

Cinema queer: estudos hermenêuticos dos filmes Rebecca e Tomboy

Queer Cinema: Hermeneutic Studies of the Films Rebecca and Tomboy

DOI: <https://doi.org/10.5965/235809253012026e0004>

Rogério de Almeida

Orcid: 0000-0002-6720-1099

Helena Cacciacarro Tabarino

Orcid: 0000-0002-4100-7669

Recebido: 04/06/2024

Aprovado: 19/08/2024

Publicado: 30/09/2026

Resumo

Este artigo tem por objetivo estudar os filmes *Rebecca*, a *Mulher Inesquecível* (1940) e *Tomboy* (2011), sob a perspectiva das teorias queer e com abordagem metodológica pautada na descrição fenomenológica e na hermenêutica, para investigar como o cinema representou personagens queer em dois momentos históricos distintos. Os conflitos teóricos que movem a discussão sobre a construção de gênero embasam-se nas contribuições de Judith Butler e Paul Preciado. Os resultados apontam que o queer apareceu de maneira sutil e codificada nos filmes hollywoodianos do século XX, com uma mudança significativa na virada do século, quando essas personagens começam a surgir como protagonistas e de maneira explícita e positiva em obras produzidas por cineastas queer.

Palavras-chave: cinema e educação, cinema queer, teoria queer.

Abstract

*This article aims to study the films *Rebecca* (1940) and *Tomboy* (2011) from the perspective of queer theories, employing a methodological approach grounded in phenomenological description and hermeneutics. The purpose is to investigate how cinema has portrayed queer characters at two distinct historical moments. The theoretical conflicts driving the discussion on gender construction are based on the contributions of Judith Butler and Paul Preciado. The findings indicate that queer representation in 20th-century Hollywood films appeared in a subtle and coded manner, with a significant shift at the turn of the century when these characters began to emerge as protagonists in a more explicit and positive way in works produced by queer filmmakers.*

Keywords: cinema and education, queer cinema, queer theory.

Introdução

A escritora Chimamanda Ngozi Adichie (2009) associa a prática de contar histórias às relações de poder. Para a autora, o ato de contar sempre a mesma história sobre determinada pessoa ou grupo social a institui como definitiva, e quem define quais histórias serão contadas é quem detém o poder de narrar, poder que se estende sobre a pessoa ou o grupo narrado. O problema não é necessariamente que as histórias sejam ou não estereotipadas, mas sim a existência apenas dessas histórias com narrativas incompletas que se apresentam como verdade universal; o problema está na história única.

Aqui, propõe-se a compreensão do modo como o movimento *queer* estabeleceu narrativas para colocar em circulação suas histórias na indústria cinematográfica, criando a possibilidade de novas histórias sobre essas pessoas, histórias plurais e diversas, representando também uma mudança na estrutura de poder no universo cinematográfico, onde minorias políticas passam a apresentar e representar suas narrativas e identidades, com poder de contar suas histórias.

Para tal, buscou-se compreender as diferenças na forma em que personagens e narrativas *queer* foram construídas e apresentadas em duas épocas distintas da indústria cinematográfica através da análise das obras cinematográficas *Rebecca, a Mulher Inesquecível* (1940), do diretor Alfred Hitchcock, e *Tomboy* (2011), da diretora Céline Sciamma. A abordagem dos filmes efetivou-se por meio de estudos fenomenológicos e hermenêuticos, com a realização de descrições das personagens de interesse e suas ações/relações nos filmes, e os sentidos possíveis de serem apreendidos a partir da perspectiva *queer*. A abordagem também se deu por análise de cena e decupagem, sendo a definição desta última o estudo da “[...] estrutura do filme como seguimento de planos e de sequências, tal como o espectador atento pode perceber” (Aumont; Marie, 2003, p.71), com o objetivo de compreender a produção de sentido de cada obra através da separação das cenas mais significativas e estudo de sua relação com as demais cenas do filme.

A construção sociopolítica do *queer*

Compreender como o *queer* é representado em diferentes obras cinematográficas e os subtextos dessas representações passa pelo pressuposto de que narrativas *queer* apresentam características próprias que as diferenciam de narrativas cisheteronormativas. Mas, inicialmente, é importante delimitar o que se entende por *queer* e o porquê do uso dessa palavra.

Paul Preciado (2013) e Richard Miskolci (2017) explicam que o termo *queer* surge na língua inglesa durante a era vitoriana (século XIX) como um insulto para se referir a corpos que fugiam da norma heterossexual, passando por um movimento de reapropriação entre as décadas de 1960 e 1980, liderado por grupos ligados a movimentos estadunidenses de contracultura, libertação sexual e luta contra a AIDS, que transformaram o termo *queer* em uma autodenominação. Preciado (2013) ressalta que esse movimento de reapropriação do termo representa uma mudança no sujeito que o profere: passa a ser a própria comunidade *queer* que se auto refere como tal, tornando o termo um símbolo de resistência de identidades dissidentes.

Para Miskolci (2017), enquanto movimentos sociais anteriores defendiam apenas a aceitação social da homossexualidade e sua normalização, o movimento *queer* se estrutura na década de 1980 para questionar a heteronormatividade. É um movimento que surge para recusar os valores morais que fundam a linha da abjeção social, que delimita quem é socialmente aceito e quem está excluído e ameaçado pela sociedade por apresentar uma possível ruptura do que se entende como norma social (Miskolci, 2017, p.25). Desta maneira, o movimento *queer* tem por objetivo ético-político tornar possível a existência das sexualidades e identidades de gênero condenadas à rejeição social, discriminação e estigma pelas matrizes de poder das sociedades ocidentais (Gros, 2022).

