

# “TOMBOY”: CINEMA HOMOSSEXUAL E RELAÇÕES DE GÊNERO NA FORMAÇÃO INICIAL DISCENTE

ALESSANDRO GARCIA PAULINO\*  
CLÁUDIA MARIA RIBEIRO\*\*

## RESUMO

O artigo tem como panorama a formação inicial de professores/as nas temáticas das relações de gênero, sexualidades e cinema. Constitui um recorte da pesquisa de mestrado intitulada Cinema, Gênero e Sexualidades na formação inicial de professores e professoras. Para captar os enunciados dos discentes participantes da pesquisa, utilizou-se a “Coleta Filmica” e a metodologia do Grupo Focal (GF) que constitui um instrumento de pesquisa qualitativa. Foi utilizado o filme “*Tomboy*” (2011), cujas temáticas centrais abordaram as infâncias, as relações de gênero e as sexualidades. Para os/as participantes do Grupo Focal, foram propostas reuniões de modo a realizar discussões levando em consideração seus saberes a respeito dessas temáticas e a partir do filme assistido. O material empírico advindo desses procedimentos de pesquisa foi articulado com as teorizações pós-estruturalistas e os estudos foucaultianos, buscando operar com o desafio de realizar este trabalho através dessas perspectivas. Notou-se que os/as discentes participantes anseiam pelas problematizações nas temáticas das relações de gênero e das sexualidades e de que há um chamamento urgente de intervenção por parte da Universidade para ampliar as possibilidades de um contínuo processo de formação. Por fim, o cinema possibilitou ampliar as discussões levando em consideração a educação para as imagens no processo de subjetivação dos/as participantes.

**Palavras-chave:** Cinema. Diferenças. Educação. Homossexualidades.

## ABSTRACT

The article is to overview the initial training of teachers in issues of gender relations, sexuality and cinema. It is part of a research masters entitled Cinema, Gender and Sexualities in initial teacher training. To capture the utterances of the students participating in the survey used the “Collecting Filmic” and methodology of Focus Group (FG) which is

---

\* Mestre em Educação pela Universidade Federal de Lavras.

\*\* Professora Associada do Departamento de Educação da Universidade Federal de Lavras. Pós-doutoranda na Universidade do Minho – Braga, Portugal. Bolsista CAPES processo BEX 4038-13-4. Email. ribeiro@ufla.br

a tool for qualitative research. We used the movie "Tomboy "(2011) whose central themes addressed childhoods, gender relations and sexualities. For participants of the Focus Group meetings were proposed in order to hold discussions taking into consideration their knowledge about these topics and from watching the film. The empirical research arising from these procedures was articulated with the poststructuralist theories and Foucault studies, seeking work with the challenge of doing this work through these perspectives. It was noted that students participating year for contextualizing the themes of gender relations and sexuality and that there is a call for urgent action by the University to expand the possibilities of a continuous process of education. Finally, the film allowed broaden discussions considering education for the images in the process of subjectivities to the participants.

**Keywords:** Cinema. Differences. Education. Homosexualities.

Este artigo origina-se de uma dissertação de mestrado, na qual tentamos nos aproximar do seguinte problema: qual a contribuição do cinema para as discussões de gênero e sexualidades na formação inicial de educadores/as? Esta pesquisa foi realizada na Universidade Federal de Lavras – MG, contando com a participação de 14 discentes no curso de extensão “Cinema, gênero, sexualidades e educação”. O curso foi criado intencionalmente com vistas a problematizar presencialmente e a distância as temáticas das relações de gênero e sexualidades através do filme *Tomboy* (2011).

Estamos interessados/as em trazer alguns fragmentos presentes nas discussões e problematizações realizadas durante o curso de extensão, como forma de pensar os/as LGBTT e o campo da educação. Para isso, recorreremos aos enunciados dos discentes como forma de explicitar o processo de formação levando em consideração as possibilidades de subjetivação através da imagem fílmica.

Buscamos, portanto, entrelaçar os referenciais teóricos e as cenas dos filmes com os enunciados dos/as discentes, de modo a elencar algumas situações que colocam as temáticas de gênero, sexualidades e formação em cena. É necessário mergulharmos de antemão em conceitos e teorias que foram fundamentais para pensar o campo das imagens: ética, estética, cinema homossexual, heterotopias, além dos temas norteadores: corpo, relações de gênero, sexualidades e infâncias.

## CINEFILIA: ÉTICA E ESTÉTICA

De acordo com o dicionário teórico e crítico de cinema, “etimologicamente, a cinefilia é o amor pelo cinema. O cinéfilo não é, no entanto, exatamente um amador erudito, como o é na maior parte do tempo, o amor de outras artes (teatro, pintura, música etc.)” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 47). Para esses autores ainda há duas definições quase binárias entre loucura/amor e negativo/positivo que definem a relação entre o/a cinéfilo/a e a cinefilia:

Pode-se definir essa relação de duas maneiras opostas, uma negativa e outra positiva: para a primeira, a cinefilia procede da neurose do colecionador e do fetichista. Sua paixão é acumulativa, exclusiva e terrorista. Ela favorece o agrupamento e o elitismo em seitas tolerantes [...]. Para a segunda, a cinefilia é uma cultura fundada na visão e na compreensão das obras. É uma experiência estética, oriunda do amor da arte cinematográfica, uma das versões do simples “amor da arte” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 47).

Queremos pensar nessa relação entre esses campos, mesmo que binários, para instigar a relação agora sem fronteiras entre essas definições, um modo de ver o cinema com essa paixão compulsiva, terrorista, no amor à arte, mas um amor e uma paixão que desconfia, investiga, problematiza, estranha a visão e a compreensão das obras. Stam (2011, p. 25) nos instiga com certos questionamentos referentes a essa experiência estética e em certo estatuto que vem procurando definir a compreensão do cinema como arte<sup>1</sup>:

O que é a beleza de uma obra de arte? A beleza é “real” e objetivamente verificável, ou subjetiva, uma questão de gosto? A estética é específica aos meios? Um filme deve explorar os aspectos definitivos do meio? “Arte” é um qualificativo que deve ser atribuído a uns poucos filmes ou todos os filmes são obras de arte simplesmente em razão de seu estatuto social institucionalmente definido? Os

---

<sup>1</sup> Pensar o cinema como arte significa dar um lugar para isso que acontece entre a tela, os espectadores e a cultura, algo que deve ser pensado como dimensão da experiência que ultrapassa os limites da racionalidade, mas que envolve a construção da emoção, que coloca em movimento os significados, o que conseguimos ler possibilitando outras formas de percepção, outras maneiras de ser, implicado assim, a construção das subjetividades. Vendo um filme me converto em algo diferente do que sou. Entro no filme, revisito minhas memórias em busca de algo conhecido e experimentado, problematizo minhas experiências no campo afetivo, amoroso e com o próprio cinema e as imagens envolvidas nos processos de subjetivação, como espaços-tempos que educam o meu olhar e a mim mesmo. Saio convertido em algo diferente de mim mesmo (FERRARI, 2012, p. 42).

filmes têm uma vocação natural para o realismo ou para o artifício e a estilização? A técnica deve chamar atenção para si mesma ou se ocultar? Há um estilo ideal? Há uma maneira correta de contar uma história? As noções de beleza são eternamente verdadeiras ou conformadas pelos valores sociais vigentes? Em que medida a estética é ligada a questões éticas e sociais mais amplas?

