



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

**SENSORIALIDADE AUDIOVISUAL
POTÊNCIA *QUEER***

MILENA TRANOULIS

Foz do Iguaçu
2025

**SENSORIALIDADE AUDIOVISUAL
POTÊNCIA QUEER**

MILENA TRANOULIS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadores: Prof. Dr.^a Camila da Silva Marques e Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho.

Foz do Iguaçu
2025

MILENA TRANOULIS

SENSORIALIDADE AUDIOVISUAL
POTÊNCIA QUEER

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof. Dr.^a Camila da Silva Marques
UNILA

Orientador: Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho
UNILA

Prof. Dr.^a Kira Santos Pereira
UNILA

Prof. M.^a Sandra Alessia Pereira da Silva
UFF

Foz do Iguaçu, 03 de março de 2025.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal da Integração-Latino Americana, que tornou essa formação completamente única.

Aos professores do curso de Cinema e Audiovisual, que me fizeram ter curiosidade sobre vários temas.

Aos meus orientadores, Camila e Fábio, que me ajudaram a traçar um caminho, indicaram leituras, deram suporte e seguraram meu foco durante a pesquisa – mesmo nós três sabendo o quão difícil isso foi.

Às instituições que me trouxeram pautas, clarificaram questões e estabeleceram diálogos, sendo as principais o Coletivo Brava e a Frente Trans Unileira.

À minha família, que me deu o suporte necessário para eu pudesse fazer uma formação integral numa área que amo.

Aos meus parceiros de vida, que me auxiliaram de tantas formas. Lendo o que escrevi, conversando comigo quando eu precisava, incentivando a minha pesquisa, me alimentando e dando carinho, entendendo minhas ausências e estresse. Agradeço com ênfase especial a Guilherme, Messias, Fran, Yaru, Alex, Victor, Camila, Luana, Isadora e muitos outros, que, de muitas formas, tornaram essa caminhada mais tranquila.

Agradeço imensamente ao gato Skate, que é a coisinha mais preciosa que existe, minha melhor companhia, que me permitiu apertá-lo e enche-lo de cheiro (mesmo não sendo o mais agradável para ele), deixando minha vida inteira muito melhor.

Por fim, agradeço a mim mesmo, pela dedicação, curiosidade e força durante todo esse percurso.

RESUMO

Este trabalho busca reforçar a relevância da teoria queer na prática audiovisual e demonstrar como a dimensão subjetiva e social do processo criativo influencia o produto final da obra. É investigado elementos audiovisuais que possibilitam criar uma estética com profunda significação visual, valorizando o potencial afirmativo de tomada de decisão formal consciente. Destaca-se a influência da linguagem cinematográfica como tecnologia de gênero, sendo uma ferramenta estratégica afirmativa e agente de mudanças. O estudo adota a abordagem da Arte como Pesquisa por compreender a complexidade metodológica de criar projetos audiovisuais e o impacto positivo de compartilhar processos de criação, tanto para o produtor como para o receptor. Coloca em foco a sensorialidade de diferentes maneiras, que se inclui na metodologia de pesquisa em artes e na investigação de decisões estéticas. A sensorialidade no cinema possibilita a construção de uma relação íntima entre espectador e filme, tornando-se um espaço promissor para inserir discursos dissidentes.

Palavras-chave: audiovisual dissidente; sensorialidade; teoria queer; arte como pesquisa; aspectos visuais.

RESUMEN

Este trabajo busca reforzar la relevancia de la teoría queer en la práctica audiovisual y demostrar cómo la dimensión subjetiva y social del proceso creativo influye en el producto final de la obra. Se investigan elementos audiovisuales que permiten crear una estética con una profunda significación visual, valorizando el potencial afirmativo de la toma de decisiones formales conscientes. Se destaca la influencia del lenguaje cinematográfico como tecnología de género, siendo una herramienta estratégica afirmativa y un agente de cambio. El estudio adopta el enfoque del Arte como Investigación al comprender la complejidad metodológica de la creación de proyectos audiovisuales y el impacto positivo de compartir procesos creativos, tanto para el productor como para el receptor. Se pone el foco en la sensorialidad de diferentes maneras, lo que se incluye en la metodología de investigación en artes y en la exploración de decisiones estéticas. La sensorialidad en el cine permite construir una relación íntima entre espectador y película, convirtiéndose en un espacio prometedor para insertar discursos disidentes.

Palabras clave: audiovisual disidente; sensorialidad; teoría queer; arte como investigación; aspectos visuales.

ABSTRACT

This work seeks to reinforce the relevance of queer theory in audiovisual practice and demonstrate how the subjective and social dimension of the creative process influences the final product of the artwork. Audiovisual elements that enable the creation of an aesthetic with deep visual significance are investigated, valuing the affirmative potential of conscious formal decision-making. The influence of cinematographic language as a gender technology is highlighted, serving as both a strategic affirmative tool and an agent of change. The study adopts the approach of Art as Research by understanding the methodological complexity of creating audiovisual projects and the positive impact of sharing creative processes, both for the producer and the receiver. It focuses on sensoriality in different ways, which is included in artistic research methodologies and the exploration of aesthetic decisions. Sensoriality in cinema allows for the construction of an intimate relationship between the viewer and the film, becoming a promising space for incorporating dissident discourses.

Keywords: dissident audiovisual; sensoriality; queer theory; art as research; visual aspects.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – “O eterno feminino” (1877), de Paul Cézanne.....	20
Figura 2 – Poster oficial “Retrato de uma Jovem em Chamas (2019).....	31
Figura 3 – Print screen “The L World” (2006).....	35
Figura 4 – Print screen “Nip/Tuck” (2009).....	36
Figura 5 – Print screen “Boys Don’t Cry” (1999).....	37
Figura 6 – “Paris is Burning” (1990).....	38
Figura 7 – Divine.....	39
Figura 8 – Balenciaga.....	40
Figura 9 – Divine.....	40
Figura 10 – Divine em “Hairspray” (1988) e Úrsula de “A pequena sereia” (1989)..	41
Figura 11 – Fragmentos de “Beau Travail” (1999).....	45
Figura 12 – Fragmentos de “Beau Travail” (1999).....	45
Figura 13 – “Blue” (Derek Jarman, 1993).....	47
Figura 14 – Madame Satã (Karim Aïnouz, 2022).....	48
Figura 15 – Madame Satã (Karim Aïnouz, 2022).....	48
Figura 16 – “Girl Power” (Sadie Benning, 1993).....	49
Figura 17 – “Tarnation” (Jonathan Caouette, 2003).....	49
Figura 18 – “Silverlake Life: The View from Here” (1993).....	50
Figura 19 – Moodboard de Nidia Aranha.....	52
Figura 20 – Print screen.....	54
Figura 21 – Adobe Color.....	55
Figura 22 – Figurino em “Nosferatu” (2024).....	58
Figura 23 – Caracterização “Pinguim” (2024).....	59
Figura 24 – Print screen “Trainspotting” (1996).....	63
Figura 25 – Poster monólogo de “Trainspotting” (1996).....	63
Figura 26 – “The Rocky Horror Picture Show” (1975).....	64
Figura 27 – Poster de “Tomboy” (2011).....	65
Figura 28 – “Retrato de uma Jovem em Chamas” (2019).....	67
Figura 29 – “Retrato de uma Jovem em Chamas” (2019).....	67
Figura 30 – Print screen página inicial do site de Petra Collins.....	68
Figura 31 – Print screen da página “Books”.....	69
Figura 32 – Moodboard de referências sobre feminilidade.....	70

Figura 33 – Yohji Yamamoto.....	73
Figura 34 – Lemaire.....	73
Figura 35 – Arca.....	74
Figura 36 – Björk.....	74
Figura 37 – FKA Twigs.....	74
Figura 38 – Print screen “Two Weeks” (2014).....	75
Figura 39 – Print screen “Eusexua” (2024).....	76
Figura 40 – Print screen “Eusexua” (2024).....	76
Figura 41 – Print screen “Faceshopping” (2018).....	76
Figura 42 – Capa do álbum “Oil of Every Pearl’s Un-Insides” (2018).....	76
Figura 43 – Projeto de arte autoral final.....	78
Figura 44 – Sevdaliza DAHLIA Model.....	79
Figura 45 – Fragmento da obra “Sin Sol” de Micha Cárdenas.....	79
Figura 46 – Fragmento da obra “Sin Sol” de Micha Cárdenas.....	79
Figura 47 – Fragmento da obra “Sin Sol” de Micha Cárdenas.....	80
Figura 48 – “Welcome to my Island” (2022).....	80
Figura 49 – Moodboard sobre feminilidade.....	82
Figura 50 – Moodboard sobre intimidade.....	83
Figura 51 – Moodboard místico.....	84
Figura 52 – Two Spirits.....	85

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 CONTEXTUALIZAÇÃO.....	19
2.1 DISCUSSÃO SOBRE GÊNERO: TEORIA <i>QUEER</i>	19
2.1.1 Representação LGBTQ+ no Audiovisual.....	27
3 PROPOSTA ESTÉTICA.....	42
3.1 SENSORIALIDADE.....	43
3.1.1 Matrizes da Direção de Arte.....	50
3.1.1.1 <i>Memorial Descritivo</i>	62
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
REFERÊNCIAS.....	90

1 INTRODUÇÃO

Partindo de reflexões teórico-metodológicas sobre o processo de criação artística enquanto pesquisa científica - de modo a enxergar a experiência individual e seus transpasses como de igual validade às teorias bibliográficas comumente utilizadas -, exploram-se, neste trabalho, temas relacionados à identidade, diversidade de gênero e concepção estética. Utiliza-se a fundamentação teórica da *arte como pesquisa*, para incluir no corpo deste estudo investigações pessoais sobre a minha própria identificação com o “não-lugar” *queer* e a conexão deste conceito aos aspectos formais do cinema. Para desenvolvimento da proposta individual de visualidade relacionada aos temas citados, abordarei estratégias de câmera, escolhas estéticas conscientes com foco na direção de arte e conceitos temáticos que permeiam o *queer*.

Não é de principal interesse aprofundar as complexidades dos estudos de gênero, trazidos apenas como contextualização e provocação. Deseja-se refletir sobre diferentes técnicas de expressão visual e sensorial para o audiovisual, traçando estratégias para atingir uma potencialidade háptica, como forma de estabelecer possíveis conexões e identificações às questões *queer*. Portanto, serão tratadas possíveis escolhas formais de elementos concretos, como: cores, formas, texturas, propostas de uso de câmera e para construção atmosférica, que corroboram para uma experimentação mais subjetiva, tátil e sensível audiovisual. Em suma, este trabalho deseja propor uma cine-concepção estética audiovisual sutil, que desafie o modelo binário vigente, em que o processo de investigação criativa possibilitará o aprofundamento de decisões estéticas conscientes de suas simbologias, a serviço do desenvolvimento de projetos criativos da comunidade *queer*. Também serão apresentadas referências temáticas de pós-humanidade, sua relação com diferentes tecnologias e o uso do etéreo como proposta estética.

A fundamentação teórico-metodológica se debruça nas pesquisas de Silvio Zamboni (2001) e Sandra Rey (2002) sobre a importância da perspectiva da pesquisa em artes. Pesquisar em arte é qualquer pesquisa que se desenvolve no campo das artes, quando o próprio artista assume o local de pesquisador, investigando seu processo de criação, empreendido com o objetivo de obter como produto final uma obra. Na arte, o sensível trabalha em conjunto aos impulsos intuitivos, fazendo parte do próprio caráter multisignificativo da obra, em que o autor é parte intrínseca da significação. Mesmo sendo referente ao sensível e não-objetivo, há processos de racionalização na arte como produto e enquanto processo. Afinal, é uma área interdisciplinar, que utiliza saberes lógicos, filo-

sóficos, sociológicos e outras teorias para compor sua totalidade, de forma que se insere em seu discurso e, mesmo que subjetivamente, na sua materialidade.

A pesquisa em artes é uma manifestação consciente dos transpasses que surgem durante o processo de criação, de modo que conecta o intuitivo e o sensível às metodologias racionais e lógicas, que, assim como na pesquisa científica, é delimitado por um objeto de estudo e submetido a uma metodologia de criação. Enquanto produção, as etapas de criação configuram sentido por meio de conceitos operacionais, ou seja, ideias, que, ao serem viabilizadas, se concretizam em acréscimo de conceitos à obra. Para Sandra Rey, em *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes* (2002), o processo de criação é vivenciado em três dimensões. Em primeira instância, o que afeta o produtor surge em anotações, esboços e ideias, que podem ou não vir a concretizar-se em projetos. Então, inicia-se um processo de experimentações práticas de procedimentos, testes, manipulações operacionais e interfaces, para que, na última dimensão, tudo que se intercalou durante o processo criativo se materialize em conceitos e produtos finais, conectando o interior do autor às manifestações culturais externas.

Os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas, da mesma forma que passamos, sem cessar, do exterior para o interior, e vice-versa, ao deslizarmos a superfície de uma fita de moebius. Para o artista, a obra é, ao mesmo tempo, um “processo em formação” e um processo no sentido de processamento, de formação de significado (REY, 2002, p. 123).

Estudiosos dessa metodologia sugerem acompanhar o processo criativo com um diário de bordo, para ser inserido qualquer devaneio, ideia e sensação que surja. Assim, é possível revisitar e estabelecer conexões mais facilmente, além ser um espaço de confidenciar a vivência, tornando o processo de criação ainda mais íntimo. Com um diário de bordo, teorias bibliográficas e um acompanhamento dos progressos, tanto a pesquisa quanto o produto final tornam-se mais ricos e profundos. Essa construção incluída numa pesquisa científica possibilita dialogar sobre metodologias diversas de criação, além de ser uma forma de outros criativos se inspirarem. Por fim, é perceptível a similaridade da criação audiovisual em relação às artes visuais, também passando por transpasses interdisciplinares, metodologias de construção criativas e inserção de particularidades do autor, que se apresentam de forma direta e subjetiva na obra como produto final.

Após contextualizar a trans* interdisciplinaridade deste trabalho por meio da arte como pesquisa, desenvolvo uma das questões base, que permeiam todas as outras deste trabalho. O segundo capítulo dedica-se a introduzir inquietações sobre as es-

truturas normalizantes da sociedade e o seu papel na formação da identidade dos indivíduos. Influenciado pelo pós-estruturalismo, os estudos de gênero discutem como muitas das questões consideradas fixas por essas estruturas são, na realidade, criadas, mantidas e reguladas através de tecnologias de poder. Além disso, essas questões passam por processos culturais, temporais e históricos, o que atribui instabilidade a esses preceitos. Desta forma, destaca-se a categoria gênero como construção social, sendo um aspecto planejado e possível de ser mudado.

O *queer* surge como proposta para desestabilizar noções normativas, abraçando o que antes era desejado desvincular e criticando as promessas de felicidade, saúde, prazer e bem-estar social dessa estrutura. O termo inicialmente atribuía conceitos de “anormalidade, perversão e desvio” (MISKOLCI, 2009, p. 151) aos homens cisgênero homossexuais, para depois (no decorrer dos séculos XIX e XX) se referir a quaisquer indivíduos que transgridem do ideal de normatividade. A ideia de perversão foi reapropriada, com a proposta de enxergar a liberdade do ser para além de moralismos normalizadores. *Queer* é um guarda-chuva de identidades, incluindo pessoas de gênero e sexualidade desviantes, mas também aqueles que não cumprem com a expectativa normativa em outras questões, como PCD 's, pessoas em uso de substância e prostituídos. A teoria *queer* é trazida de modo a enfatizar os processos normalizadores que operam por meio de normas disciplinares, exclusões, apagamentos e convenções de forma a conduzir a identidade dos sujeitos e manter “inadequações” marginalizadas.

O cinema é uma influente tecnologia social (LAURETIS, 1994), que difunde e produz formas discursivas capazes de direcionar práticas sociais e de consumo, fixar significados (diretamente ou através de códigos), modificar práticas de recepção e de entendimento, sendo capaz de reforçar ou subverter contratos socioculturais. No contexto artístico geral, a linguagem é o conjunto de códigos formais e/ou visuais articulados pelo artista, desenvolvidos em níveis concretos ou de representação, para tratar subjetividades e conceitos que se instauram na configuração formal e semântica da obra. É a maneira pela qual a obra é feita, mas também é o espaço de conexão entre as possibilidades de interpretação do espectador:

A obra é geradora de linguagem através da elaboração de códigos formais, abstratos ou concretos, e do processamento de significados. A obra instaura um mundo, segundo Heidegger (1987) e, sem dúvida, amplia a percepção e o sentido ordinário que se tem das coisas, dos objetos e das situações (REYS, 2002, p.126).

Historicamente, a indústria cultural representou algumas práticas sexuais e de gênero como mais legítimas e aceitáveis do que outras. Para Laura Mulvey, a linguagem cinematográfica que segue ou se inspira na perspectiva de produção massiva hollywoodiana, reproduz uma “*mise en scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema” (MULVEY, 1975, p. 439), referindo-se a dominância masculina cisnormativa nos meios de produção. Em seu artigo *Prazer visual e cinema narrativo* (1975), Mulvey cunha o conceito de *male gaze* ao analisar o que seria esse olhar dominante e seus prováveis efeitos no espectador, através de teorias psicanalíticas. Por mais que seja um estudo pertinente, a autora trata o espectador como dispositivo e foca a problemática de representação apenas em um grupo seletivo de mulheres, sem considerar as variações de raça, etnia, classe etc. Esta monografia busca uma interpretação menos binária e que perceba o espectador pelo viés da produção.

O artigo de Mulvey é mencionado com a finalidade de explorar o *to gaze* como um olhar consciente da sua reprodução. Para ela, as produções da indústria hollywoodiana apresentam uma divisão de trabalho marcada por oposição, reproduzindo diversos símbolos eróticos pensados por homens e para eles mesmos, que apagam e subjagam identidades que não se enquadram no estereótipo de performatividade de gênero: o produtor ativo de significado, símbolo do masculino, e o passivo, como feminino. Nisso, este trabalho traz algumas problemáticas de representação audiovisual de personagens e situações que, de alguma forma e em algum grau, descumprem, ferem e/ou afrontam o dispositivo binário de gênero e a heterossexualidade compulsória. Devido o *queer* ser essa reunião de identidades variadas e crítico à própria lógica de representação, este tema focará no corpo transgênero e será discutido no terceiro capítulo como *Representação LGBTQ+*, através principalmente do documentário *Disclosure* (2020).

A fim de desenvolver uma percepção autoral mais aguçada e que se coloque politicamente a serviço da carreira prática audiovisual, é de suma importância compreender o potencial da linguagem cinematográfica como ferramenta de mudança, afinal, “o campo político contaminou todo o enunciado” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 37) e “é a literatura que produz uma solidariedade ativa” (Ibidem). A influência do cinema não está presente somente na narrativa, mas sim em todos os níveis formais desta linguagem: nos elementos da *mise en scène*, nas cores, formas e texturas, na fotografia, desenho sonoro e na montagem dos planos - cada escolha produz uma significação, mesmo que inconscientemente, com peso histórico de representação. Para fugir de representações de um regime normalizante, a comunidade *queer* precisa explicitar seus valores, modo de vida e cami-

nhada histórica, partindo do viés particular, assumindo o espaço de produtor dentro de sua própria cultura.

A ideia de “cinema menor” é muito utilizada por realizadores oriundos de minorias (mulheres, LGBTQs, indígenas, comunidades periféricas e/ou migrantes), sendo produções que buscam conexão afetiva como instrumento de ação e resistência, com o objetivo de coletivizar a afirmação política de uma categoria. É uma forma de assumir a desterritorialização a partir do desejo e do afeto, subvertendo conceitos hegemônicos ao partilhar a experiência da precariedade, inerente às literaturas menores:

Ou seja, é justamente por esses filmes revirarem do avesso alguns pressupostos consagrados da linguagem e narrativa audiovisual que eles convocam, a partir de uma “pedagogia dos desejos e das sensações” (BALTAR, 2015), suas respectivas coletividades a transformarem seu despertamento ao hegemônico em um outro tipo de pertencimento: uma partilha afetiva estabelecida às margens, “menor” mas jamais desprovida de intensidade, que constitui assim novas comunidades, cujos laços se estabelecem a partir das experiências e sensibilidades comuns, específicas a cada uma dessas minorias - formando cada qual seu próprio “bonde” ou, especificamente no caso *queer*, seus próprios “bandos”. (VIEIRA JR., 2018, p. 176).

No último capítulo, reúno algumas propostas estéticas para um cinema que se conecte ao *queer*, percorrendo propostas de câmera, construção atmosférica, aspectos da direção de arte e corporalidade. O foco principal são as possibilidades de construção para um filme tátil, ou seja, com texturas que transpassam a tela. Pesquisas como de Laura U. Marks (*Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, 2002), Sara Ahmed (*Queer Phenomenology*, 2006) e Jeanne Vaccaro (*Handmade: Feelings and Textures of Transgender*, 2014), trabalhadas por Jack Halberstam (2017) e Erly Vieira Jr. (2018; 2021), debatem como a forma do filme é capaz de provocar uma relação espectador e filme bastante íntima.

Nessas pesquisas, o háptico surge como possibilidade de confundir distâncias entre sujeito (espectador) e objeto (tela), criando uma relação física e emocional, que coloca a sensação corporal em primeiro plano. O háptico também é uma possibilidade de subentender discussões sobre as estruturas de organização de todos os corpos inconscientemente, forçando o espectador a analisar suas próprias relações, através da sua autenticidade, trabalhando a identidade de modo mais subjetivo, para além de conceitos diagnósticos e administrativos. Desta forma, buscar a construção do háptico no audiovisual surge como uma esperança de “furar a bolha”, para que a comunidade *queer* consiga atingir mesmo aqueles espectadores indispostos a conhecer suas questões.

