

**QUANDO TODAS AS
CORES DOS CINEMAS
SÃO O AZUL, A COR
MAIS FRIA: Uma Análise
Sobre Produções
Audiovisuais e Gênero**

WHEN ALL CINEMAS' COLORS
ARE BLUE, THE COLDEST COLOR:
An Analysis on Audiovisual
Productions and Gender

CUANDO TODOS LOS COLORES
DE LOS CINES SON AZUL, EL
COLOR MÁS FRÍO: Un Análisis de
las producciones audiovisuales y
Género

Sandra de Souza Machado^{1, 2}

RESUMO

O artigo analisa, com estatísticas e por meio de crítica do filme *Azul é a Cor Mais Quente* (França, 2013), as características fundamentais nas produções audiovisuais eurocêntricas – hegemônicas e dominantes no panorama mundial – que instigam, perpetram, e perpetuam a anulação e/ou a negação do feminino. Bem como enraízam os estereótipos de gênero que permeiam as diversas culturas e sociedades globais. As estatísticas sobre mulheres empregadas nas produções audiovisuais, as teorias do cinema, da fotografia em movimento, e as análises críticas das teorias feministas do cinema são desenvolvidas como ferramentas para a pesquisa. A imagem é um instrumento poderoso de comunicação, assemelha-se ou confunde-se com o que representa. Visualmente imitadora (mimesis), ou reflexo, pode levar ao conhecimento, educar, ou enganar. A imagem construída cria associações

¹ Doutora em História pela Universidade de Brasília (UnB) e Master of Arts em Cinema e TV pela The American University, Washington, D.C. EUA. É professora visitante na Universidade de Brasília (UnB), jornalista e blogueira. E-mail: sandramachado14@gmail.com.

² Endereço de contato do autor (por correio): Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação. Campus Universitário Darcy Ribeiro, Instituto Central de Ciências Norte, prédio Minhocão Asa Norte, CEP: 70910-900, Brasília (DF), Brasil.

mentais sistemáticas. Repetidas à exaustão, as imagens criam padrões de representações nas sociedades.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Teorias de Gênero, Estatísticas, Pós-Colonialismo.

ABSTRACT

This article analyzes the striking features, common and fundamental, in Eurocentric audiovisual productions, hegemonic and dominant across world cinema landscapes, which incite, perpetrate and perpetuate the denial of female image and the formation of gender stereotypes that pervade diverse cultures and global societies. The analysis of the film *Blue is the Warmest Color* (France, 2013) is also used as a methodological tool. Statistics on women employed in audiovisual productions (TV and Film), as well as theories of cinema, (moving) photography, and critical feminist cinema theories are developed as tools for research. Image is a powerful tool of communication; it is similar to or confused with what it represents. Visually imitator (mimesis), or reflection, can lead to knowledge, to education, or serve as a means to deceit. Image systematically builds up mental associations. Repeated to exhaustion, images create patterns of representations within global societies.

KEYWORDS: Cinema, Gender Theories, Statistics, Postcolonial Studies.

RESUMEN

El artículo analiza, entre otros, mediante el estudio de la película *Azul es el Color más Caliente* (Francia, 2013), las características fundamentales de las producciones audiovisuales eurocéntricas - hegemónicas y dominantes en el escenario mundial - que instigan, perpetran y perpetúan la cancelación y/o la negación de lo femenino. Y ponen raíces en los estereotipos de género que impregnan las diferentes culturas y sociedades globales. Las estadísticas sobre las mujeres que trabajan en producciones audiovisuales y teorías cinematográficas, la imagen en movimiento, y análisis críticos de las teorías feministas del cine se desarrollan como herramientas para la investigación. La imagen es una poderosa herramienta de comunicación, se asemeja o se confunde con lo que es. Imitadora visualmente (mimesis), o la reflexión, pueden

conducir al conocimiento, la educación, o engañar. La imagen construida crea asociaciones mentales sistemáticas. Repetidas hasta el agotamiento, las imágenes crean patrones de representaciones en las sociedades.