Guacira Lopes Louro (2018) explica que o *queer* é algo que incomoda, que escapa propositalmente de definições exatas. O *queer* é uma luta política e social, carregando neste termo, que pouco parece significar quanto dito em português, a representação de um sujeito constituído de luta, resistência e movimento. Sua definição de não representar especificamente a homossexualidade faz parte da crítica do movimento *queer* a normatizações e poderes institucionais, mantendo-se, assim, o sujeito indefinido, crítico e transgressor. Neste sentido,

Queer passou a ser, então, mais do que o qualificativo genérico para gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transgêneros de todas as colorações. A expressão ganhou força política e teórica e passou a designar um jeito transgressivo de estar no mundo e de pensar o mundo. Mais do que uma nova posição de sujeito, *queer* sugere um movimento, uma disposição. Supõe a não-acomodação, admite a ambiguidade, o não-lugar, o trânsito, o “estar-entre”. Sugere fraturas na episteme dominante (Louro, 2018, p.83-84, grifos nossos)

A transformação de sentido do termo *queer* realizada por grupos de ativismo LGBTQIAP+ entre as décadas de 1960 e 1980 leva à duas vertentes principais: a primeira delas sendo a crítica à heteronormatividade, que ocorre a partir de um comportamento transgressivo que surge como reflexo de uma atitude existencial,

enquanto a segunda vertente apresenta uma teoria que busca romper com valores impostos por instituições de poder, criando dispositivos e estabelecendo princípios para estruturar tal ruptura (Figueiredo, 2018). Essa segunda vertente recebe o nome de teoria *queer* e surge no meio acadêmico a partir de estudos feministas entre as décadas de 1980 e 1990. Sara Salih (2019) explica que, dentro dessa problemática mais ampla, a teoria *queer* busca investigar e desconstruir as categorias de sujeito (gay, heterossexual, lésbico, feminino etc.), afirmando uma instabilidade e uma indeterminação de todas as identidades, contrapondo o que os estudos de gênero, os estudos gays e lésbicos e a teoria feminista afirmavam até então. Dentro dos estudos da teoria *queer*, rótulos e categorias identitárias são vistos como ferramentas disciplinadoras e limitantes que trabalham como instrumento de manipulação da normatividade (Miskolci, 2017, p.18).

Dentre as questões centrais nos debates da teoria *queer* está o conceito de heterossexualidade compulsória, conceptualizado pela escritora estadunidense Adrienne Rich (1980 *apud* Miskolci, 2017), que denuncia a heterossexualidade como não sendo a forma natural dos relacionamentos humanos, mas sim “[...] o resultado de um conjunto de práticas sociais que a impõe como a 'forma correta' de se relacionar amorosa e sexualmente” (Miskolci, 2017, p.14). Essa propagação da ideia da heterossexualidade como forma natural dos relacionamentos humanos faz com que as pessoas se sentissem exigidas e/ou forçadas a integrar relacionamentos heteronormativos e se entender como heterossexuais, daí o termo heterossexualidade compulsória (Gros, 2022; Miskolci, 2017; Salih, 2019).

Outra ideia fundamental dentro da teoria *queer* é o conceito de biopoder de Michel Foucault. Em sua obra *História da Sexualidade*, com seu primeiro volume publicado originalmente em 1976, Foucault apresenta uma mudança na concepção de poder até então compreendida, explicando como, na atualidade, mecanismos sociais disciplinares criam ferramentas para a definição e manutenção das normas e culturas que nos criam como sujeitos (Miskolci, 2017). Assim, o biopoder é uma forma de poder que se concentra no controle e regulação dos corpos e da vida em geral, onde estes são moldados de acordo com determinados objetivos políticos, econômicos, culturais e sociais. Na sociedade contemporânea, são discursos e ações cotidianas, difundidas por diferentes matrizes de poder (escola, igreja, família, etc.) que definem o que é ou não normal (Preciado, 2013); de forma que o controle da sexualidade não ocorre mais através de proibições, mas sim do estabelecimento de identidades “normais” e “anormais/desviantes” e é a partir dessas determinações que se estabelece o que Foucault chama de “identidades sexuais”, estas estando

divididas entre a heterossexualidade, a única identidade sexual “normal” e as identidades “anormais” (os *queers*, os gays, as lésbicas, etc.) (Domínguez-Benítez, 2021).

Desta forma, partindo de debates sobre a heterossexualidade compulsória e da compreensão das ferramentas de controle do biopoder, o grande objetivo da teoria *queer* é evidenciar e explicar como o gênero é construído nas sociedades, derrubando a noção do gênero como algo metafísico que antecede a existência dos seres humanos (Butler, 2020; Gros, 2022; Preciado, 2013, 2014; Salih, 2019). Como explica Alex Gros (2020), não existe um consenso absoluto sobre a maneira como a construção de gênero ocorre na sociedade, mas existem dois modelos principais que são amplamente difundidos, relevantes e influentes dentro dos estudos de gênero contemporâneos, são eles: o modelo de identidade performativa criado pela filósofa estadunidense Judith Butler e o modelo farmacopornográfico elaborado pelo filósofo espanhol Paul Preciado.

O modelo de performatividade de gênero de Butler surge a partir da sua visão do sujeito como uma estrutura linguística em constante formação. A autora refuta a ideia da existência de uma coerência entre sexo biológico, gênero e desejo (Gros, 2022). Para Butler, a naturalização da suposta coerência sexo-gênero-desejo é uma ferramenta poderosa que opera de maneira a normatizar a vida dos sujeitos e das sociedades dentro da matriz cultural que busca determinar uma ideia de gênero específica (Butler, 2020; Louro, 2018). Louro (2018) explica que essa lógica de continuidade entre sexo-gênero-desejo tida como norma torna a ideia de gênero obrigatoriamente binária, pois nessa lógica é possível a existência de apenas dois gêneros, o “homem” e a “mulher”.

A negação da coerência entre sexo-gênero-desejo refuta o princípio da existência de um corpo sexuado de constituição preexistente e anterior à cultura (Louro, 2018) e, partindo desta afirmação de que o gênero não antecede o corpo, Butler (2020) desenvolve a teoria de que o gênero se constrói fenomenologicamente a partir de discursos definidos e disseminados pelas ferramentas do biopoder. Assim, é através de atos, gestos e atuações que o sujeito constrói sua identidade de gênero, que será sempre performática, dado que essas ações são interpretações de ferramentas fabricadas para a manutenção do caráter “natural” do gênero, que é mantido discursivamente através de ideais inalcançáveis em virtude da heterossexualidade compulsória. A autora ainda reforça que a repetição desses atos de gênero, dessa performance, opera como um ritual de legitimação, sendo que as ações de estilização performativa do corpo têm dimensões temporais e coletivas, tendo por objetivo estratégico o dever de manter o gênero em sua estrutura binária (Butler, 2020).