Lo háptico representa el modo que tiene la mente de buscar los significados que elude, mientras utiliza al mismo tiempo el conocimiento parcial disponible. Viola la

oposición entre sujeto y objeto, y demanda a quien observa, a quien nombra, a la autoridad, que se sienta implicado/a en el acto de mirar, nombrar y juzgar (HALBERSTAM, 2018, p. 120).

No intuito de atingir uma potencialidade háptica, os autores citados apresentam o uso da câmera-corpo como ferramenta capaz de provocar sensorialidade e intimidade entre espectador e obra, por meio de estratégias que tratam a câmera com a tatilidade da extensão de um corpo. Somada à fotografia, a direção de arte constrói a unidade e identidade visual de um filme, traduzindo conceitos e transmitindo sentidos. Através de elementos visuais, a direção de arte compõe e aprofunda a história, utilizando significações diretas e subjetivas, por meio de cores, formas e texturas presentes nas personagens, cenários e objetos. É uma linguagem que possibilita contextualizar o filme em valores culturais, sociais, temporais e geográficos. Para além de pensar a tatilidade pelas escolhas de câmera, busco também atrair a atenção para a variedade de táticas visuais e simbologias possíveis de serem utilizadas em elementos da direção de arte, de modo a deixar o filme mais sensório e conectar-se às questões *queer*.

A materialidade da obra é uma qualidade que possibilita sua admiração sem a obrigatoriedade de conhecer o contexto do artista. Porém, nem toda a conjuntura é capaz de se materializar explicitamente em sua forma final. Afinal, os autores desenvolvem linguagens próprias, que estabelecem um elo entre as variadas questões que permeiam sua vivência pessoal e decisões práticas. Há um conjunto de pensamentos, ideias e conceitos veiculados à obra, que acrescentam níveis mais detalhados ou até totais sobre ela, que estão ocultos em sua superfície. Por isso, integrado à proposta estética, apresento meu memorial descritivo. Tal proposta surgiu inicialmente como trabalho de conclusão da disciplina *Arte como Pesquisa*, do curso de Mediação Cultural - Artes e Letras, ministrada por Angelene Lazzareti. E fora reelaborado para ser incluído nesta monografia.

No componente, fomos orientados a passar por um pequeno processo criativo, apoiando-nos em um diário de bordo para relatar sobre os transpasses da experiência e os diversos caminhos percorridos durante a criação, finalizando as considerações em formato de memorial. Para isso, realizei uma experimentação fotográfica atrelada à expressão de gênero, em que testei enquadramentos e jogos de luz com meu corpo, buscando uma representação indistinta de gênero. A disciplina *Arte como Pesquisa* foi vivenciada durante o desenvolvimento deste estudo, fazendo com que a investigação teórica se colocasse a serviço da criação, como um grande processo criativo retroalimentativo. Nessa construção, a experimentação fotográfica possibilitou conectar o desejo de repre-

sentação corporal agênero a uma imagem texturizada e fragmentada, assim como nas bibliografias que se referem a câmera-corpo.

Durante a pesquisa bibliográfica, iniciei os estudos pelas teorias de gênero, em que encontrei o *Manifesto Contrassexual* (2004), de Paul Preciado, e a *Antropologia do Ciborgue: As vertigens do pós-humano* (2000), de Donna Haraway. Preciado apresenta um manifesto subversivo de defesa radical, defendendo a desconstrução de restrições e estereótipos de sexo, gênero e desejo. Seu ensaio explora limites do que pode ou não ser feito com o corpo e para o corpo, propondo a contrassexualidade como antídoto às formas conservadoras de controle sobre conceitos de homem/mulher, masculino/feminino e heterossexual/homossexual. Inclusive referenciando o trabalho de Haraway, que concebe o ciborgue como um ser que funciona em conjunto a múltiplos fluxos e intensidades, em vez de uma forma individual, tradicionalmente percebida como sujeito. Essas teorias relacionam a fluidez de gênero ao uso da tecnologia e futurismo, por isso são uma inspiração válida a ser revisitada em diferentes etapas do processo de criação.

Acrescento também outras influências artísticas que motivaram criativamente este trabalho, sendo algumas delas Björk, Arca, SOPHIE, FKA Twigs, Caroline Polachek e Sevdaliza. Essas artistas incluem conceitos de pós-humanidade, intersecções tecnológicas, fluidez de gênero e fogem de reproduções típicas do *male gaze*. Além disso, criam uma atmosfera que remete ao *etéreo*: experiência ou sensação que desperta “elevação espiritual” através de uma atmosfera sensorial, de origem não-terrena ou imaterial. Conceito que relaciono à fluidez de gênero, aos transpasses tecnológicos e místicos que desenvolvo neste trabalho.

Em suma, esta monografia busca atrair olhares e estabelecer conexões para possíveis formas de produção criativa, sensorial e visualmente significativas, que transcendem noções normativas de gênero. Justifica-se pela importância do domínio de produção da linguagem audiovisual, como ferramenta de afirmação e transformação social, para uma comunidade historicamente marcada por representações inadequadas e apagamento. Além disso, este trabalho reúne temas de pesquisa pouco difundidos e trabalhados com acessibilidade, propondo-se como um meio de facilitação e exemplificação imagética das possibilidades de criação.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO

Esta pesquisa dialoga entre temas sobre identidade, produção artística, cultura midiática e desenvolvimento de uma linguagem capaz de comunicar questões marginalizadas. Por isso, é necessário iniciar a discussão pelo tema que permeia todos os outros: a construção da identidade. Essa discussão foi identificada como objeto de estudo enquanto processo de pesquisa e criação do memorial descritivo para a disciplina *Arte como Pesquisa*, em que busco um entendimento identitário, tanto no contexto de gênero, como no de produtor artístico.

Início a discussão através de bibliografias já estabelecidas dentro da teoria feminista e *queer*, que desenvolveram pesquisas variadas sobre a complexidade da identidade, levando em consideração os transpasses sociais, culturais e políticos e a variabilidade relacionada a raça, etnia, classe social, nacionalidade etc. Este subcapítulo tem como principal objetivo apresentar as incongruências de definições fixas de gênero, do argumento pautado na biologia e da ideia de ordem natural.

Por fim, o último subcapítulo liga a construção histórica de representação na mídia aos efeitos empíricos da recepção, tratados no documentário *Disclosure* (2020). Pelo *queer* ser marcado pela distinção e não ser uma categoria facilmente caracterizável, trata-se a representação LGBTQ+, com foco na comunidade trans, devido ser um grupo que afronta as estruturas normativas de maneira muito explícita. Afinal, mesmo que dentro do trans haja reproduções de binarismos normativos, uma pessoa trans não deseja obter o espaço cisgênero, mas ser percebida dentro de suas próprias particularidades.

2.1 DISCUSSÃO SOBRE GÊNERO: TEORIA *QUEER*

Em meados da década de 1980, no período do pós-guerra, iniciou-se a terceira onda do feminismo, impulsionada especialmente por mulheres negras e lésbicas, que criticavam a visão essencialista de feminilidade da segunda onda, que era predominantemente representada por mulheres brancas, heterocisnormativas e de classe média alta. Essa nova fase foi marcada por uma abordagem pós-estruturalista, que buscava dar visibilidade às experiências de mulheres negras, homossexuais, transexuais e de diferentes classes sociais, além de investigar questões relacionadas às categorias de formação do sujeito. As observações de Simone de Beauvoir de “não se nasce mulher, torna-se mu-

lher” (BEAUVOIR, 1949) e sobre o “eterno feminino” (1967) serviram de inspiração para uma série de desdobramentos teóricos, pautados na crítica à conexão entre comportamento e papéis sexuais como algo essencial do sexo e da natureza humana.

Figura 1 - O eterno feminino (1877) de Paul Cézanne.



Fonte: Meisterdrucke. Disponível em: <<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Paul-C%C3%A9zanne/908464/Eterno-feminino.html>>. Acesso em: 11 de fev. de 2025

A análise pós-estruturalista não entende o significante e o significado como opostos isolados, em contínuo processo de formação: uma construção ativa, que se dá somente em um contexto. Para o pós-estruturalismo, o pensamento binário sustenta uma relação hierárquica de oposição, em que o processo de desconstrução desse binarismo permite compreender como cada polo é múltiplo e fragmentado, incorporando o outro - de forma desviada ou negada - e dependente deste para adquirir sentido. A partir de Michel Foucault, o que antes era visto como essência da natureza do indivíduo, passa a ser analisado pelo viés da construção discursiva e como objeto por parte das relações sociais de poder. Entende-se, portanto, como construções históricas ligadas ao contexto específico de seu surgimento, sendo mutáveis no tempo e espaço.

Judith Butler, em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2018), parte dos estudos de Foucault para propor uma reflexão crítica sobre a formação dos sujeitos dentro das estruturas de poder. Analisa-se como as posições dos sujeitos são construídas com base em discursos específicos, e como sexo, sexualidade e gênero acabam por ser categorias produzidas, definidas, reguladas e reproduzidas por esse mesmo padrão de controle. Ou seja, as estruturas “produzem os sujeitos que subsequentemente passam a representar” (BUTLER, 2018, p. 15). Mulheres são vistas como “sujeito” do feminismo, produto da conquista da identidade, pela formação jurídica da linguagem e pela política, como luta contra a dominância patriarcal. Esse processo, embora tenha sido fundamental para legitimar a categoria de sujeitos a quem pretendia representar, consolidou uma unidade política baseada na ideia de um sujeito estável, com uma identidade definida dentro da categoria “mulher”, que está em oposição à categoria “homem”.

Os domínios da “representação” política e linguística estabeleceram a priori o critério segundo o qual os próprios sujeitos são formados, com o resultado de a representação só se estender ao que pode ser reconhecido como sujeito. Em outras palavras, as qualificações do ser sujeito têm que ser atendidas para que a representação possa ser expandida (BUTLER, 2018, p. 15).

Em detrimento do contexto social patriarcal, em que as mulheres precisaram criar o feminismo para serem vistas e representadas adequadamente, quais características que essencialmente caracterizam o grupo, para além daquelas, produto em função da dominância social patriarcal? Ao questionar a autonomia na formação da identidade do sujeito, como representante de uma categoria, dentro do contexto da influência sociocultural e, sobretudo, da hierarquização de poder, Butler destaca como a identidade de gênero é constantemente mediada entre o poder jurídico e o produtivo, flexionada aos desdobramentos históricos, culturais, sociais e territoriais. Desafiando assim, a universalidade e a unidade das categorias de gênero, propostas até a segunda onda do movimento feminista, incluindo na discussão como aspectos identitários se cruzam com outras ordens - como classe, raça, etnia e nacionalidade - sendo, portanto, um conceito bem mais complexo e menos universal.

No interior da teoria feminista e dos estudos homossexuais estadunidenses de 1980, surge a teoria *queer* como campo investigativo, teórico e político em torno da constituição das identidades de gênero e da sexualidade. Esses movimentos associaram-se ao declínio do modelo pautado na biologia para relativizar os valores morais vigentes, ao entender o processo de influência histórica, das relações de controle e das práti-

cas socioculturais sobre a construção da identidade. Deste modo, iniciou uma intelectualização crítica à normalidade e suas promessas de felicidade, saúde, prazer e bem-estar social.

Em contrapartida ao movimento iniciado nos anos 60 pelos direitos civis dos homossexuais, que transmitia uma imagem higienizada da comunidade em conformidade às ideias normativas tradicionais, a fim de se normalizar como justificativa de merecimento de pertencimento, o movimento *queer* instiga a radicalização desses fundamentos em busca da sua representação e luta política identitária: é uma diferença que não busca ser integrada ou assimilada. O *queer* surge, então, como denúncia e forma de inclusão da população às margens, consideradas como abjeto, fonte de repulsa e de contaminação - dentro de um contexto biopolítico estabelecido pela epidemia da AIDS (MISKOLCI, 2012). O estigma do vírus gerou uma resposta conservadora contrária aos movimentos revolucionários sobre diversidade e liberdade sexual, que tratava a doença como um castigo para aqueles que não seguiam o normativo. Reação esta que explicitou a violência do moralismo, que tão facilmente expurgavam os marginalizados, fortalecendo ainda mais a revolta e a posição subversiva da comunidade.

Para Teresa de Lauretis (1994), as normas de gênero são inscritas através de *tecnologias sociais*, como a influência da mídia, práticas cotidianas, epistemologias, discursos e instituições - como educativas, legislativas, religiosas, políticas, científicas, etc. As noções de “masculino” e “feminino” resultam substancialmente de um processo de formação por repetição dessas estruturas regulatórias. Esses discursos permitem a “construção e consolidação do poder” (SCOTT, 1995, p. 91) e das estruturas hierárquicas baseadas não exclusivamente, mas principalmente, no gênero, alimentando uma performatividade que esteja em conformidade aos padrões estabelecidos. Segundo Scott, “gênero, então, fornece um meio de decodificar o significado e compreender as complexas conexões entre várias formas de interação humana” (EBERSOL, 2015, p. 37).

Desta forma, a repetição fabrica uma identidade de gênero expressa por signos corpóreos - como atos, gestos, desejos - e discursos, que partem de uma ilusão criada por um núcleo organizador, que sugere princípios identitários como “causa”, omitindo os próprios atos de fabricação, normas regulatórias e práticas disciplinares pelos quais tomam forma. A performatividade é estruturada a partir da reiteração das normas, onde a própria repetição oculta o caráter performativo do gênero. É uma forma corriqueira, quase que invisível, de ditar como os indivíduos devem-se portar: “pelo qual os gestos, movi-

mentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero” (BUTLER, 2003, p. 200).

A generificação, portanto, não é uma expressão deliberada e intencional, pois é uma estrutura que se insere como um conjunto de pressupostos de algo inerente à biologia de ser “mulher” ou, obrigatoriamente, ser “homem”, enquanto são estratégias pensadas para atuar diretamente na base identitária dos indivíduos: “Tornar as referências de homem/mulher e feminino/masculino como fixas, tirá-las da ação da cultura e fora da ação humana e colocá-las como naturais é também uma forma de proteger e manter o poder” (SCOTT, 1995, p. 92). Desde o momento em que nascemos, nos é imposto uma marcação de gênero, tanto pela linguagem quanto pela justificativa biológica, para então atribuir o conjunto de normas alinhadas.

A concepção binária dos sexos, tomado como um ‘dado’ que independe da cultura, impõe, portanto, limites à concepção de gênero e torna a heterossexualidade, o destino inexorável, a forma compulsória de sexualidade” (LOURO, 2004, p. 81-82).

É deduzido identidades sexuais e de gênero com base em características corporais e, como consequência, definimos o sujeito e suas práticas. Michel Foucault (1976) atribui esse dispositivo de controle como *bio-poder*: um conjunto de práticas e discursos que organizam a sociedade burguesa e a instituem (MISKOLCI, 2003). Esse controle atua de forma a manter as estruturas, corrigindo os desvios para que caibam numa regularidade lógica instituída pela burguesia. Para isso, utiliza-se da visão biológica para classificar os indivíduos com base em características corporais. Sexo seria uma base “natural”, uma justificativa óbvia para seguir um conjunto de práticas, discursos, comportamentos e preferências relacionadas ao feminino *ou* ao masculino, em um contexto de práticas socioculturais - o que exprimiria o gênero.

Para Louro (2004), a ordem sexo-gênero-sexualidade só é assegurada se nos apoiarmos no pressuposto de que o sexo sempre existiu da forma que é conhecida hoje, sem variar de culturas ou período histórico. Para a autora, para garantir a legitimidade dos sujeitos, as normas precisam ser constantemente reiteradas, por isso, as descontinuidades, transgressões, subversões e desvios dessa ordem são tidos como “terreno do incompreensível ou do patológico” (LOURO, 2004, p. 81-82), fazendo com que esses indivíduos sejam percebidos como abjeto - aquilo que a sociedade prefere não ver, que causa repulsa e repúdio coletivo: homossexuais, prostituídos, pessoas em uso de substâncias, pessoas com deficiência, etc. (MISKOLCI, 2012).

Aqueles e aquelas que transgridem as fronteiras de gênero ou de sexualidade, que as atravessam ou que, de algum modo, embaralham e confundem os sinais considerados "próprios" de cada um desses territórios são marcados como sujeitos diferentes e desviantes. Tal como atravessadores ilegais de territórios. Como migrantes clandestinos que escapam do lugar onde deveriam permanecer, esses sujeitos são tratados como infratores e devem sofrer penalidades. (LOURO, 2004, p. 87).

Partindo da lógica normalizante em que gênero é uma imposição social dada a partir do sexo, é importante considerar o apagamento de pessoas intersexuais no discurso que utiliza a biologia como causa objetiva para o binarismo. "Intersexo" se refere a uma variedade de condições em que a anatomia reprodutiva ou sexual não se encaixam no típico dualismo de masculino e feminino, apresentando ambiguidade de características, sejam genitais, hormonais ou cromossômicas. A partir disso, manifesta-se uma comprovação direta da forte imposição binária pelas instituições sociais, já que o direito de ser intersex é muitas vezes negado antes mesmo de o indivíduo poder tomar sua escolha por si próprio, passando por cirurgias genitais indesejadas ainda muito jovens, seja por apelo médico ou parental.

O grande desafio não é apenas assumir que as posições de gênero e sexuais se multiplicaram e, então, que é impossível lidar com elas apoiadas em esquemas binários; mas também admitir que as fronteiras vêm sendo constantemente atravessadas e — o que é ainda mais complicado — que o lugar social no qual alguns sujeitos vivem é exatamente a fronteira (LOURO, 2004, p. 28).

É importante acrescentar que a coerência e continuidade supostas entre sexo-gênero-sexualidade pressupõe que todos se alinhem às expectativas heteronormativas. Passamos a ser submetidos a um regime que estabelece uma expectativa de performatividade em como ser e qual modelo de vida seguir, pautado em ideais familiares e reprodutivos heterossexuais. Miskolci (2012) nos coloca a pensar sobre a abjeção direcionada para aqueles em desacordo com os papéis normativos de gênero como uma reação ainda mais violenta do que para com a orientação sexual:

A demanda social de que gays e lésbicas sejam 'discretos', leia-se, não pareçam ser gays ou lésbicas ou, ainda, que não se desloque os gêneros ou modifique os corpos o que, frequentemente torna meninos femininos, meninas masculinas e, sobretudo travestis e transexuais vítimas de violência. (MISKOLCI, 2012, p. 43).

O corpo e a sexualidade foram tratados como objetos políticos, meios pelos quais as relações de poder foram expressas e por onde hierarquias e desigualdades foram estabelecidas, sendo reguladas pelas dinâmicas socioculturais de poder. A imposição de gênero não se compara à possibilidade de escolha de qual papel deseja-se performar, porém, do mesmo modo que as normas precisam ser constantemente reafirmadas

para existirem, abrem a possibilidade para que os indivíduos tanto as abracem como as neguem. Dar visibilidade aos sujeitos que transgridem fronteiras de gênero e sexualidade coloca em foco a incoerência de tratar a vivência humana por parâmetros objetivos, expondo os limites entre fronteiras, áreas excluídas e como as normas nem sempre cabem. Desde evidenciar o silencioso processo pedagógico de inscrição dos gêneros, de modo que pareçam estar naturalmente enraizados, até expor a violência, a patologização e o apagamento simbólico daqueles que são dissidentes e que apresentam ambiguidades.

A discussão apresentada até aqui fala sobre a incoerência de negar a instabilidade das definições atribuídas ao gênero social, que enxerga essas categorias como fixas e imutáveis. Busca também explicitar como discursos normativos agem por meio da exclusão e da rejeição da pluralidade de representação, com o objetivo de manter as estruturas que exercem poder e afetam não somente os indivíduos desviantes, mas oprimindo a todos que não estão em posição hegemônica. É necessário expor que há um esforço estrutural contínuo para garantir a coerência dos gêneros e sua continuidade com o sexo e o desejo heterossexual. Visa, portanto, apresentar a teoria *queer* como viabilizante para transpassar binarismos e via de valorização da complexidade identitária.

No interior desses debates da teoria feminista e dos estudos homossexuais estadunidenses desenvolvidos na década de 1980, surge a teoria *queer* como campo investigativo, teórico e político em torno da constituição das identidades de gênero e da sexualidade. Esses movimentos associaram-se ao declínio do modelo pautado na biologia para relativizar os valores morais vigentes, ao entender o processo de influência histórica, das relações de controle e das práticas socioculturais sobre a construção da identidade. Deste modo, iniciou uma intelectualização crítica à normalidade e suas promessas de felicidade, saúde, prazer e bem-estar social.

Si situamos lo queer como una lógica temporal contraria, comenzamos a ver cómo y cuándo y por qué ciertos cuerpos son percibidos como algo amenazador, desestabilizador y aberrante. Leer lo queer como una relación con el tiempo y el espacio también nos saca del ámbito de las identidades sociales estables y nos aporta un lenguaje no identitario para la excentricidad social, sexual y política (HALBERS-TAM, 2017, p.115).

A origem latina da palavra *queer* remete ao *transverso*, em oposição à, caracterizando o termo como *múltiplo e transitivo*. É, portanto, um termo guarda-chuva que reúne tudo aquilo que foge da ordem, que desvia do caminho tradicional, que atravessa fronteiras. Na língua inglesa foi utilizado inicialmente como insulto aos homossexuais, para depois abranger outras identidades, até ser reapropriado pela comunidade. Em tra-

dução direta para o português, seria *esquisito, estranho, anormal*. É tudo aquilo que ameaça o “bem estar coletivo”, que perturba as certezas e a ordem: “a abjeção, em termos sociais, constitui a experiência de ser temido e recusado com repugnância, pois a sua própria existência ameaça uma visão homogênea e estável do que é a comunidade” (MISKOLCI, 2012, p. 24).

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. *Queer* é, também, o sujeito da sexualidade desviante- homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser integrado e muito menos tolerado. *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro e nem o quer como referências; um jeito de pensar 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, 2001, p. 30).