PALABRAS CLAVE: Cine, Teorías de Género, Estadísticas, Estudios Poscoloniales.

Recebido em: 28.02.2017. Aceito em: 25.03.2017. Publicado em: 30.03.2017.

Introdução

Nas sociedades pós-coloniais contemporâneas, onde é intensa a globalização de bens, serviços, ideias, ou das migrações de seres humanos, há algo que *comunica* isso tudo por entre as diversidades culturais e sociais: a *imagem*. Nunca o velho dito “uma imagem vale mais que mil palavras” foi tão extrapolado, manipulado, exacerbado e, ainda assim, *validado*, como nas últimas décadas de um mundo *conectado* ou *internetctado*.

Difícilimo é entender as diversidades globais. E qual linguagem seria mais traduzível por entre as culturas, sem a urgência de um *Google translate*? A imagem. Sobretudo, as fotografias – inclusive, montagens – e a fotografia em movimento: os filmes, os vídeos e as animações. Dito assim, em uma análise rudimentar das Teorias da Comunicação, parece que as sociedades globalizadas estão em franco retorno às cavernas e às imagens pictóricas, representacionais de algo, de seres humanos, da fauna e da flora, dos modos de vida, dos costumes, das tradições e das religiões.

A linguagem imagética do cinema, há mais de um século, viaja pelo mundo. Pode ser vista, mas nem sempre é compreendida. Para decodificá-la de modo a fazer sentido pelas diversas culturas e sociedades, com fins comerciais e de lucros, a uniformização simbólica tem que funcionar. Bem como há que se garantir a permanente fluidez do desejo e da supremacia de uns sobre os outros na disputa pelo espaço e pelo tempo em que a dominação permanecerá latente e (bem) viva. O fim é a aceitação de que o *mundo é assim*. Ou seja, o que se vê nas telas é a realidade.

Ao longo de décadas, a indústria audiovisual – cinema e televisão – desenvolveu, e segue criando, técnicas cada vez mais refinadas para padronizar os estímulos e as formas de recepção dos públicos. Para tais objetivos, nada

melhor que os estereótipos humanos e os *mitos* que os cercam, ao longo das Histórias das civilizações.

Esses construtos socioculturais, que o semiólogo francês Roland Barthes (1956/1982) chamou de *mitos culturais burgueses* – próprios das mentes dominadoras –, são o que há de pior para os direitos e as liberdades de expressão humanos. Isso porque limita e torna medíocre o que seriam indescritíveis miríade de seres, comportamentos e diversidades culturais, ao criar signos representacionais (conotações) com fins de estabelecer significados e mensagens subliminares limitadores, ou uma *visão* padrão para a humanidade, ou parte dela³.

Então, os resultados óbvios são que especialistas em Marketing e Publicidade e Propaganda atestam que os estereótipos são inevitáveis na cultura de massa, especialmente, para a indústria do entretenimento (produções para cinema, televisão, notícias, campanhas publicitárias). Para arrebanhar um maior número de pessoas, que rapidamente absorvam as informações passadas, os estereótipos atuam como códigos que proporcionam o entendimento fácil e comum a um e/ou a vários grupos, em culturas diversas.

Esses códigos relacionam-se às classes sociais, etnia ou raça, gênero, orientação sexual, papéis sociais, religião, ocupação e faixa etária. Ao mesmo tempo, os estereótipos são problemáticos, pois podem reduzir uma larga escala de diferenças entre as pessoas a categorias simplistas e transformar suposições sobre um grupo particular de pessoas em “realidades”. Também podem ser usados para justificar a posição de poder e domínio de alguns sobre outros e perpetuar os preconceitos e as desigualdades sociais.

³ O linguista/semiólogo Roland Barthes debate em seu livro *Mitologias* (1956/1982) a eficácia da mensagem ideológica, que estaria na falsa ideia de ela *parecer transparente*. Desmontada, ela revela-se um embuste.