Pensando nesses questionamentos e na questão da estética e da ética, Ferrari (2012) nos propõe pensar a estética da existência<sup>2</sup> atravessada pelo cinema. O tema da estética da existência e a ausência dessa moral como um código de regras nos faz compreender uma busca de “fazer a sua vida como obra de arte” (REVEL, 2005, p. 45), ou ainda “a vida como uma obra de arte pessoal” (FOUCAULT, 2006, p. 290).

Segundo Revel (2005, p. 44), “a estética da existência, na medida em que ela é uma prática ética de produção de subjetividade, é ao mesmo tempo, assujeitada e resistente: é, portanto, um gesto eminentemente político”.

O tema da estética da existência tem relevância em pelo menos três obras de Foucault: *Ditos e Escritos III e IV* e na *História da Sexualidade II e III* (CASTRO, 2009). Podemos ampliar o conceito da noção de estética levando em consideração os modos de sujeição que os sujeitos se encontram vinculados a um sistema, regras e valores, reflexo de uma liberdade percebida como jogo de poder (CASTRO, 2009). Os sujeitos aceitam esse sistema de regras no âmbito de poderem viver uma beleza que esse mesmo sistema propõe.

Segundo Castro (2009), na *História da Sexualidade II*, o entendimento de Foucault por estética da existência se dá na compreensão de que:

[...] o valor moral não provém da conformidade com um código de comportamentos, nem com um trabalho de purificação, mas de certos princípios gerais no uso dos prazeres, na distribuição que se faz deles, nos limites que se observa, na hierarquia que se respeita (CASTRO, 2009, p. 150-151).

---

<sup>2</sup> Para conceber estética da existência, Foucault contrapõe dois tipos de moral diferentes, uma greco-romana, que textualmente ele elucida como a antiguidade e a outra cristã. Segundo Foucault, da Antiguidade ao cristianismo, passou-se de uma moral que era essencialmente uma busca de uma ética pessoal a uma moral como obediência a um sistema de regras. E se eu sei me interessar pela Antiguidade, é que, por toda uma série de razões, a ideia de uma moral como obediência a um código de regras está em processo, presentemente, de desaparecimento; já desapareceu. E a essa ausência de moral, responde, deve responder, uma busca que é aquela de uma estética da existência (FOUCAULT, 2006, p. 290).

Pensando nesses pressupostos, Ferrari (2012, p. 51) nos instiga a pensar o cinema como uma ferramenta para a experiência ética e estética, “na medida em que nos possibilita colocar a nossa vida como obra de arte”. Ainda de acordo com esse autor:

Pensar a si mesmo a partir do filme é um jogo no qual o sujeito é levado a ocupar-se de si mesmo para através desse movimento de construção e reconstrução de imagens, memórias e acontecimentos poder traduzir e inventar a si mesmo (FERRARI, 2012, p. 51).

Portanto, nesse processo de inventar a si mesmo, podemos pensar as possibilidades do cinema na constituição das subjetividades.

## **CINEMA: POSSIBILIDADES PARA POLITIZAR AS HOMOSSEXUALIDADES**

A partir dessas perspectivas, podemos observar que o cinema vem sendo pesquisado e estudado por uma infinidade de autores/as, que se debruçam em suas pesquisas, sejam elas no campo da educação ou das ciências da comunicação, de modo a compreender as relações que se dão entre si e entre os sujeitos a qual são endereçados. Podemos citar, por exemplo, autores/as clássicos que se debruçam sobre o cinema e as teorias do cinema e que vêm contribuindo significativamente sob diversas óticas: Stam (2011), Mascarello (2006), Deleuze (2005), Xavier (2003), Bazin (1991), Carriere (2006), Ellsworth (2001) dentre outros/as tantos/as.

A intenção, neste momento, é pensar em dois aspectos: o primeiro remete-se ao fato de que problematizaremos um tipo específico de cinema, neste caso, o que vem sendo denominado como cinema *queer* ou mais especificamente como *New Queer Cinema*<sup>3</sup> em contraposição ao cinema *camp*<sup>4</sup>. O segundo, que será

---

<sup>3</sup> Segundo Lopes (2006, p. 386), o *New Queer Cinema* procurou, nos Estados Unidos, politizar a homossexualidade, incorporando questões de classe, etnia e condição periférica, sem aderir às narrativas Hollywoodianas. O conceito fora cunhado pela pesquisadora B. Ruby Rich, que selecionou alguns filmes que poderiam levar à discussão da temática *queer*.

<sup>4</sup> O termo *camp* aponta para uma sensibilidade e uma estética marcadas pelo artifício, pelo exagero, presente no interesse por ópera, melodramas e canções românticas. O *camp* se situa no campo semântico de ruptura entre a alta cultura e a baixa cultura, como o *kitsch*, o *trash* e o *brega*. Como comportamento, a palavra remete à feição, ou seja, ao homossexual espalhafatoso e afetado, ao transformista que dubla cantores conhecidos, tão presente em boates e programas de auditório, não só como clichê criticado por vários ativistas e recusado no próprio meio gay, quando se deseja firmar talvez um novo estereótipo ou, pelo menos, uma imagem mais masculinizada

tratado posteriormente, é o de refletir como algumas teorias do cinema colaboram para pensar o campo da educação, da docência e da formação de professores/as; é válido lembrar que não é intenção um grande aprofundamento nas linhas teóricas, mas sim buscar elementos constitutivos na história do cinema e de alguns/mas autores/as que podem contribuir para o delineamento deste trabalho.

Stam (2011) nos diz que a teoria *queer*, em contrapartida também ao que essa teoria afetou nas produções cinematográficas, interessou-se “pela sensibilidade gay por trás do “*camp*”, tomando como fenômeno popular que produz um estranhamento com relação a categorias como a feminilidade e a masculinidade, dessa forma, desnormalizando-as” (STAM, 2011, p. 292).

Como já comentado anteriormente, a película “*The Celluloid Closet*”, de 1995, traduzida como “O outro lado de Hollywood”, marca cronologicamente a inserção dos sujeitos homossexuais nas telas do cinema, onde podemos perceber os contrastes entre uma estética *camp* e outra *queer*.

Essa película nos faz pensar e refletir sobre a história, a posição, o enquadre e os rótulos no qual estes/estas personagens homossexuais eram inseridos/as no roteiro de uma determinada trama cinematográfica, ou seja, qual era o motivo da inclusão de um gay, uma lésbica, uma *Drag Queen* ou uma travesti nas telas dos cinemas?