Desta forma, para Butler (2020), o caráter não-natural do gênero se dá a partir da compreensão da fabricação discursiva dos atos que regem a formação da identidade de gênero, caracterizando-os como atos performativos, fato que define o gênero como uma sequência de atos repetidos por sujeitos como uma estratégia de sobrevivência cultural, para fugir da abjeção social (Figueiredo, 2018; Salih, 2019). E é justamente a partir de sujeitos que ultrapassaram a linha da abjeção que Butler (2020) elabora uma estratégia de subversão da heterossexualidade compulsória e sua matriz de gênero, que deve ocorrer dentro das práticas discursivas, através da repetição de atos performáticos que desviam de seus propósitos originais e ultrapassam os limites da inteligibilidade cultural.

Já o modelo farmacopornográfico de Preciado propõe uma compreensão da construção social do gênero que parte das pesquisas de Butler sobre a performatividade de gênero e das teorias de Foucault acerca do biopoder, para evidenciar o caráter ilusório da dicotomia ocidental natureza/cultura, ou sua variante moderna, essencialismo/construtivismo, concluindo que, atualmente, a tecnologia ocupa o lugar, antes tomado pela natureza, de uma suposta ordem fundadora da humanidade (Domínguez-Benítez, 2021). Preciado (2014) evidencia o papel do sexo e da sexualidade como tecnologias normativas contemporâneas, refutando o caráter de natural à espécie humana que ambos possuiriam; para o autor, dentro dos sistemas de biopolítica, sexo/gênero e sexualidade são dispositivos que atuam dentro das tecnologias de biopoder.

Preciado compreende que, na era contemporânea, a biopolítica de Foucault assume uma nova roupagem e faz novas alianças para se adaptar ao capitalismo pós-industrial e global (Domínguez-Benítez, 2021; Gros, 2022; Preciado, 2014). Na interpretação de Domínguez-Benítez (2021, p.98), Preciado entende que vivemos em um momento no qual os regimes das sociedades disciplinares perdem força e possibilitam o surgimento de um novo regime de subjetivação, que coloca o sexo e a sexualidade na centralidade da atividade econômica e política através de uma aliança entre a biopolítica e o capitalismo tecnológico.

Esse novo contexto sociopolítico é caracterizado por tecnologias sutis que se infiltram na vida cotidiana de diversas formas, sejam elas biomoleculares, digitais ou de transmissão de informações em alta velocidade; a gestão política e técnica do corpo, do sexo e da sexualidade passa a ocorrer por meio de dispositivos biotecnológicos de caráter microprostéticos (Domínguez-Benítez, 2021; Gros, 2022). Para Preciado (2014), as indústrias que consolidam e sustentam essa nova economia capitalista são: a indústria global da guerra, indústria farmacêutica legal e ilegal e a indústria pornográfica, sendo as últimas duas os pilares centrais pelos quais o regime heterossexual se consolida, controlando a sexualidade dos corpos codificados

como femininos através de fármacos e fazendo gozar os corpos codificados como masculinos através da pornografia, daí o nome “modelo farmacopornográfico”.

Apesar de concordarem que a (hetero)sexualidade é inscrita e re-inscrita nos corpos por meio da repetição e recitação constante dos códigos binários de gênero considerados como “naturais”, a maior divergência entre as teorias de Butler e Preciado se dá no sentido de que, para Butler (2020), o gênero é performativo, pois é um efeito das práticas culturais linguístico-discursivas, e, para Preciado, o “[...] o gênero é, antes de tudo, *prostético*, ou seja, não se dá senão na materialidade dos corpos. É puramente construído e ao mesmo tempo inteiramente orgânico” (Preciado, 2014, p.29, grifo nosso). Assim, segundo Preciado (2014), o efeito de “naturalidade” de um gênero só ocorre através de modificações orgânicas de origem biotecnológicas, como cirurgias e terapias hormonais, afirmando que o conceito de identidade performativa de Butler desconsidera as inscrições corporais que possibilitam que a performance de gênero seja socialmente lida como natural ou não; para o autor, toda performance de gênero leva a incorporações que geram efeitos transformadores no corpo, de maneira que o processo de produção de sexo/gênero não ocorre no plano discursivo, mas sim prosteticamente na materialidade dos corpos (Dominguez-Benítez, 2021; Preciado, 2014). Neste sentido, dado que a arquitetura do corpo é política, a organização das práticas destinadas aos órgãos e às partes do corpo também o são: deslocamentos, interrupções e perversões dos eixos performativos que produzem a heteronormatividade permitem a constituição de identidades desviantes que, ao desviar da norma, revelam o caráter construído e prostético do sexo/gênero (Preciado, 2014).

É no desviante, no anormal, no *queer*, que está o ponto de convergência estrutural entre as teorias dos dois autores (Gros, 2022). Tanto Butler (2020) quanto Preciado (2014) evidenciam como as identidades não normativas como a *drag queen*, a travesti, o transgênero, o intersexo, o homossexual, etc. escancaram o modo não-natural, ainda que sutil, pelo qual o gênero é construído nas sociedades ocidentais. Desta maneira, os dois modelos podem ser compreendidos como complementares na concepção contemporânea do gênero enquanto construção social.

O queer velado em *Rebecca*, a Mulher Inesquecível, de Alfred Hitchcock

As ferramentas da heteronormatividade se manifestam de diversas maneiras no cinema, da mesma forma que são combatidas de inúmeros modos pelo movimento *queer* e seus aliados, essa luta toma diversas formas ao longo da história do cinema e já se estende por muitas décadas. Inicialmente, busca-se destacar um momento significativo dessa disputa pela representação *queer* na indústria cinematográfica: a prática de

codificação *queer*, ou *queer coding*, em Hollywood. A maneira como esses movimentos de resistência e disputa pela representação *queer* no cinema acontece é sempre parte de uma estratégia política, seja dos grupos que buscam censurar, apagar e/ou trazer um caráter negativo à narrativas *queer*, seja daqueles que resistem e lutam para que essas representações existam, sejam positivas e protagonistas.