As más representações, os silenciamentos, as omissões, as aculturações e os estereótipos de gênero, nos Meios de Comunicação de Massa (MCM) – *Mass Media* –, terminam por fomentar, retroalimentar e perpetuar papéis sociais arcaicos, machistas e misóginos, ao normatizar as violências simbólicas e/ou físicas contra as mulheres. Especialmente, no que tange a indústria de entretenimento, que engloba a imprensa *mainstream*, a publicidade e propaganda, e as produções audiovisuais dos grupos cinematográficos e televisivos globais.

O pior é verificar que valores, más representações e estereótipos semelhantes são compartilhados também pelos produtores audiovisuais não-brancos (independentes ou do “cinema de sotaque”), em relação ao que reproduzem em seus filmes e vídeos. Igualmente, no que tange o sequestro do local de fala das mulheres – brancas ou não, heterossexuais ou não (LGBTQ), jovens ou idosas, de qualquer classe social ou religião.

Esse tema será aprofundado mais a frente, na análise sobre o filme *Azul é a Cor Mais Quente (La Vie d'Adèle, França, 2013)*, dirigido pelo cineasta tunisiano-francês Abdelatif Kechiche, homem de família árabe, cisgênero⁴, marxista e “pai de família”. Ele adapta para as telonas, ao seu bel prazer e imaginário, o roteiro baseado na história em quadrinhos *Le Bleu est une Couleur Chaude*, idealizada pela francesa Julie Maroh.

⁴ O termo cisgênero é usado como referência ao indivíduo que se identifica, em todos os aspectos, com o seu “gênero de nascença”. No âmbito dos estudos de gênero, o/a cisgênero/a seria um contraponto à pessoa transgênero, pois esta se identifica com um gênero diverso daquele que lhe foi atribuído, compulsoriamente, ao nascer.

Machismo Cinematográfico em Números

De acordo com as mais recentes pesquisas realizadas pelo *Center for the Study of Women in Television and Film (Centro para o Estudo das Mulheres na Televisão e no Cinema)*, da San Diego State University (EUA), até os anos de 2015 e 2016, embora tenha havido um aumento no número de protagonistas mulheres nos filmes produzidos para as massas – na indústria audiovisual *mainstream*-, os papéis femininos ainda representam menos de 22% dos masculinos.

O percentual é ainda mais baixo à medida que aumenta a faixa etária das personagens. Ao contrário dos homens, que mesmo após os 50 anos podem fazer papéis de “mocinhos” e conquistarem mulheres com a metade de suas idades, há enorme dificuldade de as atrizes mais velhas encontrarem bons papéis (ou mesmo os mais medíocres). As diferenças também são gritantes no que tange as diversidades, com menos empregos na indústria cinematográfica para mulheres negras, latinas e asiáticas.

O Centro para o Estudo das Mulheres na Televisão e no Cinema, da Universidade de San Diego, é um dos mais conceituados do mundo em pesquisas sobre a atuação delas tanto como atrizes como por trás das câmeras, como diretoras, roteiristas, produtoras, cinegrafistas ou editoras. Há quase 20 anos, seus estudos quantitativos e qualitativos mostram uma brutal realidade de desigualdades e estereótipos contra as mulheres nos cinemas (e na TV), tanto dos grandes estúdios/produtoras como dos chamados independentes. Verificar suas pesquisas, ao longo dos anos, é atestar que ainda hoje poucas produções audiovisuais passariam no **Teste de Bechdel**.⁵

⁵ O Teste Bechdel questiona se uma obra de (não) ficção possui pelo menos duas mulheres que conversam entre si sobre algo que não seja um homem. Pode haver a condição de que as duas mulheres tenham nomes. A maioria não passa no teste, que é um indicativo de desigualdade de gênero. Em média, filmes que passaram no teste possuíam orçamentos mais baixo que outros,

A última pesquisa, de 2015/2016, mostra que a maioria das personagens femininas está na faixa dos 20 anos (24%) e dos 30 anos (28%). A maior parte dos homens está na casa dos 30 (27%). Os com 40 anos ou mais representam 54% dos personagens masculinos. Já mulheres na mesma faixa de idade perfazem apenas 34% dos personagens. Na faixa dos 50 anos a diferença aumenta: 17% de homens contra 9% de mulheres (**Ver Figura 1**).