Ao iniciar o filme, a narradora nos diz que, em 100 anos de cinema, as homossexualidades foram pouco retratadas. Quando apareciam eram para provocar risos, pena ou medo. Eram imagens breves, mas inesquecíveis, as quais deixaram uma herança duradoura. Hollywood, a grande criadora de símbolos, ensinou o que os/as heterossexuais deveriam pensar sobre os/as homossexuais e o que os/as homossexuais deveriam pensar de si mesmos/as.

Nos anos 20-30, segundo Nazario (2007), a liberalidade daquela década foi cerceada, policiada e reprimida pelos princípios religiosos das igrejas, que estavam preocupadas com a moral, no sentido de uma moral estreitamente entrelaçada a um sistema de obediência de regras. Como Hollywood ganhava expressividade com relação ao mercado cinematográfico, a instituição cristã impôs o

---

de homens gays, mas como uma base para pensar uma política sustentada na alegria e no humor, como alternativa ao ódio e ao ressentimento. Por meio do humor, trata-se de uma estratégia do diálogo e da fluidez, não do isolamento e da marcação de identidades rígidas e bem definidas (LOPES, 2006, p. 384-385).

Código Hays<sup>5</sup>, “impedindo que a simpatia do público fosse dirigida para o lado do crime, do erro, do mal e do pecado” (NAZARIO, 2007, p. 97).

Seguindo nessa perspectiva, Louro (2008, p. 84) aponta que as “cenas de amor e paixão eram filmadas com cautela: após um beijo mais ardente, a câmera levava o espectador para fora-de-campo e lhe permitia imaginar a continuidade do encontro amoroso”.

Após a censura midiática instaurada nas décadas de 30, 40 e 50, atores/atrizes e cineastas homossexuais foram obrigados/as a adotar os padrões presumidamente heterossexuais do grande público. No cinema, como na própria sociedade, o desejo homossexual viu-se impelido a refluir para as margens e para o subterrâneo: somente no cinema marginal e no cinema *underground* as homossexualidades puderam ser expressas e celebradas sem véus nem máscaras (NAZARIO, 2007). Cronologicamente, esse código de conduta no cinema fora gradualmente abolido.

Os/as cineastas estavam dispostos/as a acabar com o último tabu (perversão do sexo). As homossexualidades estavam finalmente sendo discutidas, mas como algo que as “pessoas decentes” não conversavam. Para quem nasceu nos anos 60 só havia imagens de homossexuais suicidas e desesperados/as. Posteriormente, com o filme *Boys in the Band* (1970), Hollywood fez um filme em que os homossexuais se analisavam e, com uma inovação, todos sobreviveram.

Nesse contexto, há uma gama de películas<sup>6</sup> as quais eram tidas,

---

<sup>5</sup> O advogado presbiteriano Will Hays, presidente da Motion Picture Producers and Distributors of America – MPPDA, amigo do Presidente Herbert Hoover, convencido da má influência de Hollywood na sociedade americana, elaborou a lista “Dont’s and Be Carefuls”, dividida em duas partes: “Dont’s” não permitia nudez, tráfico de drogas, escravidão branca, parto, cirurgias, primeira noite, casais na mesma cama, genitália infantil, beijos prolongados, perversão sexual, miscigenação; “Be Carefuls” deliberava sobre uso da bandeira americana, execuções legais, roubo de trens, vulgaridades. Sem apoio oficial, o que feriria os princípios democráticos, Hays organizou um mutirão ecumênico de igrejas cristãs, organizações judaicas, Legião da Decência, Liga Civil de Massachusetts e outras organizações da sociedade civil que impuseram o Código ao cinema. Adotado em 31 de março de 1930, sua aplicação passou a ser supervisionada em 1934 pela PCA (Production Code Administration) e vigorou em Hollywood sem alterações até 1956 (administrado pelo católico Joseph Breen até 1954) e com algumas mudanças até 1963. Os filmes aprovados recebiam um selo e os recusados perdiam os canais de distribuição da poderosa MPPDA. A desobediência custava aos produtores uma multa de 25 mil dólares (PIRES; DANIEL et. al. apud NAZARIO, 2007, p. 97).

<sup>6</sup> Optamos por manter o nome original dos filmes, pois em algumas traduções para o Português, o sentido denotava por certas vezes um significado diferente do que era proposto pelas imagens da película.

direta ou indiretamente, como portadoras de contextos sociais relacionados à homossexualidade: *The Dickson Experimental Sound Film* (1894), *A Florida Enchantment* (1914), *Algie, the Miner* (1912), *The Soilers* (1923), *Wandere of the West* (1927), *Behind the Screen* (1916), *Our Bestters* (1933), *The Gay Divorce* (1934), *Myrth and Marge* (1934), *Call Her Savage* (1932), *Morocco* (1930), *Queen Christina* (1933), *Rope* (1948), *Some Like it Hot* (1959), *The Dectetive* (1968), *Cabaret* (1972), *Cruising* (1980), *Making Love* (1982), *Thelma and Louise* (1991) e *The Adventures of Priscilla, Queen of the desert* (1994).

Comen como as do filme *The Dectetive*, de 1968, mostram-nos como o cinema encarava os sujeitos homossexuais e, ao mesmo tempo, nos mostravam como aquela sociedade, a da década de 60, ou o/a próprio/a homossexual se viam. Transcrevendo uma das falas do protagonista, podemos observar as concepções marcantes e vigentes daquela época:

*A ideia de virar um deles [referindo-se ao sujeito homoerótico] involuntariamente me assustava e me deixava doente de raiva. Fui até lá. Eu já ouvira falar das docas [point de encontro de gays, lésbica, travestis e Drag Queens]. Era motivo de piadas. Eu tivera duas experiências uma na faculdade e a outra no exército. Pensava ter me livrado daquilo, mas não me livrara. Olhei para eles [referindo-se à imagem de um casal homossexual trocando carícias]. Eu era assim? Meu Deus! Rostos distorcidos, marginais. Vidas vividas nas sombras, à mercê de tantos perigos. Ninguém sabe o que passamos. Minha família nem admitia que o homossexualismo (sic) existia. Lá estava eu e não podia fazer nada. Não podia parar” (THE CELLULOID CLOSET, 1995).*

Seguindo a cronologia, os anos 80, segundo Stam (2011, p. 288) “revelaram que a teoria do cinema fora normativamente branca e europeia, também tornaram evidente que esta fora normativamente heterossexual”.

Contudo, depois dos anos 90, o mercado cinematográfico propiciou aos seus diretores/as a abertura de um espaço maior para a discussão das homossexualidades, propiciando análises acerca desse universo que era até então ambíguo, encarado de tal maneira por uma cultura de massa massacrante.

Mediante o primeiro aspecto referente ao tipo de cinema no qual estamos interessados, continuamos na viagem procurando refletir como algumas teorias do cinema colaboram para pensar o campo da educação, da docência e da formação de professores/as. Um conceito surge com a força dos outros espaços: a heterotopia.