No período entre 1930 e 1968 esteve em vigor em Hollywood o *Motion Picture Production Code*, popularmente conhecido como *Hays Code*, um conjunto de diretrizes que estipulava aos produtores o que poderia ou não ser retratado em seus filmes. Como explicam Antônio Carlos Gomes de Mattos (2006) e Stephen Vaughn (1990), a implementação do Código Hays nos Estados Unidos da América se deu a partir da revolta da população norte-americana conservadora, especialmente de comunidades jesuíta e católica, que se organizaram para reivindicar censura à representação de determinados temas em filmes de Hollywood. Jordan Bernsmeier (2013, p.361-362) aponta que, dentre as diretrizes estabelecidas pelo Código, estavam proibidas quaisquer representações de “sexualidades aberrantes” e de “amor impuro”, sendo que sobre o segundo não poderia ser representado como algo atrativo e bonito, não poderia parecer certo e permitido, bem como, no geral, não deveria ser detalhado em seus métodos e maneiras.

Com as proibições, alguns cineastas adotaram a prática de *queer coding*, pela qual personagens e narrativas *queer* eram inseridas nas obras cinematográficas de maneira codificada através de subtextos, criando um sistema de códigos próprio que operava através de enquadramentos sutis, histórias ambíguas e iconografias específicas (Bernsmeier, 2013; Borgonovo, 2021; Kahn, 2019, Spöhrer, 2016). A censura do Código fez com que técnicas de representações ambíguas e sutis fossem desenvolvidas em Hollywood para tratar de temas além da representatividade *queer*, mas as temáticas ligadas à sexualidade foram as que mais se utilizaram dessas técnicas (Mattos, 2006, p.92). Assim, expectadores *queer* aprenderam a ler as entrelinhas das obras e a analisar materiais extra-fílmicos, como os romances que inspiraram os filmes, referências com intertextos e boatos sobre as vidas pessoais dos atores, diretores e roteiristas, para perceber e decifrar as narrativas *queer* escondidas nas obras cinematográficas (Bernsmeier, 2013; Borgonovo, 2021).

Rebecca, a Mulher Inesquecível (1940) narra a história de Mrs. de Winter (interpretada por Joan Fontaine), uma jovem que, ao casar-se com o rico viúvo Maxim de Winter (Laurence Olivier), sente-se constantemente perseguida pelas memórias que todos ao seu redor têm de Rebecca, a falecida esposa de seu novo marido, venerada especialmente pela governanta da casa, Mrs. Danvers (Judith Anderson). A trama se desenrola

em torno da relação entre a nova Mrs. de Winter e Mrs. Danvers, que parece perseguir a nova esposa de Maxim ao reviver constantemente memórias de Rebecca pela casa.

Alexander Doty (2011) pondera que, para estudar o *queer* na filmografia de Alfred Hitchcock, é preciso compreendê-lo na dimensão tanto de seu cinema quanto de sua vida, pois o cinema *queer* de Hitchcock não busca dialogar apenas com a comunidade, agora denominada, LGBTQIAP+, mas também com todas as posições e práticas não normativas que não se enquadram em categorias pré-existentes de sexo, gênero e sexualidade (Doty, 2011). Para tratar de narrativas *queer* em suas obras sem que estas fossem censuradas pelo Código Hays, Hitchcock escondeu-as dentro de seus filmes, de forma que apenas um espectador sintonizado com o meio *queer* da época conseguiria compreendê-las.

São vários os modos como o *queer* aparece nas obras do diretor, envoltas em atmosferas de estranheza e mistério. Além de subtextos e referências pontuais localizáveis em algumas de suas personagens, Hitchcock trabalhava com atores abertamente *queer* dentro do meio cinematográfico, e, ao escolhê-los, estimulava essa atmosfera de questionamento sobre uma possível presença do *queer* em suas obras. De maneira geral, as principais estratégias do diretor para colocar narrativas *queer* em suas obras foram a ambiguidade e a codificação, sendo desafiador nomear com exatidão quais obras são ou não *queer*, pois depende da régua usada para interpretá-las (Doty, 2011).

O filme *Rebecca* (1940) foi inspirado no romance homônimo de Daphne du Maurier, publicado em 1938, cuja narrativa traz um subtexto lésbico que Hitchcock optou por manter na adaptação para o cinema. Esse processo de adaptação da obra é uma das características mais importantes de *Rebecca* (1940), é a partir da tradução do livro para o cinema que a representação visual e material da lesbianidade velada do romance é criada (Bernsmeier, 2013). Além da ambiguidade e da codificação, outra ferramenta narrativa utilizada por Hitchcock para representar veladamente a lesbianidade em *Rebecca* (1940) é o que Bernsmeier (2013, p. 30-31) define por *haunting* (ou “perseguição”), pelo qual uma violência social reprimida ou não resolvida revela-se ao longo da obra, seja direta ou obliquamente. Assim, Hitchcock se utiliza da “perseguição” como uma forma de mostrar que aquilo que se busca negar e esconder está vivo e presente, colocando o lesbianismo como um fantasma que se esconde na proibição de ser reconhecido, como uma presença que está implícita em todos os lugares, mas que não é exposta em lugar algum.

Embebido em referências do cinema mudo, Hitchcock prioriza o visual ao verbal nesta obra, de maneira que o subtexto lésbico do filme se dá por meio de pistas majoritariamente visuais, motivo pelo qual a obra

conseguiu escapar da censura do Código na época do lançamento do filme. Segundo Doty (2011), parte significativa da compreensão da narrativa *queer* nas obras de Hitchcock está no preenchimento de lacunas deixadas propositalmente pelo diretor, em que a ausência deliberada de determinadas identificações opera para criar uma atmosfera misteriosa em torno de algumas personagens e eventos. É através dessas ausências e da construção visual do filme que a codificação *queer* acontece em *Rebecca*.