Assim, a teoria *queer* surge como desvio das categorias normativas e quebra das fronteiras de gênero e sexualidade (LOURO, 2004; MISKOLCI, 2012), questionando e desestabilizando as categorias fixas e as hierarquias sociais que as sustentam. Enquanto as teorias feministas e os estudos homossexuais buscavam ser sujeitos de sua própria categoria na luta política identitária - serem representantes do movimento homossexual -, a teoria *queer* se apresenta crítica à própria lógica de “representação”, pois se preocupa em demonstrar a multiplicidade e instabilidade da variabilidade identitária, tanto de gênero como sexuais (SALIH, 2012). Desta forma, a política *queer* “vai se constituir cada vez mais ligada às problemáticas da vergonha, do estigma e da discriminação, e menos com relação às demandas de assimilação identitárias de gays e lésbicas” (MISKOLCI, 2012, p. 26).

É, portanto, uma análise que desconstrói a obviedade identitária por preceitos binários, através de discussões sobre como processos culturais, temporais e históricos afetam diretamente a constituição desses conceitos, evidenciando assim, sua fluidez. É uma crítica a como esse sistema de oposição gera a ilusão de sujeitos com identidades estáveis e coerentes aos pressupostos de uma sociedade normalizante. Enfatizando, assim, processos normatizadores que operam por meio de normas disciplinares, exclusões, apagamentos e convenções de forma a conduzir a identidade dos sujeitos e manter “inadequações” marginalizadas. Um olhar comprometido a tratar perspectivas múltiplas, transitivas e cambiantes daqueles sujeitos desterritorializados dentro de uma sociedade normalizante. Enquanto método analítico, a teoria *queer* fornece oportunidades de movimentação em teorias variadas: nas artes e literaturas, comunicação e mídia, educação e leituras sócio-políticas.

2.1.1 Representação LGBTQ+ no Audiovisual

Na década de 1960, os estudos culturais passaram a analisar como os métodos de produção cultural voltados ao grande público se assemelham aos demais produtos fabricados em massa. A cultura, quando convertida em produto de consumo pela indústria cultural, passa a ser padronizada e massificada ao ser absorvida pela lógica de mercado capitalista. As produções dessa indústria tendem a seguir fórmulas e convenções que maximizam o consumo, reduzindo a diversidade de experiências culturais, o que afasta a cultura da sua função crítica e emancipatória. A indústria do espetáculo acaba sendo um potencial mecanismo de estímulo e distração, por se tratar de uma atividade mecânica e repetitiva, que produz sem envolvimento crítico ou reflexivo. De modo que torna o espectador menos propenso a também questionar as estruturas de poder e ideologias dominantes que estão sendo transmitidas.

A imagem cinematográfica passou a ser compreendida como um instrumento capaz de mediar a relação com a realidade, sendo reconhecida como uma tecnologia social ativa na reprodução e manutenção de signos e representações. Dotada de um sistema de significação e de estruturas classificatórias e hierarquizantes, a imagem fílmica não somente representa a realidade, mas se insere na constituição de práticas sociais, vinculando-se às relações de poder. O que a indústria cultural hegemônica e comercial produz, carrega consigo a legitimação ideológica do sistema vigente, que se também se alinha ao pensamento dominante. O cinema opera como um mecanismo de ordenação, que estabelece fronteiras, atribui valores, classifica e hierarquiza formas de representação. Por isso o domínio do território midiático é tão disputado, já que quem detém os meios de produção, consegue atribuir seus valores ao classificar, hierarquizar e definir como determinados grupos devem ser representados.

A capacidade do cinema imitar a realidade e o seu alcance, capacita a imagem de criar uma realidade em si mesma, para além de um mero reflexo. O cinema narrativo trabalha de maneira que as linguagens cinematográficas pareçam invisíveis, reproduzindo, o mais precisamente possível, condições naturais da percepção humana. Técnicas como: o uso de posicionamento dos atores e enquadramentos que simulam o olhar partindo do corpo observador presente em cena, uso da profundidade de campo, câmera que acompanha as ações, sequências que progridem narrativamente e se conectam por raccords invisíveis (exigência para uma montagem realista), são decisões formais que desejam transmitir realismo.

Os discursos midiáticos são potentes, porque conseguem incluir ideais mesmo que em produções que se passam como lazer, utilizando da dramatização e na exibição naturalista de como a vida funciona (ou deveria funcionar) como possibilidade de implementar valores, que vão cada vez tomando mais espaço e modelando o indivíduo. Por isso é preciso questionar igualmente as identidades e os sistemas de representação aos quais estão sustentadas. Para o francês Roger Chartier, em *O mundo como representação* (1991), lembrado por Santiago Júnior (2009) na dissertação de Isadora Ebersol (2015):

(...) as representações são construções de sentido materializadas em imagens, livros, filmes, discursos, roupas, ações do cotidiano etc. O mundo como representação vai ser sempre o resultado da apropriação, pelos sujeitos, de representações anteriores, das quais são selecionados elementos para que se construa uma nova configuração. “Uma imagem se alimenta dos padrões e configurações sociais visuais disponíveis nas quais uma série de entidades que a compõem já estão disponíveis. A imagem representacional (a que mostra algo) atualiza, transforma e re-alinha tais padrões...” (SANTIAGO JR. *apud* EBERSOL, 2015, p.93).

A noção de *tecnologia de gênero*, de Teresa de Lauretis (1994), toma forma através de diversas instituições. O aparelho cinematográfico domina um importante meio de significação, sendo capaz de produzir e regular os corpos através da representação. Ele atua na criação e fixação de ideias no âmago da cultura, servindo assim, como modelo de performatividade sobre como se comportar, se portar fisicamente, construir seus corpos e se relacionar consigo, com o mundo e com a sociedade. Segundo Judith Butler (2003), o conceito de *performatividade de gênero* é resultado de uma construção discursiva pela linguagem, impedida de ser entendida fora dos sistemas de significação dos quais adquirem sentido. Justamente por isso, a noção de identidade é tão conectada à ideia de representação, já que é assim que adquirem sentido e se conectam às estruturas de poder.

Representar é um meio de significação e simbolização, que acontece através de discursos e imagens, dadas por sistemas linguísticos e culturais, pelas quais a realidade ganha sentido. Para o pós-estruturalismo, significante e significado convivem em uma relação de retroalimentação, de forma que a representação incorpora a realidade e vice e versa. Porém, “a representação passa a não ser um ‘meio transparente de expressão de algum suposto referente’ (SILVA, 2000, p.91), mas sim um sistema linguístico e cultural que, como qualquer outro sistema de atribuição de sentido, funciona de forma múltipla, arbitrária e ligada a relações de poder” (EBERSOL, 2015, p.89).

Nessa perspectiva, um filme é uma representação formada a partir da atualização das divisões sociais, carregado das tensões sociais, e está sujeito às diferentes 'leituras' pelas quais uma audiência atualiza e transforma seus sistemas culturais, articula poderes, produz e modifica suas hierarquias. (SANTIAGO JR., 2009, p. 8).

Laura Mulvey realizou, em 1975, seu artigo *Prazer visual e cinema narrativo*, em que utiliza a psicanálise para refletir criticamente sobre as imagens produzidas e como as mulheres estavam sendo retratadas, de modo a analisar a influência da mídia na visão cultural da sociedade. Dado o contexto em que grande parte dos produtores midiáticos e dos estudos de Hollywood eram homens cis, brancos e heteros, esse era o viés que se refletia nas obras culturais da época. A autora estabelece, então, o *male gaze* como a reprodução do olhar masculino que buscava agradar sua própria categoria.

O conceito de *gaze* ultrapassa o sentido literal de olhar: *to gaze* é o ato de olhar como fixação, de forma atenta e intencional. O *male gaze*, portanto, é a perspectiva masculina sobre sua realidade e sobre corpos distintos da sua categoria, que acabam por ser retratados de forma fetichizada. Personagens femininas representadas através de lentes masculinas assumiam uma posição passiva, de construção rasa, servindo como objeto de desejo e afastadas do restante da narrativa. Essas mulheres atuavam como mera ferramenta do roteiro para avançar a trama do personagem ativo: o homem. A ausência de aspectos que compõem as mulheres como indivíduos e a representação enfocada em suas características físicas, transformam a personagem feminina em um básico objeto de desejo, o que dificulta o público de criar uma identificação.

Em seu estudo, a autora destaca como o cinema narrativo é construído para se assemelhar a vida humana, de modo que sua assimilação seja ainda mais sutil. Em contrapartida, quando uma mulher aparecia em cena, a proposta de realismo e distanciamento da câmera muda. Um exemplo que Mulvey traz é a presença de corpos femininos em apresentações musicais, como fator imprescindível para evocar o lúdico e trazer erotismo para a cena. Ademais, faz-se uso de *close-ups*, que fragmentam o corpo feminino, quebrando a sensação da verossimilhança passada através do distanciamento da narrativa.

Resumidamente, o olhar masculino refere-se a uma visão predatória e degradante para a figura feminina, construída por uma visão de fetichização erotizada, atribuindo adjetivos relacionados à submissão, passividade e sexualidade - pensadas, também, pela noção masculina e heteronormativa. A problemática principal é o quanto esse olhar é difundido pela mídia hegemônica, que ainda apresenta números desanimadores para pessoas dissidentes em papéis grandes em produções. Pela sua presença massiva

e construção histórica, esse olhar acaba influenciando a perspectiva dos sujeitos em geral sobre o funcionamento das características de gênero.

Porém, o trabalho de Mulvey é datado pelo mesmo problema encontrado na segunda onda do feminismo: o discurso centrado em mulheres brancas e suas questões tratadas como universalizantes. Além disso, é um estudo focado nas produções de estúdios de Hollywood, não abrangendo produções independentes e fora dos Estados Unidos. Porém, é necessário entender a história para aprender a subvertê-la:

A alternativa é a emoção que surge em deixar o passado para trás sem rejeitá-lo, transcendendo formas já desgastadas ou opressivas, ou a ousadia de romper com as expectativas normais de prazer de forma a conceber uma nova linguagem do desejo (MULVEY, 1975, p. 440).

Surge então o *female gaze*, que utiliza como proposta a subversão desse olhar fetichizado como resolução para uma representação naturalista, colocando as mulheres como observadoras e protagonistas de suas próprias histórias. Algumas autoras citam o olhar feminino em narrativas audiovisuais como representações resignificadas de personagens, que tratam de assuntos dados como “femininos” de forma leve e até mesmo reconfortante para quem assiste. Marcella Stefany Batista Pereira faz uma análise sobre o filme de Céline Sciamma em seu trabalho “Do *male* ao *female gaze*: uma análise a partir dos olhares em *Retrato de uma jovem em chamas*”, em que caracteriza esse olhar como “sutil e envolvido, na qual as personagens femininas que têm o papel de destaque e guiam a história e suas jornadas” (p.10, 2023).

Figura 2 - Pôster oficial *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019).



Fonte: IMDB. Disponível em: <<https://www.imdb.com/pt/title/tt8613070/>> . Acesso em: 13 de fev. 2025.

No filme em questão, a diretora faz um interessante comentário metafórico ao *male gaze* na narrativa quando dialoga sobre os diferentes significados de olhar e maneiras de construir a imagem do outro. Uma das personagens, Marianne, é uma pintora contratada para fazer um retrato de Héloïse, solicitado para que seu prometido noivo a conheça. Já que houve uma tentativa de fazer um retrato mas o último pintor desistiu, Marianne é apresentada como dama de companhia de Héloïse. O primeiro retrato produzido foi realizado sem permissão, em um momento de pouca intimidade entre as duas e com uma relação de olhares ainda muito dificultada. O resultado foi incômodo até para a própria pintora, pois representava Héloïse de forma artificial, fazendo Marianne se questionar se realmente a via daquela maneira.

Se o *female gaze* propõe a desconstrução do olhar masculino, o *queer gaze* seria uma proposta de desafiar os binarismos e a cis-heteronormatividade na criação de narrativas e na produção de prazeres visuais. Idealmente, um *queer gaze* permitiria representações livres de padrões heterocisnormativos, no entanto, esse conceito é frequentemente reduzido a representações mainstream LGBTQIA+ que restringem o *queerness* à sexualidade, às lutas por sobrevivência e à conquista de direitos. Além disso, mui-

tas vezes também pendendo à fetichização desses corpos, para projetar prazer ainda dentro de conceitos heterocisnomativos.

Na descrição do cinema e da arte mainstream, o termo 'queer gaze' é frequentemente usado de forma intercambiável com o olhar lésbico ou gay masculino. Isso frequentemente coloca pessoas LGBT dentro de uma estrutura heteronormativa "aceitável" - narrativas que abordam a saída do armário ou a transição de forma explícita, mostrando pessoas LGBT lutando por sobrevivência, apaixonando-se ou buscando privilégios heterossexuais, como o direito ao casamento. Dessa forma, o cinema LGBT mainstream, protagonizado por atores tradicionalmente atraentes, apela ao público LGBT que se sente representado sem incomodar audiências heterossexuais." (MOSS, 2013, tradução livre).

O próprio *queer* é crítico à ideia de representação, pela impossibilidade de reduzir à universalidade categorias de identidades diversas, que se unem principalmente pelo contraste aos ideais normativos. Porém, a luta *queer* surgiu de teorias feministas e homossexuais, que depois se desenvolveram para questões de gênero mais complexas, como a transsexualidade. Por mais que haja uma ideia de normatividade abraçada por pessoas que transacionaram de gênero, o corpo trans* cria seu próprio espaço de representação. Porém, a inclusão de figuras que transcendem a binariedade heterocisnormativa em representações audiovisuais não necessariamente 'representam' esses corpos disidentes fora de tela, mas criam signos e simbologias que constituem práticas sociais. É importante frisar que a leitura das obras audiovisuais não é previsível, podendo servir como meio de reafirmar e manter as estruturas ou de instigar a resistência.

No documentário *Disclosure*, produção Netflix de 2020, encontramos diversos relatos e exemplificações de representação da comunidade trans* no cinema, em séries e em programas televisivos estadunidenses - devido a ampla exportação de sua cultura e a estrutura massiva dos estúdios de Hollywood. O principal objetivo do filme, é apresentar a influência na forma como a sociedade estadunidense enxerga essas pessoas, ao passo que também ensina como pessoas transgênero deveriam se sentir sobre si mesmas. Levando em consideração que as produções são feitas com um grupo focal em mente, é enfatizado no documentário que quando você é membro de uma comunidade marginalizada, a maior parte dos filmes não pensa na sua espectadorialidade. Então, pessoas não brancas, LGBTQ, imigrantes, PCD 's, etc., precisam desenvolver um olhar crítico, para distinguir que o que é mostrado em tela nem sempre traduz a sua vida.

A atriz Laverne Cox relata que seu contato inicial com o que poderia significar ser transgênero foi através da televisão. Para ela, a representação, mesmo de perso-

nagens que não se identificavam como trans*, afetaram sua percepção sobre si mesma, assim como a do público geral. As representações em tela não refletiam sua identidade, mas moldavam a forma como era tratada, levando-a a rejeitar sua própria transgeneridade. Ela exemplifica o impacto do racismo e da transfobia ao lembrar que personagens trans* pretas eram alvo de riso, e que homens negros foram historicamente retratados como ameaçadores, mas, quando colocados em vestidos, tornavam-se apenas motivo de piada.

O documentário mostra que a mídia retrata corpos trans* como irreais, como se não existissem, um corpo estranho objeto a serviço do riso. Muitos entrevistados, que cresceram nos anos 1960, viram representações estereotipadas e caricatas, afetando sua autoimagem. Além disso, disseram que, quando se assumiram trans* para outras pessoas, as únicas referências *queer* que essas pessoas tinham eram pejorativas, enfatizando uma crença negativa sobre caráter ou da impossibilidade de serem amadas.

A finales de los noventa y a comienzos de la década del 2000 aparecieron algunas películas cuyo tema central era el cuerpo transgénero, o que mostraban el cuerpo transgénero como una metáfora de otras formas inestables de identidad. Pero la mayoría de las películas protagonizadas por identidades trans* siguen presentando el transgenerismo como una especie de aberración, como algo que necesita ser explicado, o como símbolo de identidades sociales ininteligibles. Dicho esto, el cine mayoritario de la década de 1990 continuó la tendencia de representar a las personas transgénero como locas, malas y peligrosas (HALBERSTAM, p. 122, 2017).

Nick Adams, diretor de mídia trans* na *GLAAD: Gays & Lesbian Alliance Against Defamation*, diz que “80% dos estadunidenses não conhecem pessoalmente alguém que é transgênero. Então, a maioria das informações que eles têm sobre quem são as pessoas transgêneras, como são nossas vidas, vem da mídia” (*Disclosure* (2020), minutagem 21:05 a 21:12). A problemática é que Hollywood construiu por muito tempo uma visão de pessoas trans* como pessoas perigosas, psicóticas, depravadas e pervertidas. E, como muitas pessoas trans* geralmente crescem sem outras pessoas trans* ao redor, a mídia cumpre o papel de apresentar essas questões, fazendo com que o processo de descoberta se dê de forma bastante conturbada.

Ao longo do documento vimos diversos fragmentos do audiovisual que exemplificam esse tratamento, além de apresentar as múltiplas representações problemáticas ao longo da história. Algumas dessas representações problemáticas sobre pessoas trans* frequentemente encontradas são: o ato de se transvestir como facilitador para arrumar emprego, como em *Tootsie* (1982), ou para conquistar moradia, como em *Bosom Buddies* (1980) - sendo obstáculos reais na vida de uma pessoa trans*. Em muitos filmes,

pessoas de gênero variável são serial killers assassinos ou que se transvestem com o intuito de espionar alguém, como em *Psicose* (1960), *Murder!* (1930) - muito frequente nos filmes de Alfred Hitchcock -, também em *Vestida para Matar* (1980), *Silêncio dos Inocentes* (1991) e *Madame Butterfly* (1930). Em muitos enredos personagens trans* são mortas por diferentes motivos relacionais a sua identidade. Seja por crime de ódio, falaciosa justificativa médica “dos malefícios do uso de hormônios” ou por alguma complicação relacionada ao seu sexo de nascimento, como em *Cold Case* (2007), *Er* (2005) e *Grey's Anatomy* (2005).

Clube de Compras Dallas (2013) é baseado em história real, mas a personagem trans* Rayon foi inventada somente para impulsionar o crescimento do protagonista homem cisnormativo. Enquanto, ele se transforma em herói, Rayon recai em seu vício em substâncias, fica doente e morre. Este filme rendeu um Oscar para Jared Leto, intérprete de Rayon, para as participantes do documentário, isso é a prova que o mundo vê mulheres trans* como homens maquiados e fantasiados, crença que é reafirmada toda vez que um homem é chamado para interpretar uma mulher trans* no audiovisual.

Outro exemplo da problemática de casting é percebido em *Um Dia de Cão* (1976), que tiveram a intenção de contratar uma atriz trans*, Elizabeth Coffey Williams, para interpretar Elizabeth Eden, porém, foi substituída por Chris Sarandon por ser “muito parecia com uma mulher cis para fazer o papel. Tal problemática é encontrada também nos filmes: *O Mundo Segundo Garp* (1997), *Manhã em Plutão* (2006) e *A Garota Dinamarquesa* (2016), sendo todos papéis de mulheres trans* reais interpretadas por homens cis e sendo indicados a prêmios por isso.

Eu acho que fazer homens cis interpretarem mulheres trans tem uma ligação com a violência contra mulheres trans. Acho que parte da razão pela qual homens matam mulheres trans é temerem que amigos pensem que são gays ao ficarem com mulheres trans, porque os amigos, os homens cujo julgamento eles têm medo, só conhecem mulheres trans da mídia e quem interpreta mulheres trans são homens conhecidos. Não é assim quando é uma atriz trans. A Laverne Cox é tão linda e glamourosa fora da tela quanto na tela. Assim como Jazzmun, Trace Lysette, Alexandra Billings, Angelica Ross e aí vai. Ao ver essas mulheres fora de tela como mulheres, tira-se a ideia de que são homens fantasiados. Se eu interpretar uma personagem trans não preciso fingir ser trans. Alguém como Eddie Redmayne (*A Garota Dinamarquesa*, 2016) pode fazer uma ótima atuação como mulher trans. O notável da performance dele é a sensibilidade trans, a forma como ele foi capaz de manifestar suas partes femininas numa performance trans convincente, mas isso reduz a pessoa, neste caso, uma pessoa real a uma performance trans, de feminilidade, ao invés de mostrar a pessoa inteira, da qual a parte trans é só um aspecto (Jen Richards, 01:01:50 a 01:03:24).

Os participantes do documentário afirmam que não há tanta representação trans* masculina, pois acreditam que não são “tão reconhecíveis”. Por isso, há uma

construção de invisibilidade para homens trans* e pessoas não-binárias, como se não existissem porque não é fácil identificá-los. Para homens trans*, muitas vezes acabam primeiramente se identificando com a comunidade lésbica e com personagens *tomboys*. A série *The L World* (2006) trouxe Max como o primeiro personagem transmasculino a ser recorrente em uma série. Porém, suas questões foram tratadas através de uma ótica lésbica, com um discurso como se passar pela transição de gênero fosse uma traição ao feminismo. Além disso, quando ele começa a se hormonizar, passa de uma pessoa gentil e simpática, para se tornar uma pessoa raivosa, culpando a testosterona e estigmatizando o processo de hormonização.

Figura 3 - Print screen *The L World* (2006), na minutagem 23:05 de *Disclosure* (2020).