## CINEMA: HETEROTOPIA

Na crítica barthesiana sobre o evento cinemascope<sup>7</sup> e pela sua admirável habilidade de ser um “esmiuçador das imagens”, observa-se uma preocupação com a questão da linguagem visual, principalmente sobre a perspectiva do cinema.

Através dessa perspectiva moderna, Barthes nos dá indícios de novas possibilidades de conceber o cinema:

A própria escuridão se transforma: no cinema comum, ela é tumular, ainda estou na caverna dos mitos, uma nesga luz se agita lá longe, acima de mim, e eu recebo a verdade das imagens como uma graça celeste. Agora, ao contrário, o elo que me liga à tela não é filiforme, é todo um volume de claridade que se institui a partir de mim, não recebo a imagem por esses longos fios de luz que transpassam e alimentam os estigmatizados, acotovelo-me em toda largura do espetáculo e, de larva, passo a ser um pouco deus, pois estou aqui, não mais sob a imagem, mas diante dela, no meio dela, separado pela distância ideal, necessária a criação, que já não é a do olhar, mas a do braço (Deus e os pintores sempre têm braço longo) (BARTHES, 2005, p. 13).

Barthes nos traz um evidente paralelo entre o significado imagético, e elucida sobre o elo entre tela e sujeito, afirmando que este não perpassa mais pelo fino ou pelo delgado, ele é rizomático<sup>8</sup>, multifacetado; esse elo pode enfocar várias óticas, e, é a partir dessa perspectiva que analisamos criticamente as produções cinematográficas, pois quando passam por nós, há de causar uma infinidade de subjetivações em nossos corpos e em nossas vidas.

Em outra perspectiva, pode-se entender, por meio dos estudos foucaultianos, que esse espaço que entrelaça o sujeito e o cinema seja um espaço diferente, outros espaços, heterotopias, ou

---

<sup>7</sup>CinemaScope was introduced by 20th Century Fox in 1953. It confused a lot of people, and has continued to do so. It was assumed that its value was purely a sensational one, that it was self-evidently “inartistic”, and that once the novelty wore off the companies would be forced to drop it as abruptly as they had dropped 3-D, Hollywood’s previous answer to the Television Menace (BARR, 1963, p. 4).

<sup>8</sup>Deleuze e Guattari (1995), na obra Mil Platôs, dizem-nos que um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e. e...e...” Há, nessa conjunção, força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.

seja, “uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos” (FOUCAULT, 2009, p. 416).

Esse autor apresenta seis princípios para as heterotopias; remetemos ao terceiro princípio, no qual:

A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis. [...] é assim que o cinema é uma sala retangular muito curiosa, no fundo da qual, sobre uma tela em duas dimensões, vê-se projetar um espaço em três dimensões [...] (FOUCAULT, 2009. p. 418).

Esse outro espaço, por meio das mais variadas películas, remete a infindáveis possibilidades de se pensar o imaginário que perpassa a tela, algo como a necessidade de arrancar dos clichês cinematográficos algo mais que sua verdade aparente. Quantos são os símbolos, e quais são as sensações produzidas por uma sala retangular, em que, quando a luz é projetada e a imagem começa a ser exibida, sentimo-nos mais próximos da terceira dimensão, longínqua da real.

A partir dessas perspectivas teóricas, aproximamo-nos do objetivo central da análise do texto cultural *Tomboy* (2011), pensando na potencialidade do cinema, para que as questões ditas e não ditas do filme proporcionem uma problematização desse outro espaço como transformador e possibilitador de pensamentos éticos e estéticos, para as relações de gênero, sexualidades e educação.

Através da película, portanto, esperamos, mediante as imagens do cinema pós-moderno, evidenciar forças que, segundo França (2005), parafrazeando Deleuze por meio da sua obra “A imagem-tempo”, colocam em suspeição noções de verdade, totalidade, ordenamento, normatividade, normalidade. Para França (2005, p. 32), “o cinema é entendido como potência do falso, imagem que torna indiscernível a verdade e o falso, fazendo do falso uma grande vontade de potência, uma força criadora”.

Assim, a trama “*Tomboy*” (2011) veicula os enlaces e os meandros que cercam o filme e as questões que envolvem as sexualidades, as relações de gênero, as masculinidades, as homossexualidades. Vale ressaltar que problematizamos as falas advindas do Grupo Focal<sup>9</sup> e os textos produzidos pelos/as discentes

---

<sup>9</sup> A técnica é muito útil quando se está interessado em compreender as diferenças existentes em perspectivas, ideias, sentimentos, representações, valores e comportamentos de grupos diferenciados de pessoas, bem como compreender os fatores que os influenciam, as motivações que subsidiam as opções, os porquês de

imbricando-os com as análises fílmicas bem como com os pressupostos teóricos.

## **TOMBOY: MENINO-MENINA**

*Tomboy* é um termo norte americano, alvo de estudos de pesquisadores/as internacionais Hemmer e Kleiber (1981), Levstik (1983), Burn et. al. (1996), Morgan (1998), Jones (1999), Valdes (1995), que remete à construção da identidade feminina a partir da própria rejeição das feminilidades, buscando uma aproximação das masculinidades, entendendo masculinidades, neste contexto, pela apropriação de um estilo de vida em que as identidades de gênero e, em alguns casos, os desejos se aproximam de características físicas do sexo masculino ou em situações nas quais esses sujeitos permitem borrar as fronteiras de definições classificatórias sobre o que é ser homem e o que é ser mulher.

Quando questionados/as sobre o nome do filme o/a participante nos diz que:

*[...] é a segunda vez que eu vejo o filme, mas a gente vê e nunca vê. Sempre quando você vê novamente parece que você enxerga debates que você não tinha visto antes. Mas quando eu vi pela primeira vez, eu fui pesquisar o nome, daí aparecia o nome menina moleque.*

Ainda Jones (1999, p. 125), ao apoiar-se no *Oxford English Dictionary* (vol. XVIII 1989), revela-nos alguns significados sobre o termo *Tomboy*. Existem definições que trazem uma concepção geral, censuras ou visões mais favoráveis. As primeiras definições e exemplos dados remetem a “uma mulher ousada ou imodesta”, “uma garota que se comporta como um menino espirituoso ou barulhento, uma garota selvagem brincando, uma moleca, menina levada”.

Com base nessas perspectivas, elaboramos um delineamento da película a fim de observar a narrativa e os enunciados, levando em consideração os discursos de quem cria e projeta para o público um título com os dizeres *Tomboy*.