Essa atmosfera incomum acontece principalmente a partir do comportamento da personagem Mrs. Danvers, uma mulher rígida e amedrontadora que devotou toda sua vida para servir Rebecca, sendo extremamente fiel à sua figura. Segundo Bernsemeier (2013), Hitchcock usa a movimentação e o posicionamento da câmera para criar um mal-estar não especificado nas cenas, que ganham uma atmosfera de mistério. Há duas cenas em que isto pode ser visto com clareza.

A primeira cena é quando Mrs. Danvers visita a nova Mrs. de Winter em seu quarto, antes do jantar que marca sua primeira noite na mansão. É neste momento que o primeiro diálogo a sós entre as duas personagens acontece; nele, Mrs. Danvers está explicando como a Mrs. de Winter deve se portar no jantar e, depois, conta que se mudou para a casa quando Maxim casou-se com Rebecca. Mrs. Danvers fala sempre de uma posição de superioridade em relação à Mrs. de Winter; no início da cena, a governanta está posicionada em pé e acima da outra personagem, que está sentada. Esta disposição é acentuada por uma câmera posicionada abaixo de Mrs. Danvers, na altura da Mrs. de Winter. Mesmo quando ambas as personagens estão de pé, a câmera se movimenta sempre abaixo do rosto de Mrs. Danvers, fazendo com que a governanta aparente ser alta e imponente. O posicionamento das personagens e as falas de Mrs. Danvers sobre Rebecca criam uma atmosfera constante de sufocamento para a Mrs. de Winter, que demonstra estar cada vez mais atormentada.



Fotograma 1: primeiro diálogo entre Mrs. Danver e Mrs. de Winter (32'03")

A segunda cena em que se pode ver como a movimentação e o posicionamento da câmera são usados para criar um mal-estar não especificado é o momento em que Mrs. Danvers mostra a Mrs. De Winter o antigo quarto de Rebecca. Na cena mencionada anteriormente, Mrs. Danvers menciona que o quarto com a vista mais bonita da casa é o antigo quarto de Rebecca, onde a governanta é vista sozinha em alguns momentos do filme. Mrs. de Winter, que em determinado momento parece estar intrigada e fascinada pelas memórias que todos têm de Rebecca, decide entrar no antigo quarto da falecida, onde Mrs. Danvers aparece repentinamente, como uma guardiã.



Fotograma 2: Mrs. Danvers acariciando as roupas de Rebecca (1:09'36")

As técnicas de enquadramento utilizadas nesta cena são similares às utilizadas na cena mencionada anteriormente, Mrs. Danvers muitas vezes é posicionada acima de Mrs. de Winter, e a iluminação faz com

que em diversos momentos uma sombra escureça parte do rosto da governanta, tornando sua imagem ainda mais assustadora. Este exemplo denota a construção de Mrs. Danvers como uma mulher apaixonada por Rebecca e, possivelmente, como sua antiga amante; tal subtexto é construído por meio do discurso da governanta e, acima de tudo, através de seus gestos e feições. Os momentos nos quais Mrs. Danvers fala de Rebecca são os únicos em que ela demonstra algum tipo de emoção. Quando a governanta toca e acaricia as roupas de Rebecca, seus olhos brilham e ela esboça um sorriso, olhando para Mrs. de Winter como se Rebecca ainda estivesse no cômodo. A governanta enfatiza de diversas maneiras ao longo da cena que sua existência na casa se dava unicamente para satisfazer as vontades e necessidades de Rebecca.

Mrs. Danvers representa na história uma subversão do típico papel de coadjuvante na Hollywood clássica, que normalmente ocupava a função de reforçar a heterossexualidade compulsória e o romance heteronormativo dos protagonistas. A presença da governanta gera incertezas e dúvidas na felicidade de Mrs. de Winter, fazendo com que ela questione o sucesso de seu casamento (Bernsmeier, 2013, p. 57). Para a autora, a perseguição constante à felicidade de Mrs. de Winter e sua devoção e adoração a Rebecca tornam a personagem de Mrs. Danvers a figura central da construção dos subtextos e códigos *queer*, tanto na obra de Hitchcock quanto no romance original de du Maurier.

Porém, ao compreender a construção de personagem de Mrs. Danvers, é importante reconhecer que a representação *queer* nos filmes hollywoodianos, conquanto driblasse as normas do Código Hays, muitas vezes recorria a estereótipos negativos da comunidade LGBTQIAP+. Doty (2011) enfatiza que a representação *queer* nos filmes de Hitchcock era feita de maneira estereotipada e até ofensiva, pois ocorria por meio da reprodução de mitos heterossexistas sobre a homossexualidade. Muitos críticos concordam que a maneira como Hitchcock apresentava representações de personagens LGBTQAP+ partia de códigos culturais dominantes sobre a homossexualidade e pessoas *queer*, podendo ser tanto uma questão de desconhecimento quanto de preconceito, ou mesmo por conveniência (Doty, 2011, p.479).

No entanto, é patente que a adaptação cinematográfica de Hitchcock trata da subversão dos papéis e expressões de gênero, assim como contorna as regras dos códigos de censura para trazer algum tipo de representação *queer* para os veículos de mídia *mainstream*. Ainda que esta representação lésbica ocorra de maneira totalmente velada, e sem ser abertamente reconhecida, seja por du Maurier ou Hitchcock, *Rebecca* é compreendido como um espaço importante de representação lésbica em um filme clássico de Hollywood.

A centralidade do queer em Tomboy

Mesmo após a queda do Código Hays em Hollywood em 1968, representações diretas de identidades e narrativas *queer* no cinema continuaram sendo raras. No entanto, com o fim do código de censura, representações mais positivas começaram a surgir na indústria cinematográfica hollywoodiana, ainda que poucas. Até que, na década de 1980, com a crise da epidemia da AIDS e sua associação à população LGBTQIAP+ – especialmente aos homens gays –, um retrocesso na representatividade *queer* no cinema começa a manifestar-se (Carvalho, 2016; Kahn, 2019).