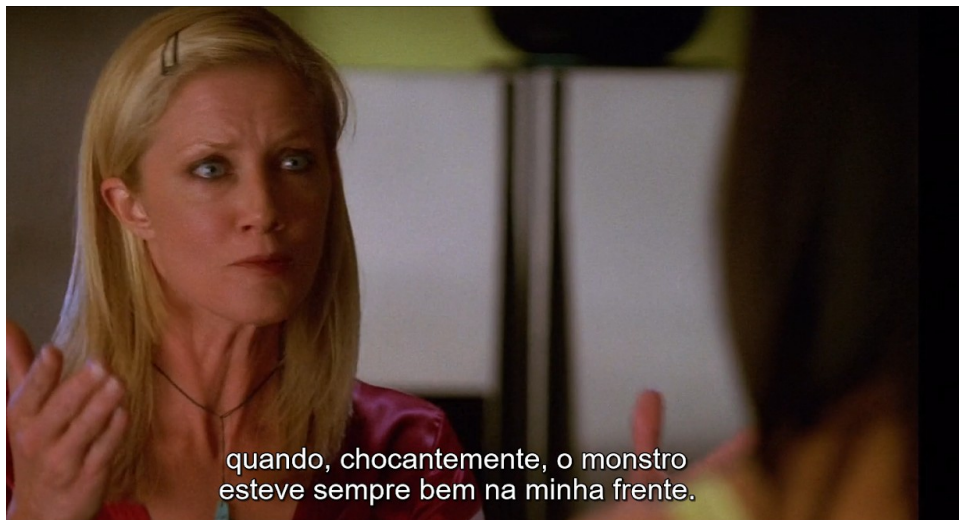
Fonte: Netflix. Disponível em: <<https://www.netflix.com/br/title/81284247>>. Acesso em: 13 de fev. de 2025.

Em contrapartida, há muita transfobia direcionada às mulheres trans*, tanto em relação ao ódio desvelado, como na utilização de seus corpos como sátira. Para os participantes, uma das justificativas possíveis para mulheres trans* estarem mais presentes é porque mulheres como um todo são vistas como atrativos que vendem mais. A *GLAAD* fez um levantamento ao assistir 134 episódios de séries em que haviam personagens trans* como convidadas, e descobriram que a representação mais comum é a de profissionais do sexo. Porém, essa retratação muitas vezes não é contextualizada, colocando essas mulheres nesses papéis somente porque “isso é o que mulheres trans fazem”, impedindo que sejam vistas com profundidade e valorizadas como “pessoas completas”.

O grande problema dessas representações não é somente apresentar questões que já são problemáticas, mas pela forma como são construídas, o que só inten-

sifica a crença de que essas produções não pensam na recepção do espectador trans*. Muitas produções tratam a transgeneridade como uma grande revelação, descoberta de forma bastante violenta, de modo que cria um sentimento de repulsa, o que é extremamente doloroso. Para além do abuso e negação da identidade de gênero da personagem, toda a questão da *revelação* causa desconforto, porque é como se as pessoas ao redor dela se sentissem traídas ou enganadas. Essa ideia “reforça a suposição de que há um segredo escondido e que há uma responsabilidade de contar aos outros. O que pressupõe que a outra pessoa possa ter algum problema com o que vai ser revelado. E que os sentimentos deles importam mais do que os meus” (Jen Richards, 58:38 a 59:00).

Figura 4 - Print screen *Nip/Tuck* (2009), da minutagem 42:29 de *Disclosure*, se referindo a uma personagem trans*.



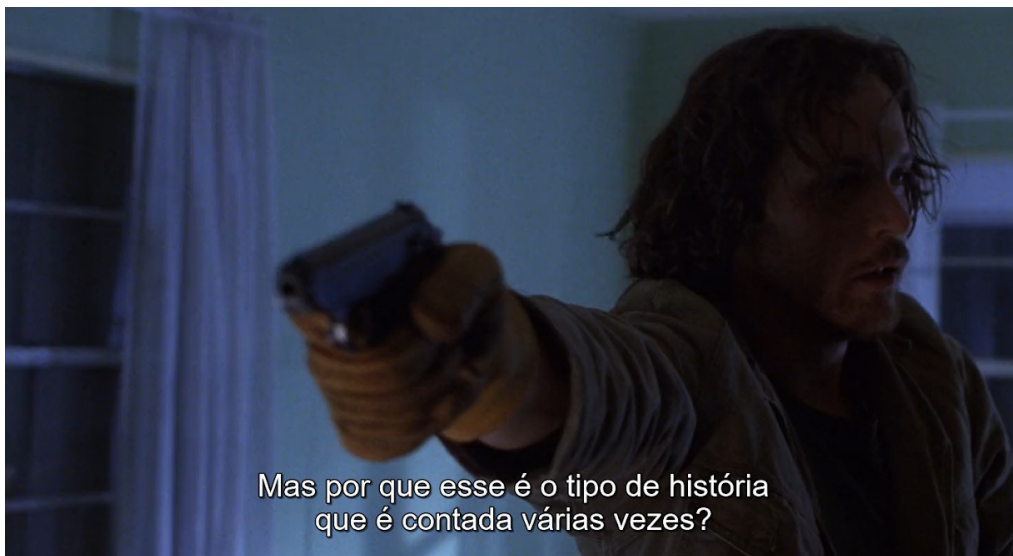
Fonte: Netflix. Disponível em: <<https://www.netflix.com/br/title/81284247>>. Acesso em: 13 de fev. de 2025.

Já *Boys Don't Cry* (1999), de Kim Peirce, é uma obra que divide opiniões: algumas pessoas se identificaram com a personagem, outras ficaram horrorizadas com os acontecimentos e narrativa. Baseado no caso real do assassinato de Brandon Teena, sua namorada, Lisa Lambert, e seu amigo, Phillip Devine, é portanto, essencialmente uma história infeliz sobre um crime de ódio. Por um lado, o filme ignora a presença de Phillip Devine, como se fosse um problema representar pessoas *queer*, trans e pretas juntas. De outro, o filme apresenta o corpo trans como mais viável, vulnerável, sexy e poderoso, sendo retratado com sensibilidade e demonstrando a amplitude de seus desejos e suas práticas de gênero.

En mis lecturas iniciales de la película, mencionaba una «mirada transgénero» en la que el tiempo, el espacio, el deseo y la identificación corporal estallaban en pe-

dazos, representando un colapso de las matrices de género y de sexualidad. Mientras que ciertas escenas a través del parabrisas de un coche da a los espectadores una idea de la belleza y la desolación del paisaje de Nebraska, saltos en el montaje colapsan el tiempo y el espacio, la fantasía y la realidad, recordándonos que el cuerpo trans* no solo nos pide que ralenticemos los cálculos fulgurantes con que asignamos los géneros a los cuerpos, sino que dejemos en suspenso los sistemas de significación que vinculan la masculinidad a los hombres y la feminidad a las mujeres, sin dejar nada en medio. En *Boys Don't Cry* el asesinato de Brandon Teena, cuyo género ha sido reconocido por la joven a la que ama, pero no por su familia ni sus amigos, representa la naturaleza desgarrada y dispar de la recepción de la visualidad trans*. La película expone de fonna elocuente la visión compartida de la persona trans* y de su amante, aunque se enfrenta a una violencia que busca destruir esa visión (HALBERSTAM, 2017, p. 124).

Figura 5 - Print screen *Boys Don't Cry* (1999), da minutagem 47:20 de *Disclosure*, fala de Laverne Cox.



Fonte: Netflix. Disponível em: <<https://www.netflix.com/br/title/81284247>>. Acesso em: 13 de fev. de 2025.

Existem também obras do audiovisual que tendem a provocar mais identificação, como *Hairspray* (1988), *Minha vida em cor de rosa* (1997), os filmes de Paul Morrissey, como *Trash* (1970) e *Paris is Burning* (1990). Esses filmes contam com a presença da drag queen Divine, Holly Woodlawn, Candy Darling e Jackie Curtis interpretando mulheres cisgênero. Em *Paris is Burning* (1990) há toda uma construção sobre a cultura *queer*, focado em homossexuais, transgêneros e na comunidade negra e latina de Nova York dos 1980, e sua relação com os *ballrooms*, explorando a cultura de casas e do *voguing*, como forma de buscar glamour, status e aceitação. Além das performances, o filme aprofunda a vida de figuras icônicas como Pepper LaBeija, Dorian Corey, Angie Xtravaganza e Willi Ninja, abordando questões como identidade de gênero, racismo, pobreza, HIV/AIDS e a busca por um senso de família nas *houses* (casas), que funcionavam como lares adotivos para jovens rejeitados pela sociedade.

Figura 6 - *Paris is Burning* (1990), de Jennie Livingston.



Fonte: Mubi. Disponível em: <<https://mubi.com/pt/br/films/paris-is-burning>>. Acesso em: 26 de fev. de 2025.

Um aspecto da influência *queer* no mundo é percebida nas criações da moda de luxo e apropriações na cultura. As manifestações artísticas e de expressão da comunidade *queer* foram fundamentais para ressignificar e inspirar olhares criativos. Afinal, é uma proposta que pode ser muito excêntrica, ambígua e, principalmente, provocativa - que se propõe a gerar questionamentos sobre o sistema vigente - tratando questões diversas de maneira criativa e irônica. Pensar em estéticas que reverenciem a história da comunidade *queer* seriam aquelas que jogam com as concepções normativas da sociedade.

Há diferentes formas de subversão, mas a estética de *Divine* e de *Pink Flamingos* (1972) quebra com qualquer tradicionalismo. Uma personagem carismática, excêntrica, exagerada, irônica, ambígua e provocativa. Todo o filme é para incomodar, seja as normas sociais, estruturas capitalistas, moralismos ou estéticas, redefinindo, de forma transgressora, os limites do cinema underground, por ser chocante, grotesco e subversivo. De uma estética trash intencional e premissa da “disputa para ser a pessoa mais imunda do mundo”, *Pink Flamingos* (1972) é um filme moralmente questionável e propositalmente repugnante, mas tudo é tão absurdo, que acaba sendo divertido. O filme se tornou um ícone cult, de grande influência para muitos artistas.

Figura 7 - Divine. Longa cult estrelado pela drag queen Divine *Pink Flamingos* (1972), dirigido por John Waters.



Fonte: Vogue. Disponível em: <<https://www.vogue.com/article/john-waters-pink-flamingos-50-years-of-filth>>. Acesso em 17 de fev. de 2025.

O filme se relaciona à contracultura por meio da estética “camp”, que trouxe questões de liberdade sexual, política e de valores. O conceito foi criado por Susan Sontag, em *Notes on Camp* (2018), referenciando a diferentes linguagens do não-natural, ou seja: paródia, pastiche, artificialismo, dramaticidade, humor, rebeldia, cultura de massas e cultura *queer*. Divine, tanto como personagem como de caracterização, manifestou e criou elementos e signos que se tornaram sinônimo *queer*. Aqui podemos enxergar duas vias possíveis: a da influência criativa positiva e a apropriação da figura (e do que ela significa) para um discurso específico.

De um lado, temos a temporada de moda Primavera 2022, em que Demna Gvasalia, como diretor criativo de uma das maisons mais tradicionais, a Balenciaga, desfilou um vestido de referência clara ao *ballondress* usado por Divine. A música tema do desfile também incluía a trilha sonora original de *Pink Flamingos*.

Figura 8 e 9 - Balenciaga x Divine.



Fonte: FFW. Disponível em: <<https://ffw.uol.com.br/desfiles/moda/verao-22/balenciaga/balenciaga-41/>>.

Acesso em: 27 de fev. de 2025.

De outro, o visual e personalidade de Divine em *Hairspray* (1988) sendo utilizado para a criação da personagem Úrsula, de *A pequena sereia* (1989), uma vilã de filme infantil. Essa representação deriva do moralista Código Hays, criado por Will Hays, referente a um conjunto de regras limitantes para as produções da indústria cultural de 1930 a 1968. Dentre as regras havia a categoria de “perversão sexual”, que referia-se a homossexualidade e temas similares. Em 1960, houve uma mudança no código que fez com que esses temas fossem retratados de maneira indireta, através de personagens vilanescos e de moral duvidosa, mas que carregavam caricaturas de trejeitos e fisionomia passíveis a serem conectadas ao *queer* - o que fora compreendido como *queer coding*, que pode ser aprofundado no artigo de Amber Leech: *Queer Coding and Representation: The Motion Picture Production Code and Its Impact on the LGBTQ Community* (2024).

Figura 10 - Divine em *Hairspray* (1988) e Úrsula de *A pequena sereia* (1989).



Fonte: Disney. Disponível em: <<https://www.disney.com.br/novidades/os-5-fatos-sobre-ursula-a-assustadora-vila-de-a-pequena-sereia>>. Acesso em: 27 de fev. de 2025.

Portanto, durante sua história, Hollywood encontrou diferentes maneiras de construir uma imagem negativa e problemática sobre pessoas que variam da normatividade, tanto pessoas LGBTQ+ quanto dentro do *queerness* de modo geral. Essas influências, sendo construídas de forma direta, por meio de personagens declaradamente desviantes, ou indireta, através da semiótica, representação caricata e pejorativa de personalidades importantes para a comunidade *queer* e por meio de aspectos visuais, como pela direção de arte, que de alguma forma representam esteticamente a cultura e a comunidade *queer*.

3 PROPOSTA ESTÉTICA

Após introduzir a discussão sobre gênero, trazer a perspectiva *queer* e explicitar algumas problemáticas de representação da comunidade LGBTQ+ no audiovisual, trago algumas possibilidades de criação para um cinema sensível, que reúna as questões até então levantadas. O principal intuito dos capítulos anteriores era instaurar um olhar julgador, mesmo que para iniciar uma diferenciação do que seria o normativo, tanto na forma de representação como no ser social.

O primeiro subcapítulo se aprofunda na capacidade do cinema em produzir discursos indiretamente, através da relação sensível com a tela. Afirma-se que toda produção instiga uma reação física no corpo do espectador, portanto, a visão sensória do cinema busca explorar essa relação de modo consciente. Autores como Sara Ahmed, Laura Marks e Erly Vieira Jr. conectam a possibilidade de explorar e produzir o corpo fílmico de forma sensória à fluidez da experiência *queer*, sendo uma linguagem audiovisual possível de transmitir e relacionar-se às vivências dessa comunidade.

Em “Sensorialidades” sugiro formas para o corpo-câmera e o corpo-filmado se portarem e interagirem, como signo da fluidez da construção identitária. Já no subcapítulo seguinte, desenvolvo a tatilidade intensificadora por meio da direção de arte, que, em conjunto a direção e a fotografia, regem a visualidade e a unidade estética do filme. Portanto, este capítulo dedica-se a exaltar a importância do departamento de Direção de Arte como linguagem visual que traz profundidade à trama e consegue produzir sensações de muitas maneiras diferentes. Uma das propostas é abraçar elementos e recursos “gambiarrísticos” pela direção de arte (ROCHA, 2017) de igual maneira que o *queer* abraça a sua precariedade.

Por fim, trago meu “Memorial Descritivo” (2024), conectando o trabalho de pesquisa teórica à vivência empírica, aos testes e ideias que surgiram ao me propor a um projeto verdadeiramente pessoal. Nele, falo sobre minha inquietação com a binaridade de gênero, que se ramificou em muitas questões teóricas e práticas, para então falar sobre experimentações na fotografia e com figurino, descobrindo minha corporeidade. Neste memorial, materializa-se minha proposta estética, trazendo inspirações e outras influências artísticas, que foram se conectando durante o percurso.

3.1 SENSORIALIDADE

Sensorialidades queer no cinema contemporâneo: precariedade e intimidade como formas de resistência (2018) é a veia de uma pesquisa mais ampla desenvolvida por Eryly Vieira Jr., que busca entender como a relação sensória da experiência filmica se articula com as escolhas formais da linguagem audiovisual. A partir desta bibliografia, abrem-se as margens de estratégias possíveis para engajar o espectador em experiências sensoriais dissidentes, para além da hegemonia cinematográfica e expressão de gênero e sexual dominantes. Para isso, o autor se debruça em vieses fenomenológicos e pós-estruturalistas de Vivian Sobchack, Steven Shaviro, Laura Marks, Jennifer Barker, Susanna Paasonen, entre outros.

Os estudos sobre sensorialidade nos meios audiovisuais buscam repensar toda a relação entre corpos e a experiência espectral, a fim de compreender as possibilidades dentro da linguagem, a construção cênica e até mesmo os efeitos através da recepção. Inicialmente, esses estudos surgem como alternativa da concentração de pesquisa focadas nos processos de produção de sentido, como a semiótica, a psicanálise ou os estudos culturais. É uma proposta de entendimento do corpo antes de ser percebida como signo ou representação, sendo notada principalmente como presença.

Em termos históricos desse campo teórico, essa discussão se inicia no artigo *O cinema e nova psicologia*, de Maurice Merleau-Ponty (1945), e é retomada com maior detalhamento em *The address of eye: A phenomenology of film experience* (1992), de Vivian Sobchack. Em 2004 a autora propõe o conceito de *sujeito cinestésico* (*cinaesthetic subject*) ao considerar o espectador como alguém que sente o filme com o corpo todo. Para Sobchack, através da sua linguagem, o cinema é um veículo capaz de afetar os vários modos de existência corpóreos: visão, audição, mobilidade, propriocepção muscular, relações de espacialidade e gestualidade, bem como a produção de sensações físicas diversas, atuando diretamente nas relações estabelecidas com a vivência e memória do espectador, capazes de gerar identificação psicológica e afetiva.

Para pensar sobre a sensorialidade, deve-se considerar as propostas de montagem discursiva soviética e o conceito de “fotogenia” de Epstein. Assim como a perspectiva do som de Michel Chion trabalhada no livro *L’Audiovision* (1990). A partir de Chion, pensa-se numa espectralidade multissensorial através da construção sonora do filme - o que ouvimos modifica a interpretação do que vemos e vice-versa. Outros estudiosos citados por Eryly Vieira Jr. em *Estéticas da corporeidade e espectralidade à flor da pele no cinema contemporâneo do corpo* (2021) falam da sensorialidade como algo visce-

ral, referindo-se a capacidade do cinema de provocar sensações físicas – como a noção médica de “alucinações cenestésicas”, referindo-se a sensações como a de um estômago ou fígado revirados. Um exemplo trazido é o texto *Film bodies: Gender, genre and excess*, de Linda Williams (1991), que trabalha os excessos corporais desencadeados por filmes melodramáticos, pornográficos ou de horror.

A corporeidade considerada nessa vertente refere-se: ao corpo filmado dentro da *mise en scène*, que movimenta-se em relação ao campo e extracampo; aos espectatoriais, variantes de raça, sexualidade, classe, faixa etária, nacionalidade etc.; e ao próprio “filme como corpo” (BARKER, 2009), capaz de emular sensações e convocar memórias. A união desses corpos amplia os sentidos da experiência fílmica, traduzido por Steven Shaviro (2015) como *corpo cinematográfico*: “uma zona de intensidade afetiva, um ponto de ancoragem para a articulação de pulsões e desejos, uma área de contínua luta política” (SHAVIRO, 2015, p. 307).

Em comum, esses trabalhos entendem esse contrato sensório como parte importante do processo espectadorial, conferindo-lhe, no mínimo, importância igual às usualmente dadas às estratégias de identificação emocional ou às operações mentais/racionais inerentes aos processos de produção de significados. Daí se falar em “modos de engajamento corpóreos” – um desdobramento dos “modos de engajamento sensório-sentimentais”, termo originalmente proposto por Mariana Baltar (2013) - que podem ser definidos como estratégias estéticas e narrativas que buscam convocar e entrelaçar as três categorias de corpos envolvidas na experiência audiovisual, convidando o espectador a relacionar-se com o filme para além dos pressupostos de identificação psicológica/emocional com personagens ou situações fílmicas (VIEIRA JR., 2021, p. 34).

Vieira Jr. enfatiza em suas pesquisas que há uma perspectiva errônea de que o cinema sensório refere-se somente aos filmes de autor (*arthouse*) ou cinema experimental, quando, na realidade, toda e qualquer experiência audiovisual já é intrinsecamente sensória. O espectador reage ao que é visto em tela fisicamente, mesmo em filmes mais comerciais e com propostas mais distanciadas:

Ativados pelo que transborda da tela, espectadores dançam, gesticulam, fazem lip-sync, movem o corpo na poltrona de diversas maneiras, perdem e recuperam o fôlego numa cena de ação, desejam participar do beijo ardente que presenciam, rememoram a sensação do primeiro banho de mar ou mesmo embarcam em mergulhos vertiginosos, filmados em câmera subjetiva, seja numa montanha russa de alta-velocidade ou numa queda livre entre arranha-céus, pendurado por uma teia de aranha radioativa (VIEIRA JR, 2021, p. 45).

Para investigar a espectadorialidade e repensar meios visuais, é necessário perceber as convenções de gênero fílmico como instâncias em constante ressignificação e inovação. A partir da análise do que já foi feito e dos efeitos nas platéias, torna-se possível propor novos modos de engajamento corpóreos. Há um campo variado de obras

que apresentam uma experiência cinematográfica multissensória, ou pelo menos, pela ênfase na tatilidade. Como, por exemplo, os trabalhos de Claire Denis: *Bom trabalho* (1999) e *Desejo e obsessão* (2001).

Figura 11 e 12 - Fragmentos de *Beau Travail* (1999), de Claire Denis. Na primeira imagem, a proximidade do corpo e o plano fechado evocam a tatilidade, enquanto na segunda, mostra a cena fragmentada pela grade em primeiro plano: duas características da visualidade háptica.



Fonte: Pinterest. Disponível em: <https://br.pinterest.com/search/pins/?q=claire%20denis%20beau%20travail&rs=ac&len=12&source_id=mHB0YSN6&eq=claire%20denis&etslf=10142>. Acesso em: 23 de fev. de 2025.