O filme é uma produção francesa de 2011 e conta a história

---

determinados posicionamentos. O trabalho com grupo focal pode trazer bons esclarecimentos em relação a situações complexas, polêmicas e contraditórias, ou a questões difíceis de serem abordadas em função de autoritarismo, preconceitos, rejeição ou de sentimentos de angústia ou medo de retaliações; ajuda ir além das respostas simplistas ou simplificadas, além das racionalizações tipificantes e dos esquemas explicativos superficiais (Gatti, 2005, p. 14).

de Laure/Mickael, uma garota de 10 anos (sexo biológico feminino) que acaba de se mudar com seu pai, sua mãe e a irmã para o interior da França, defrontando-se com uma nova vizinhança e novos estilos de vida presentes no ambiente que a cerca.

O plano da filmagem começa a ser executado e vemos uma criança de cabelos loiros e curtos, admirando a paisagem dentro de um veículo em movimento, admirando com olhos do novo, de como se estivesse espreitando aquilo que seria a sua nova vida.

Quando olhamos, a princípio, Laurie, não conseguimos delimitar, de imediato, por meio do corpo, quem é esse sujeito. Os traços se confundem entre masculino e feminino, foco central na trama. Temos evidências em um diálogo entre os personagens quando sua mãe solta a expressão “*querida*”, ou quando seu órgão genital é focado pela câmera, dentre outros fatores que remeteriam ao sexo feminino. A partir dessa cena, encontramos, num fundo preto, os escritos *Tomboy*, que alteram suas cores entre azul, vermelho e depois numa mistura de cores entre azul e vermelho. Quais são os significados que emergem a partir deste contexto?

Laurie e sua família, como dito anteriormente, acabam de se mudar para alguma cidade da França, com novos vizinhos e novas possibilidades. Laurie caminha por sua nova casa espreitando todos os cômodos, inclusive seu quarto pintado da cor azul, como um pedido feito à mãe antes de se mudarem.

A relação da garota de 10 anos passa-se com os/as moradores/as do bairro aonde acaba de chegar. O filme é constituído a partir dessas relações entre os sujeitos que vão ocupando sua vida, o que inclui e de como ela vai utilizando artifícios para esconder quem realmente é, e a respeito do seu corpo e de suas atitudes.

As fronteiras de gênero começam a se embaralhar mais ainda quando, em seu primeiro contato com uma das moradoras do bairro, uma garota aparentando ter sua idade, apresenta-se com o nome Lisa e, retribuindo a pergunta, Laurie responde que seu nome é Michael. Laurie constrói sua identidade com esses sujeitos, baseada na figura de Michael, pois sempre usa short, camisas largas e tênis<sup>10</sup>, típicos de um vestuário masculino.

---

<sup>10</sup> A partir deste ponto, tomaremos como base uma escrita voltada para o sexo masculino sempre que for tratar da personagem, ou simplesmente por Laurie/Michael ou ainda Michael. Vale ressaltar também que a visão da construção a partir das imagens e dos discursos, durante o filme, passa-se especificamente por meio da perspectiva da personagem, independente da consciência de campo enquanto pesquisador.

Na sequência de cenas, temos o momento do futebol, em que as crianças brincam pela quadra. Laurie/Michael constrói o ideal masculino, observa os gestos, os movimentos, como eles chutam a bola, como cospem, os corpos, enfim, tudo aquilo que fosse masculinizante.

Posteriormente a isso, Laurie/Michael olha-se no espelho e observa cada curva e simetria de seu corpo, fazendo poses de modo a imitar seus novos amigos. A relação de Laurie/Michael com o espelho<sup>11</sup>, espaço este utópico e heterotópico, é muito forte, como se aquele objeto fosse o que compactuasse com o segredo e, em outro sentido, afirmando ou não o quanto seu corpo é masculino/feminino.

Para os/as participantes do Grupo Focal, essa relação pode trazer diversas conotações:

*“Essa relação dela é muito disso, eu vou me olhar no espelho, vou ver o que está refletindo nele, pra ver o que realmente as pessoas enxergariam em mim.”*

*“Acho que o espelho também é uma fonte de reflexão sobre o ser dela, refletir sobre si mesmo, sobre o corpo. Se estudar. Talvez ela utilize o espelho pra buscar o que eu sou”.*

Continuando o processo de análise, a partir da perspectiva do esporte, Michael é convidado a jogar futebol com seus novos amigos. O personagem corporifica todos os significados e todos os gestos apreendidos, onde, a partir da observação, constrói uma percepção de como se jogava o futebol. Michael tira a camisa, cospe no chão e corre de um lado para o outro atrás da bola em busca de mostrar sua virilidade. Para o/a discente, esta é uma das

---

<sup>11</sup> O espelho é, acima de tudo, uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar. No espelho eu vejo a mim mesmo lá onde eu não estou, em um espaço irreal, que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá, lá onde eu não estou, uma espécie de sombra que dá a minha própria visibilidade para mim mesmo, que me torna capaz de me ver a mim mesmo, lá, onde eu estou ausente - tal é a utopia do espelho. Mas é também uma heterotopia, uma vez que o espelho existe realmente, e onde ele tem sobre o espaço que eu ocupo uma espécie de efeito contrário; é a partir do espelho que eu me ausento do lugar onde eu estou, uma vez que eu vejo a mim mesmo lá. A partir dessa visão, que é dirigida para mim, do fundo desse espaço virtual, que é o outro lado do vidro, eu volto em direção a mim mesmo e eu começo novamente a dirigir os meus olhos para mim mesmo e a reconstituir a mim mesmo lá onde eu estou; o espelho funciona como uma heterotopia nesse sentido: ele faz este lugar que eu ocupo no momento que eu olho para mim mesmo no vidro ao mesmo tempo real, conectado com todo o espaço que o rodeia e completamente irreal, uma vez que, para ser percebido, é preciso passar através desse ponto virtual que está lá (FOUCAULT, 2009, p. 415).

melhores cenas, pela possibilidade de pensar a liberdade do corpo da criança.

*“Laura é uma menina que começou a gostar de jogar futebol com os meninos da vizinhança dela e no filme umas das melhores cenas, na minha opinião, é quando as crianças estão jogando bola e Laura entra para o time dos sem-camisas. Ela ainda fica um pouco acanhada, mas logo depois, quando está mais enturmada, acaba tirando a peça de roupa e joga como se nada tivesse acontecendo. Os meninos também nem ficam reparando nela, pois acham que é um menino.”*

Certos inesperados vão se entrelaçando durante a trama, como, por exemplo, quando Michael necessita fazer xixi enquanto joga futebol, ou quando fora convidado para nadar juntamente com todos/as, situações essas que sempre eram realizadas com artimanhas.

Na cena onde Michael é convidado a juntar-se a turma para um mergulho, vemos estabelecer todo um processo para que esse ato fosse possível, afinal Michael não pode ser reconhecido como Laurie. Michael improvisa uma sunga cortando de um de seus maiôs, mas, ao ficar de frente ao espelho, nota que ainda falta alguma coisa a compor o corpo personificado: o pênis. O órgão masculino é construído com massinha de modelar e novamente o espelho é peça fundamental para reafirmar que este era o único detalhe que faltava para que Michael pudesse se juntar aos amigos/as para brincar, o que é confirmado por meio de sua feição de positividade.