Motivados pela necessidade de combater o preconceito que surge com a epidemia da AIDS, movimentos de cineastas *queer* surgem no início dos anos 1990 com o objetivo de produzir filmes com características novas em relação ao que era produzido até então sobre a temática LGBTQIAP+ pela indústria cinematográfica, muitos deles sendo pensados inclusive para o público *mainstream* (Carvalho, 2016, p.34; Kahn, 2019, p.15). Com representações respeitadas e realistas de personagens *queer*, estratégias estéticas, narrativas *queer* e, acima de tudo, uma atitude em comum, esse conjunto de filmes foi denominado de *New Queer Cinema* ou simplesmente “cinema *queer*”, como ficou conhecido no Brasil. É através desse movimento que muitos produtores, diretores e roteiristas *queer* reivindicam o direito de criarem suas próprias representações, partindo do ponto de vista de pessoas que buscam desconstruir a ideia de “normalidade” com a qual não se identificam (Carvalho, 2016, p.35). A possibilidade de representarem a si próprios permite que esses cineastas produzam e circulem novos imaginários sobre as identidades *queer* a partir de suas obras.

Indo muito além de representações LGBTQIAP+ positivas e protagonistas, a principal característica dos movimentos de cinema *queer* é a busca pela quebra da noção heteronormativa da heterossexualidade como forma natural de relacionamento da humanidade, em diálogo constante com os debates iniciados pelos estudiosos da teoria *queer*. Assim, é importante ressaltar que o cinema *queer* enquanto gênero cinematográfico não é definido por um conjunto de filmes com características em comum, mas sim por uma temática em comum: a subversão das normas de gênero e sexualidade, buscando a desconstrução da noção de heteronormatividade como algo “natural” ao ser humano, por meio do questionamento sobre os limites entre aquilo que é considerado “normal” e “anormal”.

Assim, os movimentos de cinema *queer* foram parte central na mudança da representação *queer* dentro da indústria cinematográfica nas últimas décadas, sendo também protagonistas da luta por representações positivas que quebrassem com os estereótipos que perseguiram as representações *queer* no cinema até

então (Kahn, 2019) e pela produção de filmes que fazem o espectador questionar as normas de gênero e sexualidade enraizadas na nossa cultura (Carvalho, 2016). Nesse sentido, a temática *queer*, dentro e fora do cinema, não debate apenas a comunidade LGBTQIAP+, mas, acima de tudo, a abjeção (Miskolci, 2017).

O filme *Tomboy* (2011), da diretora francesa Céline Sciamma, narra a história de Laure/Mickäel (interpretada/o por Zoé Héran), uma criança que não se identifica com o gênero de nascimento. A história se inicia com a mudança de Laure e sua família para uma nova cidade onde a personagem faz amizade com Lisa (interpretada por Jeanne Disson), uma das crianças que mora em seu prédio e para quem se apresenta como Mickäel. Ao fazer amizade com as outras crianças do prédio, para quem também se apresenta como menino, Laure/Mickäel passa a viver tentando esconder sua nova identidade de sua família, experimentando como é interagir, brincar e se relacionar como um menino.

Guilherme Teixeira de Lima e Leonídia Aparecida Pereira da Silva (2021, p. 2720) assinalam que a transgressão do sistema sexo/gênero binário começa a ser construída no próprio título do filme, dado que o termo “*tomboy*”, na cultura estadunidense, designa uma identidade feminina que reproduz traços de masculinidade. Mariana Tambara (2020, p.119) também enfatiza que a construção da ambiguidade do gênero de Laure/Mickäel começa antes mesmo de Laure se apresentar como Mickäel, dado que no início do filme seu nome e gênero não são referenciados, sendo seu corpo sua principal ferramenta de construção de identidade, com roupas, corte de cabelo e jeito de agir que geram dúvidas no espectador por estarem alinhados com uma performatividade de gênero masculina.

Além de ser um filme sobre a performance de gênero, *Tomboy* (2011) aborda as relações sociais na infância como tema central em sua história, uma temática principal pode ser definida pelos efeitos da identidade de Laure/Mickäel nos processos sociais de sua infância. Lima e Silva (2021, p. 2721) explicam que os corpos e identidades dissidentes já na infância também são foco das tecnologias de controle da heteronormatividade; fato que, para os autores, culmina naquilo que Preciado explica ser uma realidade que inibe as crianças de explorar seus corpos e desejos de maneira plena e coletiva. Desta forma, cabe às figuras parentais cuidar da regulação e do controle das *verdades* heteronormativas e binárias de suas crianças, de maneira que a socialização de Laure/Mickäel com seus pais molda e atualiza constantemente as ferramentas heteronormativas utilizadas para controle de sua performance de gênero, mexendo também com a maneira como a personagem percebe e apresenta seu próprio corpo ao longo do filme.



Fotograma 3: Laure/Mickäel posando como modelo para sua irmã (33'22")

Outra figura central nos processos de socialização de Laure/Mickäel é a personagem Lisa (Lima; Silva, 2021; Tambara, 2020, pois é a partir da mudança para uma cidade onde Laure não conhece ninguém que, perante sua amiga Lisa, a personagem assume uma identidade de gênero diferente de seu sexo biológico. Ao ver Laure/Mickäel pela primeira vez, Lisa assume que se trata de um menino e inicia a conversa se referindo a outra personagem no masculino, fato que ela/ele não desmente e, após Lisa perguntar qual o seu nome, a personagem se apresenta como Mickäel, iniciando um processo de socialização inédito para si, passando a ser compreendido como um menino por todas as crianças de seu prédio. A identidade “Mickäel” tem sua existência confirmada pelo reconhecimento de seus amigos, motivo pelo qual a socialização de Laure/Mickäel com as outras crianças passa a ser tão importante para a personagem.