O háptico em *Bom Trabalho* manifesta-se por meio de uma câmera que se assume como um corpo clandestino em cena, quase esbarrando nos corpos filmados, em busca de capturar a sensualidade carnal dessa experiência audiovisual (VIEIRA JR., 2021). A visualidade do filme sobrevaloriza os contornos e texturas sensuais dos corpos em movimento, dialogando com a beleza e aridez do cenário desértico. Através de planos-detalhes que repetem exaustivamente os mesmos exercícios físicos, a câmera-corpo revela a potência homoerótica presente nas interações coreografadas, que vão se aproximando ao ponto de permitir que a pulsação de uma veia no braço seja percebida, como ritmo e textura. Essa linguagem audiovisual possibilita uma suspensão do tempo, conduzindo o espectador a uma experiência multissensorial, permitindo-lhe acompanhar a liberação da energia corporal e a flutuação dos movimentos, numa relação quase tátil com a imagem.

a) *Queer* em perspectiva

Sob a ótica fenomenológica de Sara Ahmed, desenvolvida no livro *Queer Phenomenology* (2006), a subjetividade da existência e os transpasses dos sentidos são de importante valor para a análise de como um corpo se conecta e interage com o mundo de forma particular. Para Sara, o “estar-nesse-mundo” do corpo *queer* se diferencia em sua experiência desde o âmbito físico, em que as noções de performatividade e julgamentos sociais são influenciados por uma lógica de funcionamento heterocisnormativo dominante, que colocam uma carga de “inapropriado”, “perigoso” e “indesejado” em ser *queer*, traduzindo essa “diferença” nas relações espaciais e cinéticas desses indivíduos. Então, além dos gestos, posturas e trejeitos, as experiências de contato, proximidade, toque e movimento também se diferem quando comparadas às experiências heteronormativas.

Para a autora, *queer* é um conceito de existência que reconhece a sua precariedade e aceita o desconforto como parte da experiência, reconfigurando significados e abraçando o não-pertencimento:

É a experiência do extravio, tão presente no universo simbólico *queer*, em sua forma de afirmação política - sem zonas de conforto, sem fazer confundir os contornos do corpo com a paisagem da norma dominante; ou seja, sentir-se fora do lugar, mas fazer disso uma afirmação, uma potência. Uma diferença demarcada pela impossibilidade de se apropriar da forma normativa, dos espaços de conforto, usualmente vedados aos corpos desviantes - e, em seu lugar, apropriar-se pela desorientação, uma forma de habitar e existir nos espaços num sentido divergente, no qual o estranho se torna familiar. É alheio, mas é intenso, transbordante, movido pelo fogo no rabo *queer*, que prefere se arriscar em trajetos desviantes, em lugar da retidão das linhas heteronormativas, que tão pouco costumam oferecer a quem nelas não se enquadra (VIEIRA JR., 2018, p. 174).

As subjetividades da vivência *queer* manifestam-se nos gestos, na movimentação, nas formas de comportamento e interação. No audiovisual, essas características não se restringem aos personagens e à narrativa, mas também se refletem na materialidade fílmica, por meio dos movimentos, gestos, texturas e ritmos cinematográficos. Ao conceber o filme como um corpo, estabelece-se uma relação sensorial entre a obra e o espectador, tátil. Essa interação está diretamente ligada à cinestesia, que envolve a propriocepção dos movimentos musculares, a percepção espacial, a orientação e a consciência dos deslocamentos do próprio corpo. Assim, a experiência fílmica se torna uma “superfície em contato” (DEL RIO, 1996), em constante troca entre o “dentro” e o “fora” da experiência espectral.

Dentre as estratégias possíveis para ativar a experiência sensorial pela materialidade fílmica está a *visualidade e escuta háptica*, que instiga a percepção do toque ao ressignificar de elementos básicos da linguagem audiovisual, como rejeição aos

prazeres espectatoriais tradicionais, que busca uma visão mais distanciada e totalizante. Em relação a escuta, busca-se gerar uma indistinção temporária da percepção espacial do som, instaurando perspectivas sonoras diferenciadas, concebendo, assim, um espaço sonoro íntimo. Laura U. Marks em *The skin of film: intercultural cinema, embodiment and the senses* (2000) propõe a visualidade háptica como busca de instaurar intimidade ao confundir as distâncias entre sujeito e objeto, evocando uma relação tátil com as superfícies filmadas, a partir da memória sensória e cultural do espectador.

Figura 13 - *Blue* (Derek Jarman, 1993). É um filme que nega uma narrativa totalizante, com uma *mise en scène* de potência desorientadora, saturação do azul e a presença/ausência de corpos filmados de modo a causar uma instabilidade física e incompletude (VIEIRA JR., 2018).



Fonte: Pinterest. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/603200943854889793/>>. Acesso em: 23 de fev. de 2025.

O tato é um dos sentidos que nos familiarizamos com espaços, enquanto interação sensória. O háptico busca provocar no corpo-espectador uma vontade de sentir o filme pela sua própria vivência no espaço. Além do tato, utiliza-se também da fragmentação como convite para uma perambulação curiosa pelos espaços fílmicos, para que o espectador preencha imaginariamente as fendas da imagem, agregando suas próprias memórias e sensações. Deste modo, ao contrário da proposta voyeurista do cinema narrativo clássico, que busca colocar a presença do espectador privilegiadamente como observador, o háptico instiga uma presença de compartilhar com os objetos e corpos filmados.

Ao convocar o espectador a preencher imaginariamente as fendas entreabertas na imagem, agregando memórias sensuais aos vestígios deixados por essa mesma imagem, temos uma operação que pode, por vezes, anular a distância voyeurista entre quem vê e o que é visto, tal como afirma Laura Marks. Cria-se, portanto, um estado de constante oscilação entre ter seu “senso de si” e “autocontrole”, tomados e restituídos pelo outro corpo com o qual estamos em contato: o fílmico – que, em reciprocidade, também se submete a esse mesmo intercâmbio (VIEIRA JR, 2021, p. 43).

Um exemplo de construção háptica que se relaciona intimamente ao *queer* encontra-se em *Madame Satã* (2002), na apresentação de Lázaro Ramos como Mulata do Balacochê. Nesta cena, a câmera esbarra a todo momento nos corpos filmados presentes, parecendo que está se embriagando pela energia erótica. A lente flutua, cada vez mais intensamente, perdendo e retomando o foco, de um ponto de vista que nega a “limpeza” de retratação.

Figura 14 e 15 - Madame Satã (Karim Aïnouz, 2002).



Fonte: Globo Play. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/madame-sata/t/pX56Fq1LrY/>>. Acesso em: 23 de fev. de 2025.

Desta forma, mesmo com as múltiplas possibilidades e diferenciações dos corpos relacionados (filmados, fílmico e espectral), a conexão de intimidade que essa proposta cinematográfica deseja provocar faz com que todos vibrem em frequências próximas, permitindo assim, novos reconhecimentos e experimentações particulares. Tornando-se espaço para transmitir sensação que referem-se às relações corporais variadas do sujeito *queer*, seus valores, referências visuais e suas vivências. Para aprofundar-se em perspectivas que consideram vivências dissidentes, há estudiosos atuais que aplicam as referências teóricas trazidas, focando a investigação de estratégias de afetividade, através de práticas decoloniais e/ou antipatriarcais. Como exemplo, encontramos brasileiros como Mariana Baltar, Érica Sarmet, Fábio Ramalho e Thalita Cruz Bastos.

b) Câmera-corpo

Uma proposta estética para a fotografia que possibilita a visualidade háptica é a câmera-corpo. Essa estratégia demarca a pessoa quem filma fisicamente no espaço fílmico, como um corpo que se afeta pelos outros e está conscientemente presente nesta materialidade. É uma forma de perceber a câmera como um corpo vivo, móvel, flexível e respirante, que transmite sensações e emoções através da presença e de como se relaciona com os demais corpos presentes - conectando-se a dimensão fenomenológica da espectadorialidade. Que move-se e existe por meio de coreografias, texturas, olhares, volumes e ritmos. É enxergar a fluidez da identidade e conectá-la à forma do filme, utilizando a câmera tanto como extensão do corpo que filma, que age com curiosidade, que percorre os espaços, o próprio corpo e o do outro. Uma câmera mais preocupada em criar uma atmosfera e estabelecer uma relação do que cumprir funções técnicas: é um corpo que afeta e se deixa afetar.

Figura 16 e 17 - *Girl Power* (Sadie Benning, 1993) e *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003):



Fonte: Mubi. Disponível em: <<https://mubi.com/en/br/films/girl-power>>. Acesso em: 23 de fev. de 2025.

Em ambos os casos, a câmera atua como prolongamento dos dedos, querendo tocar o mundo ao redor – seja a Pixelvision que tanto filma a banalidade do mundo concreto quanto captura as imagens televisivas no filme de Benning, seja a Handycam digital com que Caouette registra sua conflituosa relação com a mãe e sua própria patologia. É como se ela pudesse trazer esse mundo para dentro do filme-diário pessoal e, assim, transformar o que é fluxo cotidiano em memórias a serem revisitadas, de tempos em tempos, por seus respectivos autores, bem como por seus cúmplices mais íntimos: nós, os espectadores (VIEIRA JR., 2018, p. 179).

A câmera-corpo investiga por marcas visíveis e táteis, encontrada, por exemplo, em arquivos documentais e imagens produzidas durante a epidemia da SIDA nos anos 1980. Nestas imagens, a câmera percorre o corpo com curiosidade, temor e carinho, em busca de indícios da doença. Um exemplo dessa escolha linguística é encontrado em *Silverlake Life: The View from Here* (1993), em que acompanhamos, através de

uma lente de câmera portátil, os últimos meses do relacionamento de Tom Joslin e Mark Massi, enquanto ambos lutam contra a SIDA.

Figura 18 - *Silverlake Life: The View from Here* (1993).



Fonte: Mubi. Disponível em: <https://mubi.com/films/silverlake-life-the-view-from-here?utm_source=app_share&utm_medium=android>. Acesso em: 24 de fev. de 2025.

Esse olhar curioso e carinhoso se coloca em oposição a representação problemática de sujeitos *queer*, principalmente trans*, de colocar a personagem frente ao espelho, insatisfeito e desconfortável com sua própria fisionomia. A produção das imagens documentais operava como parte do processo de aceitação e auto descoberta, que, além de produzir um conforto individual pela expressão, partilha uma situação que reverbera no coletivo.

Por fim, a câmera-corpo é uma proposta que possibilita uma variabilidade gigantesca de escolhas formais. Seja pela escolha de uma imagem mais granulada e texturizada, de uma câmera antiga ou um filme precário, seja por uma movimentação tudo menos distante dos corpos filmados e espectatoriais, seja através das superfícies táteis em cena: uma pele, um tecido, uma cor que estoura na tela. É um convite a sempre se pensar em como transmitir e trabalhar novas texturas, buscando, nessas escolhas, formas de inserir seus discursos.

3.1.1 Matrizes da Direção de Arte

O tripé da visualidade (VARGAS, 2014) do cinema se dá pelo trabalho conjunto da direção, fotografia e direção de arte, que tomam decisões para cada momento do filme, preocupando-se com a atmosfera a ser criada e quais significações serão expressadas, buscando a criação de universo visual coeso e integrado às outras áreas envolvidas na elaboração do filme. A direção define a abordagem, o ritmo, a intensidade e as qualidades dramáticas, enquanto a direção de arte planeja a expressão plástica e a fotografia fabrica a imagem final, todos visando a concepção da unidade estética e identidade visual do filme. Cada cena e ação é detalhada de modo a compreender desde a atmosfera ao ritmo geral, possibilitando assim, delinear a linha dramática e quais abordagens trabalhar.

A direção de arte é um conjunto de estratégias visuais que trabalham elementos pró-fílmicos e sua articulação com a visualidade como estratégia de aprofundamento da significação do filme. É uma área que apresenta soluções plásticas para atender as demandas estéticas e narrativas, traduzindo conceitos e estímulos sensoriais em detalhes visuais. Quando se refere à estética, não significa estar a serviço do que é belo, mas sim, a uma construção de conflitos visuais que tornem a imagem mais instigante, com o objetivo de envolver e convencer o espectador sobre a narrativa do filme. É sobre construir um universo próprio, que exprima características das personagens e da ambientação, pensando em cada detalhe para compor essa construção (HAMBURGER, 2014).

Um projeto de arte começa a partir da leitura do roteiro, que instiga o olhar a buscar inspiração nas ruas, livros, histórias em quadrinhos, pinturas, fotografias etc. Uma pesquisa por sinais de identificação, de compreensão e de estímulos possíveis, que se reúnem em um conjunto de imagens, textos e conversas interpessoais, de modo a complementar a significação do projeto. Investiga-se costumes, gestos, modos de uso de objetos e do espaço, acessórios e seus significados, luzes, brilhos, cores e atmosferas especiais. Um dos documentos utilizados para visualizar esse processo é a construção de moodboards, que podem ser físicos ou virtuais, mas sempre um agrupamento de referências de imagens, texturas, cores e outras informações importantes a serem consideradas enquanto produção do projeto.

Figura 19 - Moodboard de Nidia Aranha, diretora criativa.



Fonte: Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C_y62w8J0-VI/?igsh=MTZmMHdidmd5ZXR4ag==>. Acesso em: 28 de fev. de 2025.

Por suas especificidades técnicas, conceituais e estéticas, a Direção de Arte trabalha integrada às demais equipes, estabelecendo diálogos e definindo aspectos importantes a serem considerados, por exemplo: a câmera consegue percorrer os ambientes, acentuando expressões, passeando por paisagens, detalhando objetos e suas texturas. Assim como também é um trabalho conjunto dentro de seus próprios departamentos, em que cada um contribui de forma criativa e técnica em diferentes etapas de execução do projeto.

A construção de um projeto de arte precisa considerar possíveis interpretações simbólicas e psicológicas, trabalhando essas questões principalmente por meio de elementos como formas, cores, iconografias, artes pictóricas etc. Em sua composição, cada elemento cenográfico deve ser analisado por seu potencial de comunicar dados cognitivos e provocar o espectador em ordem emocional e sensorial. O conceito de signo, segundo a semiótica, designa algo que é percebido pelos sentidos do espectador, resultando em uma assimilação de interpretações que exprimem ideias e significados. A construção pensada por esses elementos possibilita a interpretação como signo, que depende do

conhecimento do receptor, mas também pode ser planejada para produzir associações, mesmo em diferentes contextos.

A direção de arte participa de modo efetivo na construção dos personagens e na visualidade fílmica, ao conceber, articular, compor e harmonizar os ambientes, o aspecto visual dos personagens e todos os elementos físicos e materiais enquadrados pela câmera. (VARGAS, 2014, p. 16).

Na visualização do produto final, todos os elementos visíveis postos em cena são designados pela Direção de Arte, sendo o departamento responsável por todo o universo visual, material e cultural que contextualiza o filme em valores sócio-culturais, temporais, geográficos, políticos, etc. Os campos de trabalho da área são: ambientes, o visual dos personagens e, em alguns casos, até os efeitos especiais. A atmosfera transmitida pela arte se dá pelo uso consciente de elementos visuais e estímulos sensoriais através de cores, texturas, linhas, formas, volumes e disposição. Todos os elementos são cuidadosamente pesquisados, selecionados e projetados de modo a materializar o roteiro e adicionar novas camadas.

a) Cor

O uso da cor é um dos principais elementos subjetivos a serem trabalhados pela Direção de Arte, presente em todo o filme, tanto na criação da paleta geral (que constrói as nuances ao longo da trama), quanto relacionada aos ambientes e aos personagens. As cores contam histórias, apresentam questões e produzem sensações quase que de maneira subliminar no espectador (LOBRUTTO, 2002), sendo um aspecto a ser tratado com cuidado, para além da estética pela estética. É importante sempre fazer uma pesquisa cultural sobre a significação das cores, que varia de acordo com o contexto social e histórico, por exemplo: a cor rosa já foi resignada ao gênero masculino, mas agora é mais passível de ser atribuída ao feminino.

Através da cor, influencia-se o entendimento de forma implícita, de modo que acentua emoções, auxilia na percepção de clima e tempo, representa o ânimo dos personagens, provoca reações psicológicas no espectador, aponta focos, define o tom, representa traços de caráter, culturais, sociais, de personalidade e também marca mudanças no arco da história. A significação da cor não é rígida e fixa, ela pode transmitir emoções positivas quanto negativas, tudo depende do contexto ao qual é inserida e com quais outras cores ela se relaciona. Embora existam convenções associadas às cores, não é

um fato totalizante, a relação entre as cores é definida pelo próprio filme. Além disso, a cor pode ser usada para manter a coesão, transicionando coerente e sutilmente, ou provocar uma ruptura pelo uso de cores discordantes, demarcando nitidamente um novo arco.

O psicólogo alemão Wilhelm Wundt percebeu que as cores podem provocar sensações térmicas, dividindo-as, portanto, em cores quentes (do espectro do amarelo à rosa) e frias (do verde ao roxo). As cores quentes são estimulantes, podendo provocar excitação, agitação, movimento e vitalidade, sugerindo luz, calor e dinamismo. Por isso, cores quentes são ótimas escolhas para representar emoções intensas, como paixão, alegria, sensualidade, violência e loucura. Já as frias são mais estáticas, suaves, calmantes e tranquilizantes, apontando sentimentos mais introspectivos, como tristeza, solidão, medo, calma e passividade (HELLER, 2008).

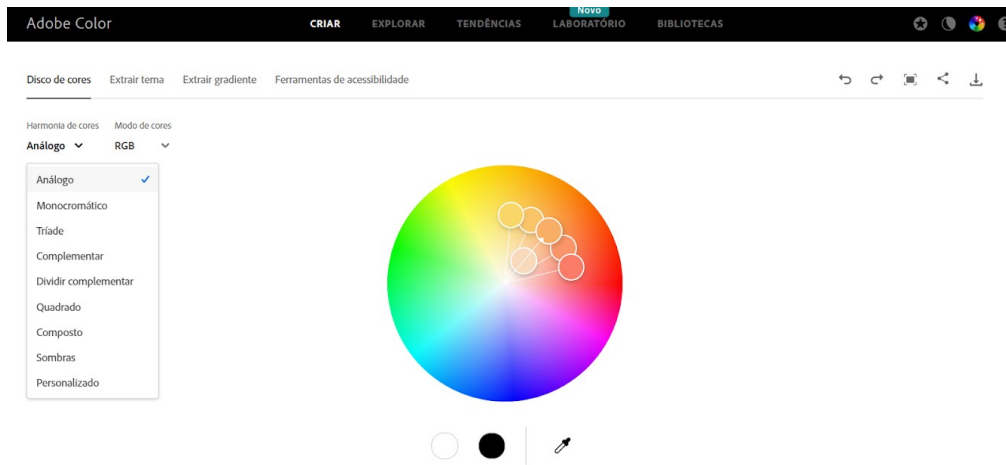
Figura 20 - Print screen. Vídeo demonstrativo da psicologia das cores.



Fonte: Vimeo. Disponível em: <<https://vimeo.com/169046276>>. Acesso em: 28 de fev. de 2025.

A escolha de cores baseia-se no círculo cromático, que é uma representação visual organizada de forma sequencial, destacando suas relações e combinações harmônicas. As cores primárias (vermelho, azul e amarelo) se unem criando as secundárias (vermelho com amarelo dando laranja, amarelo e azul criando o verde e azul e vermelho, o roxo), e as terciárias se dão pela junção de uma cor primária e uma secundária (amarelo com verde, amarelo com laranja, laranja com vermelho, azul com verde, azul com roxo e vermelho com roxo). O círculo se configura de forma que indica combinações entre as cores, de forma análoga, complementar ou triádica.

Figura 21 - Adobe Color.



Fonte: Adobe Color. Disponível em: <<https://color.adobe.com/pt/create/color-wheel>>. Acesso em: 28 de fev. de 2025.

Um filme monocromático, ou seja, com vários tons de uma mesma cor, criam um sentimento harmonioso, podendo indicar passividade, homogeneidade, repetição, padrão e calmante. O uso de cores análogas são aquelas lado a lado no círculo cromático, não apresentando contraste e, por isso, não transmitindo tensão, causando uma visualização harmoniosa. Cores complementares estão opostas no círculo, unindo cores frias e quentes, produzindo assim, conflito, tensão e contraste.

b) Textura

A textura é o elemento visual que se relaciona à qualidade do tato no audiovisual, podendo ser usada pela câmera, como na escolha de uma imagem mais granulada, e pela direção de arte, estando presente nos ambientes, objetos em cena e na roupa dos personagens. A impressão dos materiais influencia na plasticidade da *mise en scène*, sendo um importante elemento para construir a atmosfera, atribuir profundidade e verossimilhança à narrativa. Além disso, a escolha de materiais e texturas transmite mensagens sobre status econômicos, tempo, lugar, condições sociais e políticas da história.

Há uma multiplicidade de texturas e suas escolhas reforçam a narrativa visual: enrugada, lisa, áspera, ondulada, acetinada, aveludada, envelhecida entre outras. Em filmes de terror, por exemplo, paredes descascadas e objetos corroídos podem sugerir decadência e instabilidade. Em produções futuristas, materiais metálicos e superfícies brilhantes remetem a um ambiente tecnológico e impessoal. E em um filme de época, os

materiais de outro momento histórico não são os mesmos da contemporaneidade, não prestar atenção nessas representações afetam a verossimilhança da história.

c) Forma

Diferentes formas geométricas e volumes produzem diferentes sensações, esse campo de estudo é chamado de *Shape Language* ou *Shape Design*. No audiovisual, essa linguagem é facilmente percebida em animações, que às vezes toda a silhueta do personagem remete a uma forma específica. Mas também encontra-se nos ambientes, nas construções, design de móveis e objetos, focos de luz e em figurinos, na forma geral ou em padrões incluídos (por exemplo: um blazer com ombreiras e caimento afunilado, formando um triângulo, ou estampa de poá).

As formas podem contar uma história, demonstrar aspectos da personalidade e influenciar uma percepção do espectador indiretamente. Formas circulares transmitem sensação de maciez, suavidade, acessibilidade e movimento, quadrados representam maior rigidez, firmeza, padronização e segurança, enquanto o triângulo demonstra algo afiado, direcional, perigoso e imprevisível.