A relação entre Michael e Lisa vai crescendo durante o filme; o contato entre esses dois personagens vai tomando proporção de modo a concretizar uma proximidade afetiva, que é selada com um beijo, que se vê aprovada por Michael por meio de seu semblante.

Durante grande parte do filme, as diferenças que se estabelecem entre Michael e sua irmã Jeanne (6 anos de idade) são visíveis, com relação às roupas, às cores do quarto, aos interesses. Há muita negociação na trama para que Jeanne possa ajudar no processo do segredo de Michael perante todos/as que os cercam. A pequena garota, inclusive, contribui com a manutenção física da imagem de Michael, ajudando-o no corte de cabelo e reafirmando por suas falas o quanto ele é adorado pelas meninas ou de como gosta dele, pois é forte e pode defendê-la.

Nesse envolvimento com sua irmã, Michael é obrigado a se confrontar com outro garoto da turma devido a desentendimentos; a partir daí, nas cenas finais o que era até então parte da vivência de

Michael é descoberta. Sua mãe, ao descobrir toda a história que perpassava seus dias de brincadeira juntamente com seus/as amigos/as, repreende a filha – Laurie – dizendo “*O que você fez? Por que fez isso? Você disse a todo mundo que era menino?*” e a coloca de castigo.

Como medida drástica, sua mãe a obriga a vestir um vestido azul, contra toda sua vontade e caminhar pelo bairro, fazendo mostrar devidamente quem era o sujeito que ocupava aquele corpo, ou seja, Laurie. Sua mãe, por fim, obriga-a a ir até a casa de Lisa, para que, então, fosse revelada a identidade de Michael. Lisa olha para Michael com semblante de negação e de arrependimento, como se nada fizesse sentido. Havia criado ali um laço afetivo que agora era desfeito momentaneamente devido à descoberta de que Michael, na verdade, era Laurie.

Michael/Laurie corre para o bosque onde tinha costume de brincar, tentando escapar daquela situação ocorrida. Retira seu vestido, peça que visivelmente o incomoda e o deixa pendurado num galho de árvore. Michael/Laurie vai deixando o bosque enquanto a câmera ainda foca no vestido deixado no tronco, ressaltando uma espécie de desaproximação.

Ao se afastar, Michael/Laurie se depara com uma conversa entre os/as companheiros/as com os quais se relacionava na vizinhança. A conversa se dá da seguinte forma: “*Sabe de uma coisa? Michael é uma menina! Ela veio vestida com um vestido!*” Os outros se manifestam com certa dúvida: “*É brincadeira?*”. Michael observa tudo por entre as folhagens, até que os garotos/as o percebem e partem em corrida atrás de uma possível explicação. Eles conseguem alcançá-lo e, numa perspectiva comprobatória, exigem que ele mostre seu órgão genital para que todos/as presentes tenham certeza realmente de quem era aquele sujeito. Lisa fica incumbida de realizar a verificação.

Em outra sequência, após esse acontecimento, vemos Laurie/Michael sentado entre as árvores colocando sua cabeça por entre as pernas, dando um sentido de entristecimento.

Passado algum tempo, Laurie/Michael já não sente mais vontade e interesse em brincar, em sair de casa. Sua mãe reforça a necessidade de poder sair e brincar novamente, mas que é negado na sequência de falas.

O filme encerra-se com um diálogo entre Michael/Laurie e Lisa, remetendo à primeira conversa que tiveram no início do filme. Lisa diz: “*Como se chama?*” que é respondido com: “*Me chamo Laurie*”, seguindo de um sorriso no semblante.

Para o/a discente há a seguinte percepção:

*“Outra cena que chama atenção no filme é no final onde, depois de todo o desenrolar da história com seus dramas e comédias e a confusão criada por Laura, umas das garotas da turma, Lisa, com a qual ela teve uma história durante o filme, reaparece no final e se apresenta novamente para aquela menina de cabelos curtos. Achei interessante, pois dá a entender que é apesar de ser o final do filme é um novo começo para a amizade das garotas”.*

## **PENSANDO GÊNERO E INFÂNCIAS A PARTIR DE TOMBOY**

Pensando na figura de Michael/Laurie e ainda nos governos dos corpos e mediante a discussão do filme, problematizamos alguns enunciados produzidos pelos/as discentes intercalando com as passagens do filme, pensando nos posicionamentos frente à imagem.

Em um primeiro momento, gostaríamos de chamar a atenção para o letrero que anuncia o filme, repetindo-se nas cores azul, vermelho e vermelho e rosa. Como já mencionado anteriormente, as imagens constroem significados sobre nossas subjetividades, e, portanto, quais são esses significados trazidos que nos endereçam em algum sentido para pensar nas relações de gênero que são nítidas na abertura de Tomboy?

Para Silva (2010, p. 97), “o currículo é, entre outras coisas, um artefato de gênero: um artefato que, ao mesmo tempo, corporifica e produz relações de gênero”. Assim como o currículo, o cinema também produz e corporifica essas relações através de suas cenas e scripts produzidos para endereçar os sujeitos que são subjetivados por essa mesma imagem.

Buscamos problematizar, portanto, porque a troca de cores entre uma cena e outra? O que esse sistema ainda tem afetado cotidianamente na constituição das masculinidades e feminilidades através das normas e gênero? Menina, menino e menina-menino como talvez a própria teorização diz a respeito da terminologia Tomboy.

Para o/a discente:

*“Dos filmes com temática gay que já assisti, Tomboy é interessante, quase como um oásis no gênero no meio de tantas produções comerciais [...]”.*

Como pensar, portanto, esse oásis no gênero, essa película não-comercial e a que poucas pessoas têm acesso e também instigar a pensar nas infâncias e nas normalizações que recaem

sobre este sujeito das mais diversas formas: nas brincadeiras, no vestuário, nas suas atitudes, nas suas identidades. Muitos/as discentes trouxeram, através de seus textos, as questões das identidades, trazendo, em certos momentos, questões que levam à reprodução das práticas sociais.

*“O filme demonstrou que a identidade é produzida em múltiplas práticas sociais, que constroem e reproduzem diferenças [...]”.*

*“Essa história faz pensar até que ponto nós construímos nossa identidade e que ponto somos construídos; as crianças podem procurar sua identidade sem que isso seja percebido somente como uma fase passageira? se reconhece a possibilidade de ser diferente, de não seguir padrões?. Essas são algumas das várias questões que nos instigam a pensar, a refletir nas identidades, na formação e construção da própria identidade enquanto sujeitos em formação”.*

*“Debater identidades perpassa não unicamente pela construção, porém, todo o contexto, ou seja, todo o ambiente em que essa identidade está sendo construída e a reação diante dela, podendo, assim, passar por outros assuntos como a identidade sexual, a violência, as relações de gênero, enfim, temáticas que no nosso dia a dia praticamente estão soltando gritos diante da intolerância das pessoas que fogem aos padrões, à normalização”.*

Para pensar nas questões das identidades e nos enunciados trazidos pelos/as discentes, consideramos também as teorizações de Stuart Hall sobre a questão da pós-modernidade e da fragmentação das identidades:

A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). E definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do eu" (veja Hall, 1990). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma

fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p. 3).