Contudo, embora as crianças aceitem a performance de gênero de Laure/Mickäel, dificuldades surgem com o sigilo de sua identidade, como na cena em que é convidada/o para nadar em um lago com as outras crianças e, para que não desconfiem de seu sexo biológico, a personagem corta um maiô para parecer uma sunga e coloca um rolo de massinha de modelar dentro dela para simular um pênis. O diálogo com a perspectiva de Judith Butler (2020) é claro, uma vez que a identidade de gênero não é biologicamente determinada, mas construída a partir das próprias expressões resultantes da performance. É no trânsito que surge entre Laure e Mickäel que essa perspectiva butleriana é reforçada, servindo também como espaço de rompimento com as normas de gênero e sexualidade e de transgressão e ressignificação do sistema binário homem/mulher. Aqui é válido dialogar também com o modelo farmacopornográfico de Paul Preciado (2014), uma vez que Laure/Mickäel se utiliza de uma prótese para ter sua identidade de gênero reafirmada, quando surge a necessidade da incorporação de um pênis de massinha enquanto prótese fálica,

que opera como materialização de um corpo masculino, ultrapassando os limites de sua performance de gênero.

Seja pela ótica de Butler, seja pela de Preciado, a ludicidade que reside na infância de Laure/Mickäel permite que a personagem experiencie livremente seus desejos e afetos e resista à normatização e regulação de seu corpo enquanto um corpo dissidente, ao menos enquanto não tem sua identidade descoberta por seus amigos, quanto então passa a sofrer de homofobia, por meio da reprodução das ferramentas sociais de controle, normatização, regulação e punição de corpos e identidades abjetos.

Assim, o filme acompanha a trajetória de Laure/Mickäel na compreensão dos limites entre o sexo biológico e o gênero e o poder da construção identitária a partir da performance de gênero, abordando a identidade de Laure/Mickäel como algo transitório e em construção. Todavia, o filme também evidencia como a própria infância da personagem é igualmente um processo contínuo de formações e transformações que se inscrevem em seu corpo (Tambara, 2020, p.136). Nessa perspectiva, o corpo e a infância de Laure/Mickäel são negados por uma lógica adultocêntrica, cisheteronormativa e binária sobre os corpos, gêneros e sexualidades, com a qual a personagem busca romper vivendo uma infância dissidente que questiona, transgride e ressignifica os limites impostos pela lógica da heteronormatividade.

Ao trazer uma personagem protagonista *queer* criança, e ilustrar seus dilemas identitários, performáticos e sociais, Sciamma contribui para a discussão e reflexão sobre as normas de gênero perpetuadas pela heteronormatividade nas sociedades ocidentais contemporâneas, além de proporcionar uma representação positiva, realista e lúdica da questão de gênero na infância. Laure/Mickäel mostra as possibilidades que surgem a partir do rompimento com o sistema binário sexo/gênero e homem/mulher, revelando a importância da valorização das vivências e resistências *queer*, principalmente na infância.

Considerações finais

Com aporte dos estudos da teoria *queer*, foi possível compreender que a existência de sujeitos dissidentes que rompem com a suposta coerência entre sexo-gênero-desejo é incontestável (Butler, 2020; Louro, 2018; Preciado, 2013, 2014; Salih, 2019). Assim, reconhecer os processos utilizados pelas matrizes de poder para a manutenção e atualização das tecnologias da heteronormatividade é parte essencial da compreensão do porquê determinadas identidades são socialmente nomeadas à abjeção (Miskolci, 2017). Desta maneira, compreende-se que o objetivo dos movimentos *queer* – sejam eles da política, teoria feminista, cinema,

educação etc. – é denunciar a maneira como a heterossexualidade compulsória opera nas sociedades, sujeitando identidades e corpos a um discurso normativo; ao mesmo tempo em que lutam para possibilitar novas formas, não normativas, de vivenciar os corpos, o gênero e a sexualidade.

Adotou-se aqui a perspectiva de que o cinema tem um potencial pedagógico de transformar, romper e fazer circular imaginários, pois este possibilita que se olhe certas temáticas de uma maneira nova, permitindo vê-las por outras perspectivas. Portanto, por meio de uma visada pedagógica, pode-se entender como o cinema passa a ocupar um espaço privilegiado no debate e compreensão de questões sociais, tensionando nossa relação com a dimensão social da experiência humana – dentre outras dimensões – e orientando a experiência humana no mundo (Almeida, 2017, p. 8). Assim, compreender como a representação *queer* acontece no cinema é extremamente relevante, uma vez que essa representação irá dialogar com os imaginários que circulam acerca do *queer* na sociedade. O cinema se destaca, então, como fonte de legitimação e produção de discursos e de subjetividades, característica que pode ser usada tanto para transcender os discursos e práticas da heteronormatividade e celebrar corpos e identidades dissidentes quanto para a produção e reprodução de preconceitos e estereótipos em torno desses mesmos corpos e identidades.

Como foi possível perceber a partir da análise de *Rebecca* (1940), a censura às narrativas abertamente *queer* levou diretores e roteiristas a criar estratégias de enquadramento, ambiguidade e iconografia para codificar personagens e narrativas *queer* em suas obras. Embora a prática de *queer coding* tenha sido utilizada muitas vezes como meio de resistência pela própria comunidade LGBTQIAP+ e como reivindicação por espaços para narrativas *queer* dentro da indústria cinematográfica, muitas vezes a codificação também era feita com representações de caráter pejorativo, recorrendo a estereótipos ofensivos acerca da comunidade LGBTQIAP+.

Com a emergência dos movimentos de cinema *queer* ao redor do mundo na década de 1990, produtores, diretores e roteiristas *queer* passam a produzir obras sobre narrativas protagonizadas por personagens LGBTQIAP+, processo que permite que escapem de papéis exclusivamente de vilania e da periferia das histórias para assumirem representações positivas, como visto em *Tomboy* (2011). Desse modo, o advento do cinema *queer* é marcado pela reivindicação de cineastas LGBTQIAP+ em assumir o controle sobre os imaginários acerca do *queer* que vinham sendo perpetuados pela indústria cinematográfica até então.