Exemplos interessantes a serem trazidos são *Um corpo que cai* (1958), de Alfred Hitchcock, e *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920), de Robert Wiene. No filme de Hitchcock, há várias inserções de linhas que criam espirais, provocando no espectador uma conexão ao tema recorrente na narrativa e sensações de vertigem e hipnose. Em *Doutor Caligari*, inspirado pelo expressionismo alemão, muitas formas do filme são usadas de maneira inusitadas e distorcidas, traduzindo uma atmosfera de pesadelo e horror.

d) Figurino

A vestimenta é historicamente um recurso comunicativo entre o particular e o externo, que carregam em si valores semióticos e subjetivos, capazes de traçar deduções sócio-políticas e de comportamento, produzindo distinção e pertencimento social e, por isso, é de intenso potencial afirmativo. Todos os métodos e graus de expressão, cada escolha, produzem significado que fazem referência a algo: grupos, subgrupos, ideologias, filmes, movimentos, períodos históricos ou indivíduos que já existiram. A roupa é um grande marcador da construção social, sendo considerada um dispositivo de controle por

meio de manuais e códigos de vestimenta - etiqueta, uniformes, tendências, entre outros fatores - instrumentalizada para reafirmar um alinhamento às ideias de conformidade social, cultural, política, de gênero e sexualidade. A moda, em suas nuances, produz subjetividades que possibilitam a regulação do poder vigente.

É necessário compreender que figurino e moda são aspectos diferentes. Enquanto a moda funciona considerando as leis de mercado e as tendências estilísticas, o figurino se constrói através de um repertório de interpretação plástica de significação dramática. Porém, os valores e estigmas socioculturais estão intrínsecos em todos os campos da moda, de modo que a vestimenta tem um papel dentro de uma lógica de consumo. Também, considerar as produções de moda estilística é uma grande fonte de inspiração, tanto para novas formas de ver as peças, conhecer silhuetas e pensar sobreposições, como também na discussão sócio-política e discursiva, que podem ser subvertidos ou reafirmados.

Há uma conceitualização de individualidade dentro dos valores histórico-representativos a ser considerada enquanto produto dentro da sociedade de consumo. As decisões estéticas caracterizam uma postura e identidade, que, mesmo que seja uma escolha subjetiva interligada a questões particulares, ainda se relaciona a uma estética que reverencia o *Zeitgeist* da vida cotidiana, passando um discurso - referindo-se a relação entre produtos culturais e modo de viver com a mentalidade da vida social compartilhando um espírito de um tempo comum. Porém, na vida, as decisões estéticas que influenciam atitudes são muitas vezes aderidas de forma ingênua, sem pensar necessariamente no contexto mais global, sendo um importante ponto de diferenciação entre moda e figurino.

O figurino é pensado para dimensionar e expandir a caracterização dos corpos filmados no que diz respeito à construção identitária, tanto no diálogo interno como no âmbito social. É uma comunicação que se estabelece com a trama e com o desenvolvimento da narrativa, trazendo informações sobre contexto histórico, grupos sociais, hábitos de consumo, status social, relações familiares, estado civil como também sobre a construção visual de sua trajetória dramática e a comunicação interna do personagem, transmitindo ideias sobre sua personalidade, condição psicológica, seus valores e ideologias. É um elemento que constitui uma relação entre a linguagem falada e a icônica, que une o ator à cena e esta, ao espectador (FASO, 2023).

Figura 22 - Figurino em *Nosferatu* (Robert Eggers, 2025).



Fonte: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kgeUbu-JCZc&ab_channel=Universal-PicturesBrasil>. Acesso em: 28 de fev. de 2025.

O uso da cor, da silhueta, do volume e da textura são importantes elementos de significação para o figurino. Linhas retas rígidas ou formas arredondadas suaves, roupas rentes ao corpo ou esvoaçantes, oferecem diferentes significados simbólicos. Há diferentes propostas a serem pensadas, como o uso de poá, linhas (horizontais, verticais ou xadrez), união de somente cores sóbrias ou com algum adereço colorido ou estampado, babados, rendas, padrão floral, camisa social ou casual, uso de couro, veludo ou seda, comprimento das peças, padrão camuflado, uniformes, estampas com referência direta, tecido puído, entre outras. Cada uma dessas propostas propõe uma significação, seja uma sugestão de rigidez ou fluidez, de rebeldia ou conformismo, de aparentar ser alguém mais maleável ou imponente, etc.

Em relação a expressão da individualidade, a comunidade *queer* propõe uma subversão da normatividade, adotando recursos estéticos e artísticos para marcar a aparência visualmente. Unem-se à subculturas de estéticas marcantes e provocadoras, tanto para provocação política, quanto para marcar a individualidade e nublar os limites de expressão de padrões de gênero. A característica questionadora do sujeito *queer* pode ser expressa através de signos representativos e uma forma marcada de se vestir, como uma expressão da individualidade e forma de resistência.

A metodologia de trabalho desta área consiste em pesquisa histórica e cultural, de modelagem, tecidos e acessórios, considerando a dimensão do personagem, das peças que serão utilizadas e sua relação com o espaço ao qual será inserido. É necessário, a partir do roteiro e da troca com o diretor, traçar um mapa de personagem, para que se entenda os aspectos físicos, psicológicos e sociais do personagem, assim como

com quem interage, quais ações desempenha, qual seu conflito e em que espaços estão inseridos. Também são realizados testes de figurino, necessários para explorar o corpo do ator, a enxergar suas particularidades e potencialidades. Assim, entende-se melhor como propor cores, texturas e caimentos desejados.

e) Caracterização

É uma área determinante na relação que se estabelece entre o mundo ficcional e o espectador, quando se refere a identificação com a personagem. É através dela que a realidade da trama se insere, ao mesmo tempo que também aprofunda na individualidade de cada personagem. É a área de cabelo e maquiagem, podendo realizar retratos realistas ou fantasiosos.

A maquiagem pode ser realista ao sutillar ou enfatizar traços, marcar a passagem do tempo, estar de acordo com determinada demanda sociocultural, transmitir individualidade de expressão, intensificar marcas de expressão (como olheiras ou para envelhecimento), representar marcas de machucados, acidentes e cicatrizes. Ou pode ser algo fantasioso, sendo um dos fatores principais para construir características e transmitir sensações da personagem de forma simbólica.

Figura 23 - Caracterização *Pinguim* (MAX, 2024)



Fonte: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tpY1NL5Pmzk&ab_channel=MaxBrasil>. Acesso em: 28 de fev. de 2025.

O cabelo também é uma linguagem com muitas variedades: ser um cabelo mais reto ou ondulado, cortes mais repicados ou ordenados, tingimentos, descolorações, cortes que remetem signos de classe ou cultura específica (como pensar no mullet

ou no moicano). Além de uma multiplicidade de penteados, que podem conter mais significações, como espirais ou tranças. De todo modo, todos os aspectos da caracterização são importantes veículos para transmitir questões de personalidade, estado físico e psicológico do personagem em questão.

f) Cenografia

A cenografia é o pensamento e desenvolvimento do espaço construído para uma obra audiovisual. A concepção e materialização do ambiente plástico é composta pela dimensão arquitetônica, decoração e espaço físico, delineando relações visuais entre a figura posta em cena, os objetos e a composição do espaço. Essa área ajuda a construir o contexto histórico, social e psicológico na qual a ação se desenvolve, relacionando-se diretamente com a narrativa e fornecendo indícios sobre os personagens.

Há muitas possibilidades de criação, seja em locações que já estão prontas e de acordo com a proposta estética, necessitando apenas de pequenas intervenções, ou cenários falsos construídos do zero em estúdios, podendo ser tanto um cômodo, como grandes paisagens e cidades. Na construção de ambientes internos, escolhe-se se paredes serão pintadas ou mantidas na textura de sua materialidade (por exemplo: concreto queimado ou madeira), define as cores, a iluminação (se será direta, indireta, se haverão velas ou luminárias), os móveis a serem incluídos, quadros, espelhos, tapetes e demais decorações.

A arquitetura se materializa em construções externas e internas, preocupando-se com a estética, funcionalidade e o conforto. É uma área vanguardista, que pensa conforto térmico, paisagismo, planejamento urbanístico e diferentes propostas de materiais, sempre considerando a escala da figura humana para compor seus projetos. Que, enquanto alguns abraçam e incluem a figura humana de forma confortável, outros intensificam sua pequenez.

No cinema, a arquitetura pode ser criada para refletir a história e a psicologia dos personagens ou até mesmo assumir papel central na trama, como a casa-personagem em *A Maldição da Residência Hill* (2018). Os elementos arquitetônicos transmitem sensações por meio de vãos, pés direito de diferentes alturas, corredores apertados, matérias primas distintas e formas que se incluem na própria construção ou nos móveis.

Pensar a locação vai além da arquitetura. Paisagens naturais conseguem marcar atmosfera e transmitir sensações, como de isolamento num deserto ou claustrofo-

bia em uma cidade de prédios imensos. Essas paisagens contêm os elementos essenciais para a construção significativa do filme, como: cor, linhas, texturas e movimento.

O detalhe final da cenografia é dado pela colocação de objetos e decorações no ambiente. Esses objetos decorativos acrescentam vida, demonstrando quem habitou, habita ou habitará esses espaços. Nesses detalhes, se incluem gostos pessoais, utilitários, qualidades circunstanciais, memórias ou objetos dotados de significação direta ou abstrata para a trama (HAMBURGUER, 2014). Esses objetos apoiam e contracenam com os atores e suas ações, dando indícios sobre os personagens, sobre a cena ou sobre o que se pretende com a cena em questão.

O uso de objetos como elementos narrativos podem clarificar sobre o funcionamento do universo ficcional, compor a caracterização da particularidade do personagem (sua história, classe social, profissão, idade, estado civil, personalidade, etc.) ou trazer peso para uma circunstância especial, como uma desordem em uma casa. Há objetos especiais como armas, animais, automóveis e alimentos, que têm suas especificidades de tratamento.

É possível fazer uma subdivisão em três categorias para os objetos que compõem o filme, sendo eles: *dressing*, *dressing fino* e *props*. *Dressing* é o mobiliário e objetos que compõem o cenário, que podem não estar no roteiro, mas fazem parte da construção de ambientação do que será filmado. Já o *dressing fino* são os objetos que trazem a camada de vida real e vivência para os cenários, como adesivos numa cama ou um tapete bagunçado. Os *props* são os objetos que contracenam ativamente com os personagens, que muitas vezes estão pontuados no roteiro.

As metodologias de trabalho da área de cenografia incluem pesquisa de locação, criação de plantas baixas, esboços de cenários (por croqui, softwares ou sites - como o *mooble.com*), busca de objetos, criação de adereços (objetos customizados, construídos ou replicados), como também a parte mais executiva da construção dos cenários.

Em conclusão, a Direção de Arte é uma área que possibilita ampliar a significação e tornar o universo fílmico mais verídico. Essas teorias foram trazidas para melhor entendimento sobre a importância desse campo de trabalho, suas potências, possibilidades estéticas e metodologias de criação. Assim, no capítulo seguinte, desenvolvo parte de um projeto de arte, baseado nos conhecimentos até aqui estudados, englobando pesquisa histórica, social, cultural, referencial empírico e estético.

3.1.1.1 Memorial Descritivo

Quando começo a devanear sobre o meu processo de querer produzir dentro do audiovisual de forma a expressar questões pessoais, o início parte de um olhar malicioso e sensual, que me ofereceu diferentes perspectivas. Assim como o toque, que esse olhar instiga. O cinema é entendido como a sétima arte, pois une todas as outras. Narrativas, discursos, olhares, limites (como o enquadre e delimitação de temas), sensorialidades e as possibilidades de performatividades do corpo, todas em situação de retroalimentação: entre as próprias linguagens cinematográficas, as artes se conversando em geral e a troca constante entre o pessoal e o externo. Produzir em artes é valorizar todos esses transpasses, permitindo ser afetado, analisando a si e ao mundo, para assim entender como produzir algo que também afete.

Foi a partir do audiovisual que muitos temas adentraram a minha vida. O primeiro deles foi a solidão. Sair dessa produção hollywoodiana em que tudo é tão brilhoso, funcional, normativo e perfeito, fez com que eu me olhasse com mais carinho e me sentisse menos só. Crescendo com essas visões de mundo, as personagens me transmitiam uma ideia de conformidade e socialização que parecia muito distante para mim, do mesmo modo que as narrativas pareciam muito alheias e não pareciam me acrescentavam em nada. Na cinefilia, encontrei gosto por narrativas de personagens às margens: os excluídos, depressivos, usuários e prostituídos. O que fez muito mais sentido do que consumir histórias marcadas de maniqueísmo e final feliz. O discurso era mais subversivo e apresentava vidas e pessoas que não existiam ao meu redor, expandindo meus valores e o que eu poderia me identificar. Isso já era *queer* e eu nem sabia.

Figura 24 e 25 - Print screen do filme *Trainspotting* (1996), dirigido por Danny Boyle, e arte comumente difundida do monólogo inicial, que questiona o sentido das escolhas normativas da vida.



Fonte: IMDB. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0117951/mediaindex/>>. Acesso em: 10 de fev. de 2025.

Tive contato com *A arte queer do fracasso* (2011) de Jack Halberstam na turma de *Filosofia no Cinema*, que me apresentou o *queer* mais diretamente e ainda relacionou com outros temas que já faziam sentido para mim. *Queer* é um termo guarda-chuva, que une dissidências de gênero e identitárias e todos que são tratados como abjeto. É uma revolta contra essa exclusão, mas de modo algum querendo se moldar para caber. Halberstam propõe uma reflexão sobre o fracasso como forma de resistência e subversão dos padrões de sucesso, que se estruturam na fórmula heteronormativa e capitalista. Abraçando o fracasso nesse modelo, é possível criar novas formas de viver, pensar e existir.

Figura 26 - *The Rocy Horror Picture Show* (1975), dirigido por Jim Sharman. É um musical satírico que traz questões de transgeneridade e liberdade sexual.



Fonte: Rolling Stone. Disponível em: <<https://rollingstone.com.br/entretenimento/musical-rocky-horror-show-volta-ao-brasil-com-nova-montagem-e-elenco/>>. Acesso em: 10 de fev. de 2025.

A fim de entender como construir uma visualidade como produtor audiovisual, que sirva como proposta dentro do *queer*, compartilho meu percurso pelo meu próprio corpo e as tentativas por diferentes visualidades, na vida e na fotografia. Transitando por performatividades dadas como femininas *ou* masculinas e pela androginia, variando entre os diferentes níveis de expressão de gênero. Surgiram, então, várias outras questões: por que determinada forma de ser se enquadraria como feminina *ou* como masculina? Quais desses traços indicam e categorizam o que sou? O que vejo, será o mesmo que o outro vê? Pareceu que o ponto de partida seria identificar quais traços, signos e conceitos que me são percebidos como imposição de performatividades de gênero, percorrendo seus caminhos dentro de mim e investigando o que eles instigam.

Figura 27 - Poster do filme *Tomboy* (2011), de Céline Sciamma. Uma família se muda e a criança se apresenta a todos como Mikhael.



Fonte: IMDB. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt1847731/?ref=tt_mv_close>. Acesso em: 10 de fev. de 2025.

Sempre senti um deslocamento com o que parecia comum às questões de desejo, expressão, performatividade e outras conformidades sociais. Depois fui entender o papel de influência da heteronormatividade, e o quanto, para mim, é uma reprodução de um padrão desconfortável e totalizante, que sufoca singularidades. Essas “indicações” sociais sobre o ideal a ser reproduzido por cada gênero construído, começam na infância e vão escalando, afetando negativamente mesmo aqueles em conformidade com o gênero atribuído no berço. Através do contato com ideias feministas, compartilhei esse desconforto e me deparei com vários outros, que aumentaram uma raiva que já estava presente em mim. Parece impossível nascer com vulva e não se indignar com a estrutura social dominante, que te pressiona para uma posição inferior, subjugada e com o dever de servir.

Desde que nascemos, recebemos uma perspectiva de mundo marcada por uma divisão: dupla e opositora, que se passa como natural, alinhada às diferenças sexuais entre os corpos. Essa visão surge antes mesmo do nascimento: nos primeiros pertences, o nosso nome. Depois dita as brincadeiras, preferências, como devemos nos relacionar em família, com pessoas próximas e nos ambientes gerais, como nos portamos

nos espaços, que profissões devemos almejar, quais ambições nos cabem ter, de modo interagir, qual sexualidade é a correta e o porquê devemos segui-la. O que pode ou não ser feito, o que se designa ou não ao seu gênero, de que maneira deve se expressar e quais territórios cabem frequentamos e que nos são de fato permitidos frequentar.

Refletir sobre a minha corporalidade, no sentido de ser, agir e me portar física e socialmente, me fez perceber como gosto de abdicar de questões que me foram impostas, mesmo que sutilmente. O processo de se entender joga com muitas questões identitárias e é um processo complexo e confuso, por vezes solitário. Afinal, *ser* possibilita uma ampla experimentação diária, comunicando-se inseparavelmente com a produção de sentido no coletivo - o olhar que me mira, me reflete, possibilitando que os outros também olhem. Desta forma, partilho o meu caminho de identificação com o *queer* e diferentes processos da minha trajetória através deste memorial, como sujeito e como produtor, como parte imprescindível para as pesquisas que busco desenvolver.

A partir do entendimento de gênero como construção social, ser dissidente torna-se uma questão filosófica. Questionar gênero é uma batalha de entendimento sobre o que desejamos “naturalmente” contra o que é apenas uma condição social imposta, que nos amarra e subjuga. Para, além disso, é ter dúvidas sobre o que move a nossa expressão: qual seria o limiar entre a superficialidade estética (o *parecer* algo) e a profundidade da identidade (o de fato *ser*)? Entender se essas questões se atrelam à expressão individual ou se sofrem influência pelo olhar do outro, como uma provação. Sendo necessário buscar a compreensão de que produção de significado eu instigo e o que se desencadeia a partir disso. É na convivência que se capta quais significações surgem automaticamente e quais eu preciso impor para serem vistas. Nessa performatividade, entra também a sexualidade e tudo que mora dentro dela.

A sexualidade, vendida no mainstream, é baseada em um sexo que Laura Mulvey explicita em seu artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1975): realizada por e para homens. É uma fórmula que coloca o tesão em objetos sem vida, sem percurso. Quando li seu artigo, entrei em contato com teorias psicanalíticas sobre a relação do espectador com a tela, refletindo sobre a profundidade da produção de significado, capaz de impactar em muitos níveis as relações humanas. Assim, uma produção hegemonicamente masculina sobre corpos não-cis-masculinos seria baseada em uma representação fetichizada e voyeurista, uma via de mão única, pensada para subjugar e simplificar as expressões desses corpos para o desejo do observador.

Figura 28 e 29 - *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019), dirigido por Céline Sciamma. Um romance sáfico que fala muito sobre a permissão do olhar na sua narrativa. A diretora não se apressa para construir o romance, quando há afeto entre as personagens, é mais focado na construção da tensão, seguido da indicação do sexo pelo corte de planos. Não há objetificação do corpo ou situações injustificáveis e artificiais.



Fonte: Mubi. Disponível em: <<https://mubi.com/pt/br/films/portrait-de-la-jeune-fille-en-feu>>. Acesso em 10 de fev. de 2025.

Por mais que as pautas avancem e o mundo midiático hegemônico sofra transformações, seria ingênuo acreditar que essa criação de prazer visual, pautada em obsessões masculinas, não influencia as crenças até hoje. A noção de tecnologia social, por Teresa de Lauretis, enxerga o cinema como uma influente força reguladora das estruturas de poder, que criam, reproduzem e inserem valores na sociedade. Ao analisar as conformidades de beleza, hábitos de consumo, expectativas sobre performatividade e interação entre os gêneros, é possível perceber os transpasses da mídia nas relações humanas. É importante lembrar quem são os indivíduos que encabeçam posições de poder, não somente agora, mas ao longo da história: quais corpos que estão majoritariamente presentes em instituições regulatórias, como igrejas, áreas científicas, jurídicas e de poder? Tem gênero, cor e classe social.

Parece que toda forma de arte e existência corrobora para questionar os limiares do ser dentro do contexto da construção social de gênero. Pensando em produzir uma obra como trabalho de conclusão de curso, me inspirei principalmente nos visuais criados pela diretora de fotografia e modelo Petra Collins. Petra ganhou notoriedade nos anos de 2010 por apresentar um olhar “alimentado pela autodescoberta e por uma feminilidade contemporânea, que explora a complexa intersecção da vida de uma jovem mulher online e offline” - descrição em tradução livre, retirada do site onde a artista publica todo o seu trabalho. Petra consegue criar uma atmosfera íntima, sensível e ainda trazer detalhes fantásticos, inspirados em misticismo e contos de fada, o que, para mim, pareceu uma óti-

ma inspiração visual, já que se comunicava com temáticas que eu queria trabalhar, mas não sabia como criar uma justificativa ou embasamento narrativo para isso.

Figura 30 - Print screen da página inicial do site *Petra Collins*.



Fonte: Petra Collins. Disponível em: <<https://petra-collins.com/>>. Acesso em 10 de fev. de 2025.

Fairy Tales, de Petra Collins e Alexia Demie (2021), é um livro de fotos e contos de fada. Os contos retomados, que acompanharam o crescimento das autoras, trazidos em conjunto com fotografias místicas e sensuais. A partir desse livro, comecei a pensar em todas as vezes que relacionei misticismo à sensualidade, não somente no visual, como também pela música. E como, para mim, conectar-se ao místico parecia se conectar a uma expressão muito sincera e particular, como uma possibilidade de atingir uma expressão potencial verdadeira. Só que, para produzir essa ideia no contexto acadêmico, eu precisava fundamentá-la, bibliograficamente. Tracei como objeto de estudo a conexão do místico com a expressão sexual, querendo estabelecer como justificativa como o *male gaze* afasta qualquer forma de expressão sexual e identitária verdadeira.

Figura 31 - Print screen da página *Books*, selecionado *Fairy Tales*, do site *Petra Collins*.



Fonte: Petra Collins. Disponível em: <<https://petra-collins.com/>>. Acesso em 10 de fev. de 2025.