Esse processo de construção das identidades também é evidenciado no Grupo Focal, onde o/a discente menciona sobre o olhar sobre si e o olhar do outro nos processos de subjetivação.

*“[...] acho que uma construção da própria identidade. Acho que ela estava construindo a sua identidade, como os outros a percebiam e como ela se percebia”.*

Le Breton (2012, p. 22) também nos ajuda a pensar no corpo e na sua correlação com as identidades; para esse autor “o corpo não é mais o suporte irredutível de uma identidade substancial, mas pretexto de uma identidade puramente relacional”. O corpo não está só, uma “multidão” o acompanha, fazendo dos processos relacionais com os sujeitos construções de (im)possíveis identidades.

Os/as discentes trazem em seus discursos menções que nos fazem intercalar com as teorizações de Hall e Le Breton, a respeito da construção das identidades levando em consideração a si e ao/à outro/a nesse processo, pensando no processo histórico e cultura bem como a produção das diferenças a partir dela. Consideramos importante a discussão da categoria identidades, para que possamos pensar nas relações de gênero, na questão do corpo, na teoria queer e nas infâncias. Le Breton (2012) instiga, portanto, a pensar nesses processos relacionais, de alteridade, ou seja, daquilo que é diferente de mim, para trazer as discussões de gênero.

E nesse processo de alteridade, segundo o/a discente, Laurie vai possibilitando a construção de seu corpo vivenciando novas experimentações.

*“Eu acho assim, que ela estava vivenciando novas experiências. Porque assim na maioria das vezes ela observava os meninos, depois ela tentava repetir o comportamento deles, as atitudes, os jeitos”.*

Portanto, o gênero é compreendido como uma forma discursiva, sempre em transmutação, reconfigurando-se numa multiplicidade de possibilidades na medida em que os discursos recaem sobre os nossos corpos.

Masculino e feminino não encarnam mais uma verdade ontológica, fundada numa anatomia intangível, nem mesmo numa polaridade

necessária. Lá onde a fábrica corporal de si não cessa de expandir seu campo de intervenção possível, a pertença a um gênero torna-se principalmente uma história narrada e atribuída aos outros a partir de uma estilização da relação do corpo com o mundo (LE BRETON, 2012, p. 19).

Esse fato é observado através da fala do/a discente participante do curso de Extensão e de como os/as universitários/as refletem pouco sobre a construção dos corpos e conseqüentemente sobre as relações de gênero.

*“A sociedade e os universitários ainda refletem pouco sobre os motivos pelos quais alguns indivíduos tentam mudar o próprio corpo, e julgamos rápido demais, e tentamos nos enquadrar em determinadas regras rápido demais, pois, nos preocupamos com as exigências da sociedade contemporânea que se diz evoluída, mas que se alienam pelos que ditam as regras de etiquetas, de moda, de como se vestir, se comportar, o que comer, o que estudar, e com a aparência que se deve ter. Espaços para desenvolvermos a subjetividade e a reflexão, penso eu, trariam à sociedade universitária um valor diferente quanto à aparência, comportamento e identidade das pessoas expandindo a realidade de maneira consciente”.*

A partir dessa fala, e da necessidade de espaços e de possibilidades de expansão de uma consciência, não somente voltada para as categorizações e enquadramentos das diferenças, no que se referem aos modos de vestir, aos comportamentos e às aparências e o que envolve diretamente as questões de gênero, Le Breton (2012, p. 20), buscando apoio em Pat Califa, questiona-nos se o gênero seria tão importante assim e imagina “um mundo onde o gênero deslizaria para a insignificância ou tornar-se provisório”, ou algo como a possibilidade de “tirar férias de nosso gênero ou ainda mais importante do gênero dos outros”.

Entretanto, devemos observar de antemão as ideias de Le Breton, que os modos de regulação dos corpos, a sexopolítica<sup>12</sup>, a

---

<sup>12</sup> A sexopolítica não pode ser reduzida à regulação das condições de reprodução da vida nem aos processos biológicos que se “referem à população”. O corpo *straight* é o produto de uma divisão do trabalho da carne, segundo a qual cada órgão é definido por sua função. Uma sexualidade qualquer implica sempre uma territorialização precisa da boca, da vagina, do ânus. É assim que o pensamento *straight* assegura o lugar estrutural entre a produção da identidade de gênero e a produção de certos órgãos como órgãos sexuais e reprodutores (PRECIADO, 2011, p. 12).

governamentalização e o biopoder estão fortemente inseridos na produção desses corpos. Os estudos realizados por Preciado (2011, p. 11) problematizam a sexopolítica:

A sexopolítica é uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo contemporâneo. Com ela, o sexo (os órgãos chamados “sexuais”, as práticas sexuais e também os códigos de masculinidade e de feminilidade, as identidades sexuais normais e desviantes) entra no cálculo do poder, fazendo dos discursos sobre o sexo e das tecnologias de normalização das identidades sexuais um agente de controle da vida.

Preciado (2011, p. 11) nos chama a atenção apoiando-se nos estudos de Foucault para pensar nesse controle da vida, através da distinção das sociedades soberanas e das sociedades disciplinares e a passagem de uma forma de poder que decide e ritualiza a morte para uma forma de poder que “calcula tecnicamente a vida, em termos de população, de saúde ou de interesse nacional.”

Esses agentes de controle da vida estão fortemente presentes nas cenas finais de *Tomboy*, quando sua mãe, a partir do momento em que faz a descoberta do investimento que Laurie tem feito sobre seu corpo, a regula, calcula tecnicamente e busca modos coercitivos para trazer o corpo da personagem para o centro, para a normalidade através de um vestido azul e da formalização de um discurso onde Michael passa a ser Laurie mediante o olhar dos outros sujeitos.

Para o/a discente, o discurso da figura materna expõe radicalmente as condições para Laurie.

*“Tanto que no final, quando a mãe leva-a de casa em casa, a mãe fala pra ela... eu não gosto disso, mas as aulas vão voltar, você tem outra opção, como vamos fazer? O pessoal vai ter que saber que você é menina. Você me dá outra opção? Até que tem, mas é como também se o meio influenciasse a mãe também aquela atitude”.*

Em grande parte dos enunciados, os/as discentes encaram a instituição família como um espaço quase que heterotópico onde Laurie pode exercer tranquilamente as suas diferenças, entretanto, ao sair do casulo, a família parece contaminada pelo meio social, impelindo regras e governos no corpo da personagem, de modo a regulá-la para o olhar dos outros, o olhar externo ao ambiente familiar. Portanto, não parece ser um problema Laurie se vestir como menino e/ou adotar modos e comportamentos que se assemelham ao sexo masculino, entretanto, quando as fronteiras extrapolam os

limites da porta que leva à rua, a situação muda completamente.

