47	14'55"- 15'01"			
48	15'02"- 15'17"			
49	15'18"- 15'29"			
50	15'30"- 15'37"			


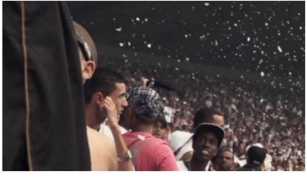





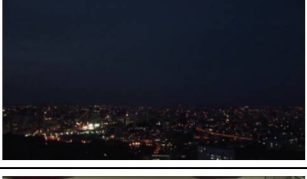

51	15'38"- 15'50"			
52	15'51"- 16'42"			
53	16'43"- 16'56"			
54	16'57"- 17'27"			
55	17'28"- 17'43"			
56	17'44"- 18'06"			
57	18'07"- 18'43"			
58	18'44"- 18'50'			
59	18'51"- 18'59'			

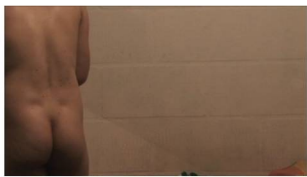


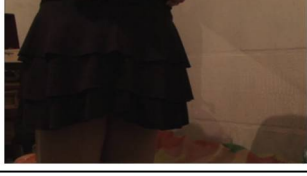
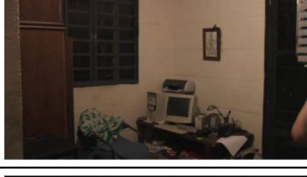
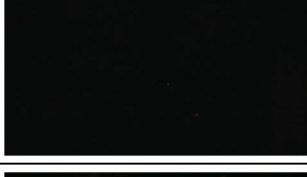

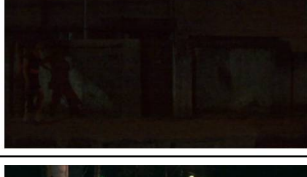

60	17'00"- 20'06"		Panorâmica da esquerda para a direita	 Plano inicial  Plano final
61	20'07"- 20'33"			
62	20'34"- 21'25'			
63	21'26"- 22'09"			
64	22'10"- 22'23"			
65	22'24"- 22'33"			
66	22'34"- 22'38"			
67	22'39"- 22'52'			








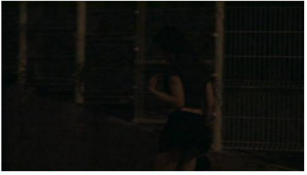

68	22'53"- 23'14"			
69	23'15"- 23'33'			
70	23'34"- 24'03"			
71	24'04"- 24'54"			
72	24'55"- 25'48"			
73	25'49"- 26'18"			
74	26'19"- 26'31'			
75	26'32"- 27'22"			
76	27'23"- 29'30"			



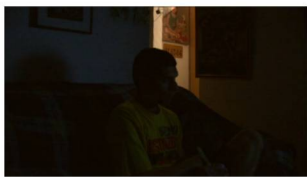

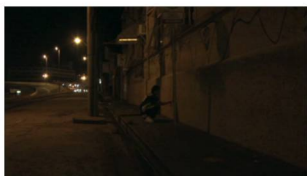
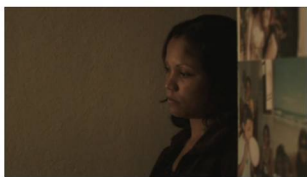
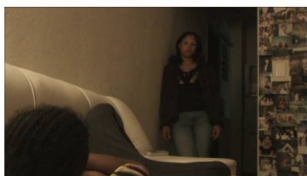
77	29'31"- 30'50"			
78	30'51"- 31'12"			
79	31'13"- 32'06"			
80	32'07"- 32'42"			
81	32'43"- 33'19"			
82	33'20"- 34'23"			
83	34'24"- 34'50"			
84	34'51"- 34'56'			
85	34'57"- 35'15"			


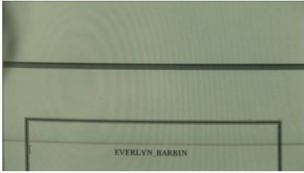
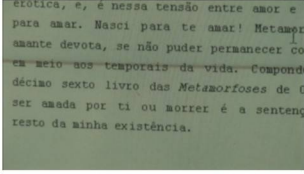
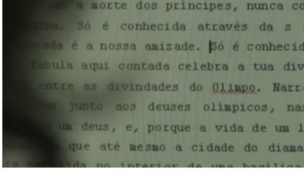


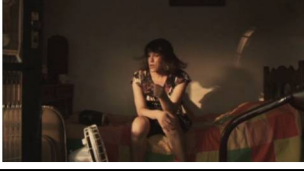

86	35'16"- 35'35"			
87	35'36"- 36'20"			
88	36'21"- 36'44"	Plano detalhe	Quadro negro em contra- plongée.	
89	36'45"- 38'30'			
90	38'31"- 38'36"			
91	38'37"- 38'56"			
92	38'57"- 39'12"			
93	39'13"- 39'40'			
94	39'41"- 40'22"			

95	40'23"- 40'27"			
96	40'28"- 40'36"			
97	40'37"- 40'44"			
98	40'45"- 40'53"			
99	40'54"- 41'32"			
100	41'33"- 41'42"			
101	41'43"- 41'48'			
102	41'49"- 42'49'			
103	42'50"- 46'58"			

104	46'59"- 47'21"			
105	47'22"- 47'31"			
106	47'32"- 47'51"			
107	47'52"- 47'58"	PLANO DETALHE		
108	47'59"- 47'13"			
109	48'14"- 48'21"			
110	48'22"- 48'37"			
111	48'38"- 48'45'			
112	48'46"- 49'06'			

113	49'07"- 49'22'			 
114	49'23"- 49'54''			 
115	49'55"- 51'14'			
116	51'15"- 51'41'			
117	51'42"- 52'31'			  

118	52'32"- 53'40"			
119	53'41"- 55'49"	Plano médio	Everlyn está deitada.	
120	55'50"- 56'49"			
121	56'50"- 57'34"			
122	57'35"- 57'56'			
123	57'57"- 60'20'			
124	60'21"- 62'28"			

125	62'29"- 62'41"			
126	62'42"- 63'15"			
127	63'35"- 63'57"			
128	63'58"- 64'26"			
129	64'27"- 65'04"			
130	65'05"- 65'26"			
131	65'26"- 65'32"			
132	65'33"- 65'38'			
133	65'39"- 68'58"			