Petra Collins, como na citação anterior, nomeia seu trabalho como um olhar feminino sobre questões femininas. Daí surgiu a dúvida: o que caracterizaria o olhar feminino e como ele se distinguiria do masculino? Para fundamentar essa visualidade, busquei conceitos concretos do que seria o *male* e o *female gaze*, desejando entender quais signos subverter e quais arquétipos de representação carregavam o olhar fetichista masculino. O *olhar feminino*, como contraproposta, seria uma expressão que não objetifica, não sexualiza e que trata com naturalidade temas do gênero. Só que, durante os processos, percebi que as produções de texto sobre feminilidade não me provocavam identificação, assim como também passei a me questionar o que seria essa expressão feminina e por quê dessa classificação binária para aspectos tão naturalmente humanos, que não deveriam ser domínio de olhar de um gênero *ou* de outro.

Sempre me senti distante do padrão feminino normativo, não sentia que performava o que era esperado de mim, tanto de aparência como na forma de agir. A partir do momento que neguei algumas “feminilidades” e fui abraçando o que eu de fato queria ser, comecei a ser socialmente questionado o quão mulher eu seria, assim como sobre a minha sexualidade. Eu cada vez mais queria roupas que marcassem menos meu corpo, ou que, se marcasse, fossem características corporais específicas, que não pareciam os mesmos objetivos das minhas amigas mulheres. Enquanto eu queria costas, braços,

mãos e barriga, elas queriam cintura, perna, busto e bunda. Para mim é pavoroso pensar que meus seios podem crescer.

Primeiramente queria me aproximar de signos que me afastassem do feminino, para depois performar aqueles que lia como masculinos, o que percebi que fortaleceu minha autoestima. Pessoas com vulva são socializadas a competirem entre si e crescem escutando que tudo que é feminino é fútil, superficial, desinteressante. Então parece bem natural querer negar a feminilidade, mas até que ponto? Só então passei a me questionar o porquê de me “vestir que nem macho” e duvidar se não só desejava a segurança da categoria social que mais tem liberdade. Será que eu realmente queria abraçar 100% o masculino e abandonar o feminino? Só que eu tinha a certeza de que não queria ser vista como mulher. E também tinha a certeza de que não queria me tornar um homem.

Figura 32 - Moodboard de referências sobre feminilidade do trabalho de Petra Collins, retirado do site da artista.



Fonte: Petra Collins. Disponível em: <<https://petra-collins.com/>>. Acesso em 10 de fev. de 2025.

Passei a performar uma androginia e quando não, era uma expressão do feminino que eu não enxergava caber no ideal de desejo masculino. Eu amei estar nesse não-lugar óbvio da expressão de gênero. Das pessoas olharem para mim e não saberem o que eu sou nem o que esperar. De me vestir e portar sem passar pelo filtro do gênero, só me importar em ser exatamente como eu me sentia confortável em ser. Só que já era complexo tentar entender quais características designaram determinado gênero, se tornou mais complexo ainda não se identificar com nenhum. Como que valida isso? Identida-

de é um jogo entre o particular e o coletivo, o que está dentro precisa transpassar para fora. De nada adianta eu me sentir de um jeito e o mundo não me enxergar assim.

Assim, decidi que queria uma visualidade inspirada pelas criações de Petra, mas queria que os espectadores não interpretassem como uma representação binária. Queria trazer e provocar essa confusão que sinto de não me ver em extremo algum. Um corpo masculino pode ser tanta coisa, pode ser um homem bombado e barbudo, de sapatênis e pólo, um homem que só usa bermuda, chinelo e camiseta de time. Ser mulher pode ser amar usar frufu, rosa, maquiagem, ter cabelos lindos, longos e macios, usar roupa coladinha e salto alto. Mas isso traduz alguma coisa? Resume toda a expressão da individualidade desses sujeitos? A forma que nos vestimos e nos arrumamos passa uma mensagem para o mundo, mas o quanto somos conscientes dessas decisões e o quanto podemos controlar da forma que o outro nos interpreta?

Senti necessidade de fundamentar minha pesquisa mais a fundo, tanto porque a teoria bibliográfica é exigência, como para me ajudar a entender meu próprio processo. Por isso, visitei teorias sobre gênero através das bibliografias de Judith Butler, Paul B. Preciado e Jack Halberstam. Enquanto ocorriam transpasses de produções artísticas variadas e conteúdos na internet. Principalmente por Jack Halberstam, me conectei com o *queer*, por ser uma das bibliografias sobre gênero que achei mais fáceis de ler. O *estranho, inadequado*, uma fluidez que não necessita ser nomeada. Foi uma das primeiras vezes que me vi em um texto e senti que podia relaxar, porque minha experiência não pareceu mais tão particular assim.

Eu sempre tive dificuldade em ter confiança, em validar minhas próprias questões. Com a identidade de gênero, parecia ainda mais necessário um aval do outro para levantar qualquer bandeira. Até aqui, eu falei sobre como estava fora do padrão esperado e como se eu fosse uma grande subversão geral de tudo. Mas, na verdade, eu muitas vezes performo sim a feminilidade e passo pela heteronormatividade. Às vezes me olho no espelho e me culpo por não estar tão explícito assim as minhas questões. Mas nesses textos também encontrei conforto sobre isso, porque a teoria *queer* não exclui dissidentes que não “aparentam ser”.

Então, se eu fosse resumir minhas questões, seria problematizar o *parecer*. Porque, ao mesmo tempo que ninguém deve nada a ninguém, tudo é comunicação, tudo é troca. É a necessidade de exteriorizar, de ser ouvido, de provocar mudança. O ser é político e tudo que somos permeia isso. O que consumimos, vestimos, como nos portamos e reagimos. Só que viver é um fluxo intenso, um rio com muitas dobras, quebras, cor-

rentezas e quedas. Que sentido faz estabelecer ideias fixas? O *queer* é esse entre, é uma fronteira que não se cruza, que se mora nela. Um não-lugar que entende a complexidade identitária como algo que impossibilita a concetualização objetiva.

Cheguei em temas mais claros: não-binariedade, fluidez, intimidade, misticismismo. Encontrei a pesquisa de Eryl Vieira Jr. e foi a conexão perfeita entre o *queer* e o cinema. Meu objetivo com essa pesquisa era que não fosse apenas um estudo em que eu discutiria na minha cabeça com várias teorias e arquivasse depois de formado. Eu sempre quis que fosse uma busca por inspiração e uma construção de identidade também como produtor audiovisual. *Sensorialidades queer no cinema contemporâneo: precariedade e intimidade como formas de resistência* (2018) e *Estéticas da corporeidade e espectadorialidades à flor da pele no cinema contemporâneo do corpo* (2021), de Eryl, conectam a sensorialidade a um fazer cinematográfico representativo *queer*. A fluidez formal cinematográfica liga-se à fluidez da identidade de gênero em sua forma de representação. Uma câmera que percorre o corpo, se movendo coreograficamente, rompendo a profundidade de campo, possibilita uma criação tátil, capaz de instigar o espectador a conectar-se mais intimamente consigo mesmo.

A parte prática da entrega final do componente *Arte como Pesquisa* começou ao percorrer meu corpo nu, com um olhar enquadrador, buscando traços e poses que me parecessem corporalmente fluidas e andróginas. Usei uma câmera digital tentando reflexos de diferentes espelhos, enquanto também brincava com luzes: cortinas, janela aberta ou fechada, luminárias. A edição permitiu reorganizar os limites da imagem, experimentando ainda mais a luz e o contraste nos novos enquadramentos. Com a fotografia, enxerguei o potencial da não objetividade e clareza da imagem, como intensificador da fluidez e indistinção das formas. Só que meu foco no cinema não se resume ao olhar fotográfico, onde eu mais sinto criatividade é na direção de arte.

Durante uma palestra de uma diretora de arte, ela trouxe o termo *direção de arte expandida*, para se referir a como a vivência diária é um pensar detalhado, que indica simbologias e carregam significado. Um corpo performa escolhas todos os dias, através do cabelo, acessórios, maquiagem, roupas, sapatos, modificações corporais. E essas escolhas comunicam com o mundo. Eu passei anos construindo meu guarda-roupa e mudando de visual frequentemente. Sempre vem uma voz gritando no meu ouvido o quanto é fútil tudo isso. Até que eu assumi a perspectiva de que isso faz parte do meu trabalho, não só como figurinista, mas como estudo. E também entendi que essa noção faz parte

da construção social de que tudo que se aproxima do universo feminino não é tão válido assim.

No início eu só queria me vestir bem. Olhava para as pessoas ao meu redor que eu admirava e tentava me aproximar dessa representação. Só que nem tudo servia em mim, não era um *copy cola*. Fiz uma amizade que a gente amava falar sobre moda, do *hype* até discussões muito mais profundas sobre sociedade, poder e consumo. Daí veio a noção que me fez assumir uma postura de consumo e de valorizar a forma, a qualidade do tecido, as cores. Pensando muito mais no todo, na silhueta total, do que na individualidade da peça. Claro que também a marca também é um fator, pois é o nome que carrega uma história, só que como uma peça te veste comunica muito mais.

Figura 33 e 34 - À direita, Yohji Yamamoto, Coleção: "POUR HOMME 2024-25 Autumn-Winter". À esquerda, Lemaire, Coleção FALL-WINTER 2024.



Fonte: Instagram. Disponível, respectivamente, em: <<https://www.instagram.com/p/DD564OsNI4X/?igsh=MWowb3NiMmhqbGN4bg>> e <https://www.instagram.com/p/C2Psi_HoreW/>. Acesso em: 11 de fev. de 2025.

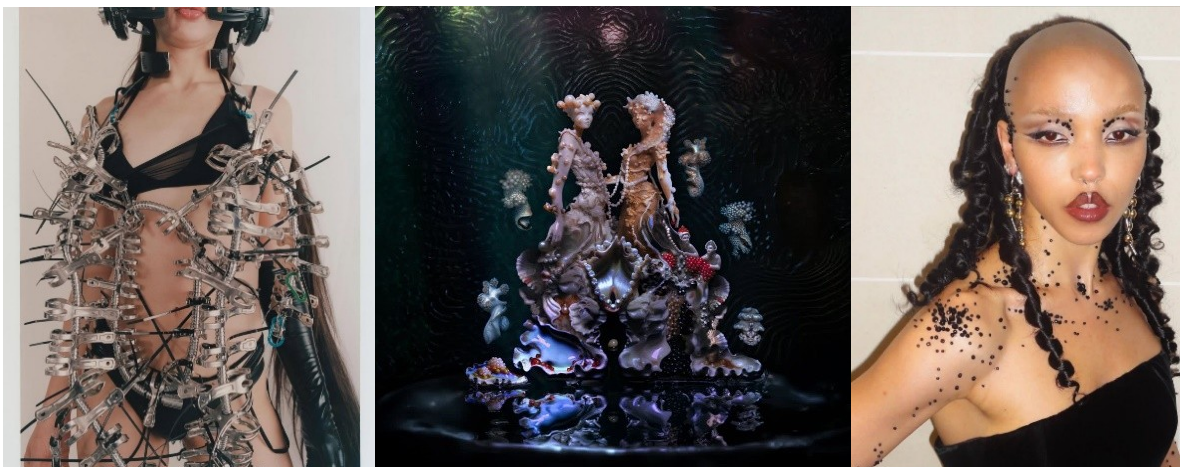
A experimentação com o vestuário me clarificou muito mais as questões de gênero. Parar de buscar inspiração só no cotidiano e em lojas acessíveis abriu um leque de opções de expressão. A moda produz discursos, para além de criar tendências. É fonte criativa e artística. Hoje sinto que sou capaz de usar o vestuário como comunicação. É algo que eu amo pensar, planejar e testar. O teste é um exercício de recepção, que vem tanto de forma direta como sutilmente: o tratamento e a leitura mudam. Cada teste é

uma informação que se adiciona nas possibilidades da visualidade: uma forma de me tornar mais consciente dos signos que quero transmitir.

Realizar essa pesquisa me fez entender como várias coisas que já faziam parte da minha vida não eram tão desconexas assim. O trabalho de Petra foi de grande inspiração para pensar a visualidade, o íntimo e o místico - provocando desejo para experimentar esses temas. As imagens e colagem que produzi para *Arte como Pesquisa* se conectaram e me guiaram à leitura de *câmera-corpo* de Eryl. Querer trabalhar com a direção de arte me fez valorizar o vestir como um estudo diário sobre moda, corpo e leitura social. Estudar gênero foi um grande guia, me tranquilizando sobre minha identidade e apresentando outras questões para atentar meu olhar.

Ler *Manifesto Contrassexual* e *Manifesto Ciborgue*, de Paul B. Preciado e Donna Haraway, conectaram a fluidez de gênero com tecnologias e futurismo. O que me fez olhar para artistas que gosto e que permeiam esses temas. Como, por exemplo, Arca, artista transgênero venezuelana (que inicialmente se identificou como gênero fluido), que traz em sua carreira discursos sobre identidade e performatividades com intersecções pós-modernas, tecnológicas e pós-humanas. A artista já trabalhou com Björk na composição de um álbum conjunto, com músicas bastante sensoriais, com um quê de pós-humanismo, que se apresenta sonoramente de muitas formas: na atmosfera geral, inserts de sons metálicos, modificações na voz e outros. Visualmente falando, ambas exploram a corporalidade de maneira muito plural, inovadora e *transhumana*, sendo mais um campo imenso de possibilidades de estudo.

Foto 35, 36 e 37 - Arca, Björk e FKA Twigs, respectivamente.



Fonte: Instagram. Disponível no perfil oficial de cada artista. Acesso em: 11 de fev. de 2025.

Quando disse acima que sempre senti uma conexão entre misticismo e expressão de uma sensualidade sincera, FKA Twigs que plantou essa sensação em mim. Cantora, dançarina e atriz, FKA é uma artista multifacetada e extremamente entregue em tudo que faz. Em seu primeiro LP, literalmente chamado de *LP1* (2014), as músicas são produzidas com diversas camadas, que brincam com sons metálicos e vozes eruditas, numa atmosfera que parece irreal, *etérea*. Eu já me envolvi com dança em alguns momentos da minha vida, mas nunca levei adiante, só que as músicas de Twigs arrepiavam meu corpo, entrando em mim, se traduzindo em movimentos automaticamente. Ela canta de um jeito que te seduz. Sempre que ouvia suas músicas, eu fechava meus olhos e percorria meu corpo. Eu só sabia o que fazer, parecia feitiço.

Figura 38 - Print screen do videoclipe *Two Weeks* (2014).



Fonte: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3yDP9MKVhZc&ab_channel=FKAatwigs>. Acesso em: 11 de fev. de 2025

E agora, em 2025, FKA lança *Eusexua*, um álbum completamente pós humano, que traz uma representação muito específica do corpo, e evoca um senso de liberdade:

Um estado de ser. Um sentimento de transcendência momentânea frequentemente evocado pela arte, música, sexo e unidade. 'eusexua' pode ser seguida por uma onda de felicidade e sentimentos de possibilidades ilimitadas. Também usado para se referir a: o auge da experiência humana - FKA Twigs.

Figura 39 e 40 - Print screen do videoclipe *Eusexua* (2024).



Fonte: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KnGSVIZGkQo&ab_channel=FKAtwigs>. Acesso em: 11 de fev. de 2025.

Além das artistas já citadas, outro transpasse fortíssimo da música é SOPHIE. Produtora musical transsexual extremamente promissora, um dos pioneiras do *hyper pop*, *pc music* e *high pop*, que revolucionou a indústria musical. Nas músicas dela é perceptível, além dessa atmosfera artificial, uma expressão feminina que foge muito do *male gaze*: ao invés de ser uma voz feminina e sexy, SOPHIE usa agudos extremos e vários barulhinhos “fofos”.

Im-ma-ma-material, immaterial Immaterial boys, immaterial girls Im-ma-ma-material, immaterial We're just Im-ma-ma-material, immaterial I could be anything I want Immaterial boys, immaterial girls Anyhow, anywhere, any place, anyone that I want Im-ma-ma-material, immaterial We're just - Fragmento de *Immaterial* (2018).

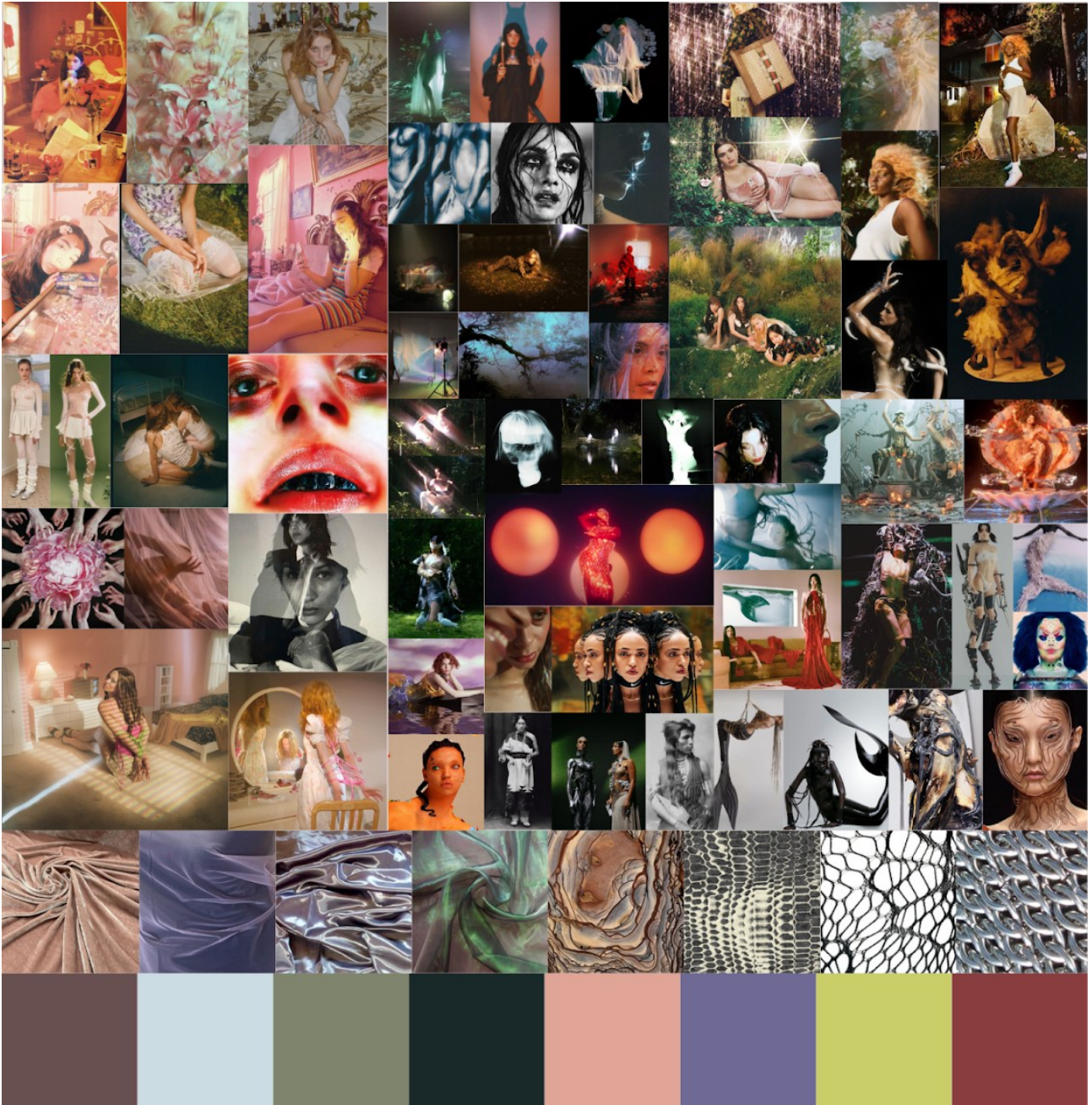
Figura 41 e 42 - Print screen do vídeo clipe *Faceshopping* (2018) e capa do álbum *Oil of Every Pearl 's Un-Insides* (2018).



Fonte: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=es9-P1SOeHU&ab_channel=SOPHIE>. Acesso em: 11 de fev. de 2025.

Os textos utilizados como base deste capítulo, *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência* (2001) e *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais* (1996), falam sobre o processo de criar em artes visuais, não incluindo explicitamente a criação em cinema e audiovisual. Para um projeto audiovisual sair do papel, há um longo trabalho de pesquisa e construção em pré-produção. Acredito que foi esse processo que iniciei aqui: o de reunir referências e pesquisas, que ainda estão se fundindo. Trabalhando com diversas referências visuais, audiovisuais e sonoras de artistas plurais, além de buscar uma bibliografia que sustente tudo isso. *Arte como Pesquisa* me permitiu ensaiar dentro de um texto acadêmico, formatado em ABNT, subvertendo algumas normas. Permitiu trazer transpasses que se conectam de forma muito mais fluída, que somente através de bibliografias teóricas eu talvez não conseguisse exprimir meu ponto. Ademais, a inclusão do processo criativo enquanto produtor artístico, desde o início de um projeto, também atribui qualidade científica a todas essas conexões que me atravessam constantemente.

Figura 43 - Projeto de Arte autoral final, com referências visuais iniciais, inclusão de outras enquanto realizava a pesquisa e sugestão de cores e texturas.



Fonte: Moodboard elaborado pelo autor.