É importante destacar que a promoção deste tipo de debate é um possível caminho para a prática de uma educação para a diversidade e uma ferramenta importante na luta por visibilidade e representações positivas de identidades *queer* não apenas na indústria cinematográfica, mas em toda produção e criação de entretenimento. Ao pensar-se uma educação para a diversidade, ou seja, uma educação que não apenas é diversa em sua prática, mas também visa formar cidadãos que respeitem, pratiquem e prezem pela diversidade, os debates propostos pela teoria *queer* podem operar como aliados na percepção das construções sociais que determinam o que se deve considerar normal ou não e o porquê dessas definições. Da mesma forma, dada a qualidade pedagógica do cinema, o trabalho de compreensão da representação *queer* em determinadas obras cinematográficas pode ser uma ferramenta importante para a abordagem de temáticas relativas à comunidade LGBTQIAP+ em espaços de educação – sejam eles formais ou não.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **The danger of a single story**. YouTube, 2009. Disponível em: <https://youtu.be/D9lhs241zeg>. Acesso em: 17 de maio de 2022.
- ALMEIDA, Rogério de. Cinema e educação: fundamentos e perspectivas. **Educação em Revista**. Belo Horizonte, n.33, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edur/a/kbqWpx6Vq6DszHrBT887CBk/?lang=pt>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2023.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- BERNSMEIER, Jordan. Censorship and haunting as reading practices in *Rebecca* and *The Children's Hours*. In: **From haunting the code to queer ambiguity: historical shifts in adapting lesbian narratives from paper to film**. Tese (mestrado) - College of Fine Arts of Ohio University, 2013. 137 páginas.
- BORGONOVO, Débora Zanatta. **Codificações e representações ambíguas**. In: *Proposições de cinema lésbico em Bárbara Hammer*. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual do Pará: Programa de Pós Graduação em Cinema e Artes do Vídeos, 2021.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- CARVALHO, Alfredo Taunay Colins de. **Gênero e representatividade: Brasil e Portugal na rota do Cinema Queer**. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Artes e Letras, Universidade da Beira Interior. Covilhã, p.115. 2016.
- DOMÍNGUEZ-BENÍTEZ, Melania. Una introducción a la teoría queer de Paul B. Preciado. **Revista de Investigaciones Feministas**, 12(1), 2021. p. 91-101.
- DOTY, Alexander. Queer Hitchcock. In: LEITCH, Thomas; POAGUE, Leland (org.). **A Companion to Alfred Hitchcock**. Blackwell Blackwell Publishing Ltd: United Kindon, 2011.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Desfazendo o gênero: a teoria queer de Judith Butler. *Criação & Crítica*, n.20, 2018.

GROS, Alexis Emanuel. Judith Butler e Paul Beatriz Preciado: uma comparação de dois modelos teóricos na construção da identidade de gênero na teoria queer. *Pensata*, v.10 n.2, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/pensata/article/view/12064>. Acesso em: 3 de março de 2023.

KAHN, Sebastián Zavala. La representación de personajes LGBT en el cine. *Ventana Indiscreta*, n.22, 2019. p.10-17.

LIMA, Guilherme Teixeira de; SILVA, Leonídia Aparecida Pereira da. Transgredindo e ressignificando o sistema sexo/gênero binário a partir da infância representada no filme Tomboy. *Diversidade sexual, étnico-racial e de gênero: saberes plurais e resistências*, v.1, 2021. p.2718-2731.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. Dossiê Gênero e Educação. *Revista Estudos Feministas* 9 (2), 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/64NPxWpgVkt9BXvLXvTvHMr/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 11 de setembro de 2023.

_____. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e a teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

MATTOS, A. C. Gomes de. **Do cinetoscópio ao cinema digital**: breve história do cinema americano. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MISKOLCI, Richard. Origens históricas da Teoria Queer. In: *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto), 2017.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

_____. Teoría Queer: Notas para una política de lo anormal o contra-historia de la sexualidad. *Revista Observaciones Filosóficas*, n.15, 2012-2013.

REBECCA, **a Mulher Inesquecível**. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: David O. Selznick. Estados Unidos da América: Selznick International Pictures, 1940. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I0ibGgldi5Y>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2023.

RELÍQUIA **macabra**. Direção: John Huston. Produção: Henry Blanke e Hal. Wallis. Estados Unidos da América: Warner Bros, 1941. Disponível em: <https://play.hbomax.com/player/urn:hbo:feature:GXjS6IA07c47CZgEAAAY4>. Acesso em: 12 de agosto de 2023.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria e Queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SPÖHRER, Markus. Homophobia and violence in film noir: homosexuality as a threat to masculinity in John Huston's The Maltese Falcon. *The Human*, issue 6, junho de 2016. páginas 56-71.

TAMBARA, Mariana. **Infância, cinema e educação: um estudo hermenêutico sobre a criança nos filmes A língua das mariposas, Mutum, Pelle e Tomboy**. 2020. Dissertação (Mestrado em Cultura, Filosofia e História da Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. doi:10.11606/D.48.2020.tde-27072021-104740. Acesso em: 05 de setembro de 2023.

TOMBOY. Direção: Céline Sciamma. Produção: Rémi Burah, Bénédicte Couvreur e Tiphaine Perin. França: Hold Up Films, Arte France Cinéma, Lilies Films, Canal+, ARTE, La Région Île-de-France, Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), Arte/Cofinova 6 e Playtime, 2011. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/tomboy/t/c5J2F5Lp2F/>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2023.

TUDO sobre minha mãe. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar, Claude Berri e Michel Ruben. Espanha: El Deseo, Renn Productions, France 2 Cinéma, Vía Digital, Canal+, 1999. Disponível em: https://www.primevideo.com/search/ref=atv_sr_sug_8?phrase=tudo%20sobre%20minha%20mãe&ie=UTF8. Acesso em: 09 de fevereiro de 2023.

VAUGHN, Stephen. Morality and Entertainment: The Origins of the Motion Picture Production Code. **The Journal of American History**. Oxford University Press. Vol. 77, No. 1, Jun. 1990, p.39-65.