Pensando nessa perspectiva e na perspectiva das relações de gênero, Preciado nos faz pensar nesses mecanismos dos meios e dessa sexopolítica, que no caso as regidas pelo seio familiar, acabam por impulsionar certos movimentos para a produção de corpos *straights*. Para Preciado, o gênero não é efeito de um sistema fechado de poder, mas uma gama de dispositivos sexopolíticos que recaem sobre os sujeitos e que nesse sentido é espaço de reapropriação pelas minorias sexuais. Nesse sentido:

O corpo não é um dado passivo sobre o qual age o biopoder, mas antes a potência mesma que torna possível a incorporação prostética dos gêneros. A sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais... As minorias sexuais tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se *queer* (PRECIADO, 2011, p. 14).

Preciado nos propõe, pensando nas multidões queer a partir das ideias de Deleuze, uma desterritorialização que afeta tanto o espaço público, e também o das instituições quanto ao espaço dos corpos. Esses processos de desterritorialização são infinitos de possibilidades de resistências e do afastamento da normalidade e do normal. Laurie desterritorializa o seu corpo praticando o distanciamento da linearidade *straight*, e isso é percebido pelo/a discente.

*“Eu acho que uma oportunidade dela se apresentar como Michael, de ser reconhecida como garoto, eu acho que desde o começo do filme é o que ela queria. Ela tem várias demonstrações ao longo do filme; de cortar o maiô, de colocar o pênis pra ser um menino. Então, ela estava insatisfeita com o corpo dela. Eu acho interessante a primeira cena do filme quando ela aparece e a impressão de ser menino, você só consegue perceber que não é um menino quando a mãe a chama de Laurie”.*

Por fim, e sem fim, Preciado nos provoca:

Os corpos da multidão *queer* são também as reapropriações e os desvios dos discursos da medicina anatômica e da pornografia, entre outros, que construíram o corpo *straight* e o corpo desviante moderno. A multidão *queer* não tem relação com um “terceiro sexo” ou com um “além dos gêneros”. Ela se faz na apropriação das disciplinas de saber/poder sobre os sexos, na rearticulação e no desvio das tecnologias sexopolíticas específicas de produção dos

corpos “normais” e “desviantes”. Por oposição às políticas “feministas” ou “homossexuais”, a política da multidão *queer* não repousa sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre uma definição pelas práticas (heterossexual/homossexual), mas sobre uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como “normais” ou “anormais”: são os *drag kings*, as *gouines garous*, as mulheres de barba, os transbichas sem paus, os deficientesciborgues... O que está em jogo é como resistir ou como desviar das formas de subjetivação sexopolíticas (PRECIADO, 2011, p. 16).

Que fazer para resistir? Onde? Quando? Como navegar pelas relações de poder com vistas a construir outro tecido relacional em que o respeito mútuo e o uso construtivo da liberdade potencializem as diferenças? Esse processo está inundado de conflitos, experimentações e reflexões que inquietam e que exigem a liberdade necessária para transitar pelos embates cotidianos – políticos, éticos, sociais. Esse trânsito requer desestabilizar certezas e o cinema mostrou-se efetivo para experimentar o pensar pela profusão de suas imagens e de seus signos especialmente nas temáticas de gênero e sexualidades.

O cinema entrou em cena na Educação Superior, propôs ser o ator principal de um curso de extensão e instigou discentes das licenciaturas a pensarem o impensável. Nesse processo de discussão do filme *Tomboy*, não só as identidades e as diferenças emergiram, mas também a denúncia da ausência de espaços intencionais e sistematicamente constituídos nas universidades para fazer emergir as discussões de gênero e sexualidades.

Fica o desafio!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BARR, Charles. **CinemaScope**: before and after. Filme Quartely, XVI, 4, 1964.

BARTHES, Roland. **Inéditos**: imagem e moda. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Vol. 3. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BURN, Shawn Meghan; O'NEIL, A. Kathleen; NEDEREND, Shirley. Childhood tomboyism and adult androgyny. **Sex roles**, vol. 34, n. 5/6, 1996.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Nova

Fronteira, 2006.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault** – Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomas Tadeu (Org.). **Nunca fomos humanos**: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. P. 7-76.

FERRARI, Anderson. **Política e poética das imagens**. Org. Anderson Ferrari e Roney Polato de Castro. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Org. e seleção de textos, Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos e Escritos III).

\_\_\_\_\_. Michel. "Uma estética da existência." \_\_\_\_\_. **Ditos & escritos V**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006: 288-293.

FRANÇA, Andréa. Foucault e o cinema contemporâneo. **ALCEU** - v.5 - n.10 - p. 30-39 - jan./jun. 2005.

GATTI, Bernadete Angelina. **Grupo Focal na pesquisa em Ciências Sociais e Humanas**. Brasília: Liber Livro Editora, 2005.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 10ª ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. DP&A Editoria, 2006.

HEMMER, Joan, D.; KLEIBER, Douglas, A. Tomboys and Sissies: androgynous children. **Sex Roles**, vol. 7, n. 12, 1981.

JONES, Owain. Tomboy Tales: The rural, nature and the gender of childhood, Gender. **Place & Culture: A Journal of Feminist Geography**, 6:2, 1999, 117-136.

LE BRETON, David. Individualização do corpo e tecnologias contemporâneas. IN: O triunfo do corpo: polêmicas contemporâneas. Org. Edvaldo Souza Couto e Silvana Vilodre Goellner. Petrópolis. RJ: Vozes, 2012.

LEVSTIK, Linda. "I'am no lady!": the tomboy in children's fiction. **Children's literature in Education**, vol. 14, n. 1, 1983.

LOPES, Denilson. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 379 – 393.

LOURO, Guacira, Lopes. Cinema e sexualidade. **Educação e Realidade**.

Jan/jun. 2008. Vol. 33, nº 1, p. 81-98.

MASCARELLO, Fernando. História do cinema mundial. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MORGAN, Betsy Levonian. A Three Generational Study of Tomboy Behavior. **Sex Roles**, Vol. 39, Nos. 9/10, 1998.

NAZARIO, Luiz. **O outro cinema**. Aletria (UFMG), v. 16, 2007. p. 94-109.

PRECIADO, Beatriz. Multidões *queer*: notas para uma política dos "anormais". Estudos Feministas, Florianópolis, 19(1): 11-20, janeiro-abril/2011.

REVEL, Judith. **Foucault**: conceitos essenciais. São Carlos: Claraluz, 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. 3ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. 5ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2011.

VALDES, Francisco. Queers, Sissies, Dykes, and Tomboys: Deconstructing the Conflation of "Sex," "Gender," and "Sexual Orientation" in Euro-American Law and Society. California Law Review, **Foreword**, 83 Cal. L. Rev. 3, 1995.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.