Nesse moodboard, trago referências visuais de artistas mencionados, como Petra Collins, Arca, FKA Twigs, Björk e Sophie, entre outras que se conectam às suas linguagens e propostas, como Sevdaliza e Caroline Polachek - ambas trabalham uma produção artística de atmosfera envolvente, mística, etérea, tecnológica e futurista. Sevdaliza, por exemplo, criou sua própria android, Dahlia:

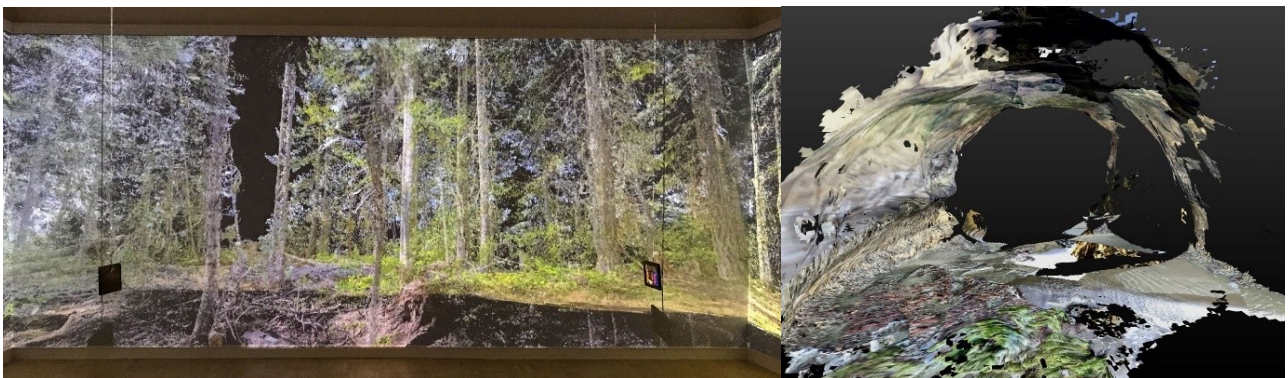
Figura 44 - Sevdaliza DAHLIA Model.



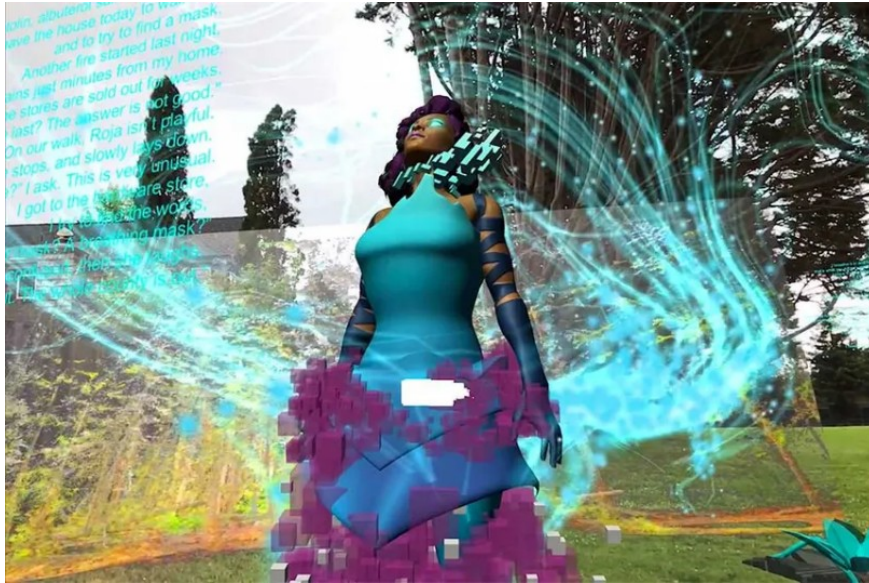
Fonte: Behance. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/199833065/Sevdaliza-DAHLIA-Model?tracking_source=search_projects|sevdaliza&l=8>. Acesso em: 27 de fev. 2025.

Por isso, inspirado por suas produções, trago visualidades relacionadas ao corpo transmídia, *transrealidade*, corpo ciborgue e misticismo. O conceito *transrealidades*, da artista visual Micha Cárdenas, trabalha o háptico ao enquadrar o corpo trans em uma forma eletrônica de se vestir, com entornos de imersão virtual e outros transpasses da tecnologia.

Figuras 45, 46 e 47 - Fragmentos da obra *Sin Sol* de Micha Cárdenas, 2018 a 2022.



Fonte: Critical Realities. Disponível em: <<https://criticalrealities.sites.ucsc.edu/sin-sol-no-sun/>>. Acesso em: 27 de fev. de 2025.



Fonte: YBCA. Disponível em: <<https://ybca.org/after-life-micha-cardenas/>>. Acesso em: 27 de fev. de 2025.

É importante citar que desenvolver o misticismo era um dos focos iniciais para este trabalho, porém, pela dificuldade de encontrar comprovação científica que conectasse contos de fada a uma expressão particular sincera, significativa e sensual, os aspectos místicos são trazidos mais como referência estética, possíveis de serem percebidas nas criações das artistas trazidas com embasamento teórico. Marie-Louise von Franz é uma das pesquisadoras que utiliza a psicanálise para trazer um debate similar, focado na feminilidade, mas, pela complexidade do tema, a impossibilidade de encontrar bibliografia em português e ser um estudo focado em mulheres, foi decidido que não seria aprofundado neste trabalho.

Figura 48 - *Welcome to my Island*, single de Caroline Polachek, 2022.



Fonte: Coup de Main. Disponível em: <<https://www.coupdemainmagazine.com/caroline-polachek/18944>>. Acesso em: 27 de fev. 2025.

Esta pesquisa foi iniciada durante o primeiro TCC, em que foi criado um pré-projeto de pesquisa. Nesse momento, as referências visuais estavam focadas na feminilidade, com o objetivo de identificar quais signos seriam designados a esta categoria e buscando resquícios da influência masculina, a fim de subvertê-las conscientemente. Porém, ao conectar-me às teorias de gênero e ao conceito *queer*, gênero passou a ser visto como uma construção social, por isso abandonei a ideia de binarismo e de tentar justificá-lo.

Para representar esse caminho, há propostas estéticas de expressão de feminilidade que dialogam com expectativas do gênero, mas de modo mais exagerado, destoando da perspectiva do *male gaze*, com ênfase em detalhes delicados, brilhos e muita cor rosa - que é facilmente conectada à feminilidade. Nesse momento, essas questões ainda são pautadas em binarismos, que foge da representação do *male gaze*, mas entende que a expressão de feminilidade está intimamente ligada às construções sociais histórico-culturais, derivadas do patriarcado.

Outras propostas para essa representação seria usar na caracterização lábios rosados e brilhosos, cílios curvos, cabelos ondulados, que remetem ao circular, como signo de flexibilidade, sutileza e maciez - que são características designadas à personalidade feminina "natural". Padrões circulares também presentes na cenografia e no figurino, assim como florais. Sobre textura, sugiro renda, pelúcia, veludo e seda, ainda com a mesma proposta de evocar essas características de delicadeza pressuposta para a feminilidade. Essas representações evocam o início do processo criativo-investigativo, quando ainda me percebia como mulher cis.

Figura 49 - Moodboard sobre feminilidade, com referências de Petra Collins.



Fonte: Moodboard elaborado pelo autor.

A proposta estética seria seguir uma evolução da perspectiva do gênero, que brinca com essa expectativa externa jogando com a interna. Espelhos, focos de luz circulares, diferentes lentes e telas servem como objeto significativo para autoanálise e para espionagem, como conexão entre esses dois pólos. O externo sempre atento, para julgar e tentar traçar seu caminho para adentrar a intimidade. E o espelho como possibilidade de liberdade em se ver como quiser - trazendo uma multiplicidade de personalidades refletidas, como significante das variáveis disponíveis.

Figura 50 - Moodboard sobre intimidade, com referências de Petra Collins.



Fonte: Moodboard elaborado pelo autor.

O espaço íntimo se conecta ao espaço-devaneio (Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, 1957), que é um espaço simbólico em que se projeta a identidade da forma que se imagina, com a liberdade que se deseja. É um espaço que estimula a introspecção, a memória e o devaneio poético – um estado de consciência intermediário entre a vigília e o sonho. Nesta proposta visual, esse espaço se divide entre o ambiente íntimo do quarto e o espaço de conexão da natureza. Para evocar a intimidade e o sonho, são propostas as cores azul, amarelo quente e roxo. Na fotografia, o uso de flare que reflete a luz de forma não controlada, causando halos, manchas coloridas, reflexos em forma de círculos ou estrelas e uma perda geral de contraste na imagem.

Figura 51 - Moodboard místico, com referências de Petra Collins.



Fonte: The Guardian. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2010/oct/11/two-spirit-people-north-america>>. Acesso em: 27 de fev. 2025.

Assim, desenvolvo um pouco mais do porquê de algumas escolhas estéticas presentes no memorial e como se relacionam aos demais temas apresentados ao longo do trabalho. Porém, nem todos os temas desejados foram possíveis de serem trabalhados de igual profundidade, pois esta é uma das fases ainda iniciais de pesquisa, que pode-se ser aprofundada de diversas maneiras. Em relação a referências estéticas que se relacionam com *queer* e não foram aprofundadas estão a estética camp (*Notes on Camp* (1964), de Susan Sontag), a kitsch (*Kitsch, camp, boom: Puig e o ser moderno* (2015), de Daniel Link) e “poéticas da gambiarra” (Iomana Rocha, *A gambiarra e o alegórico no cinema contemporâneo brasileiro* (2017)). Essas estéticas podem influenciar a visualidade e construção de cenários, objetos e caracterização de personagem, como também trazer aspectos narrativos. Por fim, desejo continuar buscando referências e embasando elas teoricamente, de modo que consiga incluir esses signos em uma multiplicidade de trabalhos práticos possíveis dentro do audiovisual.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este estudo, buscou-se investigar ferramentas possíveis para o produtor audiovisual dissidente se inspirar, focado principalmente em formas para criar uma visualidade com profunda significação. Deseja-se, também, trazer a sensorialidade através da potencialidade háptica, como forma de transmitir questões *queer* até mesmo para espectadores indispostos sobre esta temática. Para além de inspirar estratégias possíveis, esta monografia deseja incentivar os produtores artísticos a transformarem seus processos em pesquisas científicas, de modo a explicitar seus caminhos, transpasses sensíveis e referenciais, seus erros e escolhas. Assim, reforçando a ideia de que produzir em artes pode ser um interessante agente de mudança.

Trabalho com base metodológica da Arte como Pesquisa por compreender que o impacto da criação é sentido enquanto processo e durante a recepção do produto artístico finalizado, que abre margem para múltiplas interpretações ao ser desapegado para o mundo. É entender a obra de arte como agente ativo no deslocamento de significados e catalisador de mudanças para todos que interagem com ela, pois toda forma de expressão possibilita inúmeros desdobramentos.

A expressão artística atravessa cada espectador de maneira singular, ampliando os horizontes do sensível e potencializando novos desdobramentos discursivos e estéticos. Por isso incluo meu memorial, como pesquisa e aprofundamento de um processo que tem como objetivo final produzir uma obra. Ao trazer minhas vivências, amplia-se a dimensão subjetiva e política do trabalho, de modo que posso sempre lembrar aspectos que permeiam meu olhar criativo.

A pesquisa é fundamentada em quatro pilares bibliográficos: arte como pesquisa, teorias de gênero, investigações sobre o cinema sensorial e conceitos base da direção de arte. Essa construção foi pensada de modo a enxergar o produtor como indivíduo sensível, que não utiliza somente pesquisas teóricas para compor suas criações. De modo que, não apenas outras obras artísticas o afetam, mas sofre influências de todo o sistema social ao qual está inserido. Por isso, inicia-se uma discussão para instigar o questionamento sobre gênero, buscando comprovar essa estrutura como uma ferramenta criada para assegurar um funcionamento específico da sociedade, sendo passível de ser mudada.

Depois dessa contextualização geral, inicia-se o panorama audiovisual do trabalho. Primeiramente, trabalha-se com um conjunto de representações frequentes que

subjugam uma parcela da comunidade *queer*: pessoas LGBTQ+. Assim, percebe-se como o audiovisual se construiu historicamente como uma ferramenta influente para gerar expectativas sobre essas pessoas. Depois, com o objetivo de trazer o potencial afirmativo da linguagem cinematográfica e inspirar que essas pessoas assumam o local de produtor, é trazido uma discussão de propostas de direção, câmera e do uso consciente das inúmeras possibilidades da direção de arte, a fim de construir uma imagem visualmente complexa de significação.

Ao longo da análise, verificou-se que a sensorialidade é uma proposta estética de intenso poder afirmativo, já que preocupa-se, sobretudo, em como estabelecer uma relação íntima entre o espectador e o filme. Ao contrário de técnicas estritamente narrativas, que colocam o espectador como um mero observador, a sensorialidade propõe uma imersividade através de texturas, de uma câmera que se coloca no ambiente fílmico, brincando com profundidades, fazendo com que a experiência audiovisual instigue a propriocepção, sendo um mecanismo que brinca com memórias e com o corpo do espectador.

Por isso, conclui-se que o audiovisual é uma ferramenta potente de comunicação, com uma variedade de linguagens efetivas para transmitir discursos e criar experiências. Colocar-se no papel de produtor significa dominar o discurso e essas linguagens, que, feito conscientemente, pode subverter estruturas que nos reprimem de diferentes maneiras. Ademais, é importante entender a subjetividade do cinema e como jogar com ela, chamando atenção para a tomada de decisões sobre quais signos usar dentro de cada linguagem audiovisual: a da composição dos planos, escolha de enquadramento, criação de atmosfera tanto sonora como pelo ritmo do filme e decisões estéticas complexas.

Esta monografia justifica-se pela expectativa de auxiliar a metodologia de criação em audiovisual, sendo um sujeito dissidente. Nela, inclui-se uma contextualização necessária para olhar para o *queer* como perspectiva de repensar normas, que muitas vezes passam despercebidas, mas influenciam negativamente a sociedade como um todo. Assim como questiona que tipo de construção discursiva é amplamente difundida, incentivando o leitor a pensar mais criticamente sobre as produções culturais industriais hegemônicas. Além disso, a discussão formal da tríade visual (direção, fotografia e direção de arte) contribui para pensar o cinema para além das convenções e obrigatoriedades técnicas.

Com relação ao uso de câmera, incentiva-se a brincar com focos, profundidades e distâncias, enxergando a câmera como um corpo que também sente. E, principalmente sobre a Direção de Arte, este trabalho chama atenção para toda a potência de uma área que é frequentemente dominada por pessoas dissidentes, que raramente recebe o orçamento necessário e nem sempre é tratada com a importância que merece. Aqui, é trazido as possibilidades e metodologias de criação para ambientes e personagens, apresentando também bibliografias para se aprofundar.

Neste trabalho foquei principalmente em trazer uma contextualização geral sobre a possibilidade da teoria *queer* se conectar aos aspectos formais e ao modo de produzir em audiovisual. No entanto, não foi possível abranger todas as pautas que surgiram durante a pesquisa, como aprofundar o *queer coding*, que possibilitaria entender mais profundamente signos que remetem ao *queer* e são usados de maneira pejorativa. Como também estéticas específicas, como o “camp”, “kitsch” e “poéticas da gambiarra”. Cada uma delas se conecta ao *queer* de forma única e aprofundar essa pesquisa mais direcionada a direção de arte seria interessantíssimo. Seja por uma câmera fluida (como o gênero é), seja por uma escolha estética de fazer direção de arte precária (como é a vivência *queer*), mas que não se diminui por isso. Muito pelo contrário, abraça essa precariedade e se potencializa, criando uma linguagem completamente única.

REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. **The Cultural Politics of Emotion**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- BRITES, Blanca, et al. **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Editora da Universidade/UFRGS e PPGAV/IA/UFRGS, 2002.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- BUTLER, Judith. **Undoing Gender**. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2004.
- BUTLER, Judith. **Corpos que importam**. 1ª ed. São Paulo: N-1 Edições, 2019.
- CAVALCANTE SOBRINHO, Felipe. **O queer está na moda: uma análise da apropriação cultural e representatividade queer como recursos estratégicos na comunicação midiática da moda de luxo**. 2023. 97 f. Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.
- COLLINS, Petra; DEMIE, Alexia. **Fairy Tales**. Nova York. Ed 1. Rizzoli International, 2021.
- DISCLOSURE. Direção: Sam Feder. Produção: Sam Feder, Amy Scholder, Laverne Cox. Estados Unidos: Netflix, 2020. 100 min. Disponível em: Netflix.
- DISNEY. *Os 5 fatos sobre Úrsula, a assustadora vilã de A Pequena Sereia*. 2025. Disponível em: <<https://www.disney.com.br/novidades/os-5-fatos-sobre-ursula-a-assustadora-vila-de-a-pequena-sereia>>. Acesso em: 27 de fev. 2025.
- EBERSOL, Isadora. **Territórios discursivos de gênero no cinema contemporâneo: representação de gênero através da direção de arte**. MS thesis. Universidade Federal de Pelotas, 2015.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro – 3. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HALBERSTAM, Jack. **Arte queer do fracasso**. 1 ed. Pernambuco: CEPE, 2000.
- HALBERSTAM, Jack. **Trans***: una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género. Egales, 2018.
- HAMBURGER, Vera. **Arte em Cena: A direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2014.
- HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialistano final do século XX** In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz. (org.) **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HARAWAY, Donna. **“Gênero” para um dicionário marxista**: a política sexual de uma palavra. *Cadernos Pagu* (22), 2004: p.201-246.

HELLER, Eva. **Psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2019.

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

LEECH, Amber. **Queer Coding and Representation**: The Motion Picture Production Code and Its Impact on the LGBTQ Community" (2024). English Summer Fellows. 31. <https://digitalcommons.ursinus.edu/english_sum/31>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2025.

LINK, Daniel. **Kitsch, camp, boom**: Puig e o ser moderno. *Revista Eco-Pós* 18.3 (2015): 18-26.

LOBRUTTO, Vincent. **The Filmmaker's Guide to Production Design**. Allworth Press, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. **Pedagogias da sexualidade**. In: LOURO, Guacira Lopes (org). *O corpo educado. Pedagogias da sexualidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001a, p.7-34

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho** - ensaios sobre a sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, 96p.

LOURO, Guacira Lopes. **Teoria Queer**: uma política pós-identitária para a educação *Revista de Estudos Feministas*, 2 (9), p.541-553, 2001.pós-identitária para a educação.

LORENZINI, María José Contreras. **La práctica como investigación**: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Revista Poiésis* 14.21-22 (2013): 71-86.

LUGONES, María. **Rumo a um feminismo descolonial**. *Estudos feministas*, Florianópolis, 22(3), set./dez. 2014, p. 935-952.

MARCONI, Dieison. **Cinema queer brasileiro ou as veias abertas da política da imagem**. *REBECA - Revista Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual*, v. 9, n. 2, p. 141-167, jul./dez. 2020a. Disponível em <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/685/419/>>. Acesso em: 27 fev. 2025.

MAX BRASIL. **Caracterização Pinguim**. 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tpY1NL5Pmzk&ab_channel=MaxBrasil. Acesso em 03 março 2025.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica Editora/UFPO, Série Cadernos da Diversidade, 6, 2012. 82 p.

MISKOLCI, Richard. **Do desvio às diferenças**. Teoria & Pesquisa (47), 2005, p.9-41.

MISKOLCI, Richard. **Reflexões sobre normalidade e desvio social**. Estudos de Sociologia, Araraquara, 13/14: 2003, p.109-126.

MOSS, Molly. *Thoughts on a queer gaze*. 3:AM Magazine, 24 out. 2013. Disponível em: <<https://www.3ammagazine.com/3am/thoughts-on-a-queer-gaze/>>. Acesso em: 27 de fev. 2025.

MULVEY, Laura. "Prazer visual e cinema narrativo", in Xavier, Ismail(org.), **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro, Graal, 1983, pp. 435-453.

NAGIME, M. **Em busca das origens de um cinema queer no Brasil**. Tese (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, 2016.

PEREIRA, Marcella Stefany Batista. **Do male ao female gaze**: uma análise a partir dos olhares em retrato de uma jovem em chamás. São Paulo, 2023.

PRECIADO, P. B. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre : E. Universidade/UFRGS, 2002. p.123-140.

REY, Sandra. **Da prática à teoria**: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais* 7.13 (1996).

ROCHA, Iomana. **A gambiarra e o alegórico no cinema contemporâneo brasileiro**. *Arteriais-Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes* 3.4 (2017): 60-67.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SANTIAGO JR. Francisco das Chagas Fernandes. **Sobre o conceito de representação**: etnicidade e análise histórica das imagens cinematográficas. Anais do 3º. Seminário Nacional de História da Historiografia: aprender com a história? Ouro Preto: Edufop, 2009.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1995. p. 91-103.

SILVA, Matheus Caldas Alves da; MENDES, Francisca Raimunda Nogueira. **Codificação queer**: a qualidade e presença da representatividade LGBTQIA+ através do figurino em "Meninas Superpoderosas". In: ARAGÃO, Patrícia Cristina; SILVA, Alcione Ferreira (Org.). *Diversidades, culturas, educação e re-existência: construindo o mundo que virá*. Volume II. São Paulo: Mentis Abertas, 2023. p. 231-247.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais**, Stuart Hall, Kathrin Woodward. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000, p. 73-102.

SONTAG, Susan. **Notes on “camp”**. 1964. Disponível em: <https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf>. Acesso em: 27 de fev. 2025.

UNIVERSAL PICTURES BRASIL. **Nosferatu | Figurinos**. 2025. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kgeUbu-JCZc&ab_channel=UniversalPicturesBrasil. Acesso em 03 março 2025.

VARGAS, J. M. (2014). **O tripé da visualidade: direção de arte, fotografia e figurino no cinema**. São Paulo: Editora Senac.

VIEIRA JUNIOR, Ery. **Estéticas da corporeidade e espectadorialidades à flor da pele no cinema contemporâneo**. Revista Visuais, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 32–50, 2021. DOI: 10.20396/visuais.v7i2.15913. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/15913>>. Acesso em: 3 jan. 2025.

VIEIRA JUNIOR, Ery. **Sensorialidades queer no cinema contemporâneo: precariedade e intimidade como formas de resistência//Queer sensory in contemporary cinema: precariousness and intimacy as modes of resistance.** *Contemporânea* 16.1 (2018): 168-182.

LIDIA SEARA. **Color Psychology**. 2017. Disponível em: <https://vimeo.com/169046276>. Acesso em 03 março 2025.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Autores Associados, 2022.