Segundo o resumo do estudo da Universidade de San Diego, intitulado *It's a Man's (Celluloid) World Report*

In 2015, females comprised 22% of protagonists, 18% of antagonists, 34% of major characters, and 33% of all speaking characters in the top 100 domestic grossing films. The percentages of female characters of color were largely unchanged, with a slight increase in Black female characters (from 11% in 2014 to 13% in 2015), no change in the percentage of Latina characters (4% in 2014 and 2015), and a slight decrease in the percentage of Asian female characters (from 4% in 2014 to 3% in 2015). Further, female characters of color were less likely than White females to be major characters. 27% of Black, Latina, Asian, and females of other races/ethnicities were major characters, whereas 38% of white females were major characters.”⁶

O resumo atesta que, entre todas as personagens femininas, 76% foram interpretadas por brancas, 13% por negras, 4% por latinas e 3% por asiáticas. No caso das negras, houve aumento de 2% acima do índice de 2014, mas 2% abaixo do registrado em 2002. Não houve alteração na porcentagem de latinas e, entre as asiáticas, o número baixou um ponto em relação a 2014 e permaneceu o mesmo em relação ao ano de 2002.

mas um desempenho financeiro melhor ou equivalente. O nome do teste é homenagem à cartunista norte-americana Alison Bechdel. Em 1985, uma personagem de seus quadrinhos *Dykes to Watch Out For* expressou a ideia, que a autora atribuiu a sua amiga Liz Wallace. O teste foi originalmente criado para avaliar filmes, mas é também aplicado na avaliação de outras mídias.

⁶ Disponível em: <http://womenintvfilm.sdsu.edu/its-a-mans-celluloid-world-portrayals-of-female-characters-in-the-top-100-films-of-2015/> Acesso em 24/02/2017.

Além disso, 38% das personagens brancas tiveram grande importância para a história, um percentual que baixa para 27% no caso de negras, latinas e asiáticas. Ainda de acordo com a pesquisa, 78% dos personagens masculinos dos filmes analisados tinham uma profissão ou ocupação identificável, contra 61% das personagens femininas. E 64% dos homens foram mostrados em seu ambiente profissional e de fato trabalhando, contra 44% no caso das mulheres.

De acordo com a professora Martha M. Lauzen, diretora-executiva e uma das fundadoras do Centro para o Estudo das Mulheres na Televisão e no Cinema, da mesma forma que os estudos anteriores, o mais recente mostra que as chances de protagonismo feminino aumentam quando há profissionais mulheres por trás das câmeras. Em filmes com ao menos uma diretora ou roteirista, elas representaram 50% das protagonistas, 29% das antagonistas e 40% de todos os papéis com fala. Quando a equipe é exclusivamente masculina, os índices caem, respectivamente, para 13%, 15% e 30%.

Mesmo que as audiências sejam sexistas, não é fácil explicar o desequilíbrio entre homens e mulheres atrás das câmeras, sendo que elas, hoje, são maioria nas escolas de cinema de vários países ocidentais. Dos 500 filmes de maior bilheteria em 2015, somente 12% foram dirigidos por mulheres; apenas 10% tinham cinegrafistas femininas; e 15% foram escritos (roteirizados) por elas. Todos os anos, o dossiê *The Celluloid Ceiling* rastreia o emprego de mulheres nas posições de direção, roteiristas, produtoras, editoras e cinegrafistas, nos 250 filmes mais bem-sucedidos nas bilheterias. Em seu 18º ano, o estudo já considerou mais de 47 mil créditos de empregos nos bastidores de mais de quatro mil filmes.

Martha Lauzen afirma que fazer filmes é uma relação de trabalho: “as pessoas escolhem trabalhar com quem elas trabalharam antes e/ou com aquelas pessoas que as lembram delas mesmas”.⁷

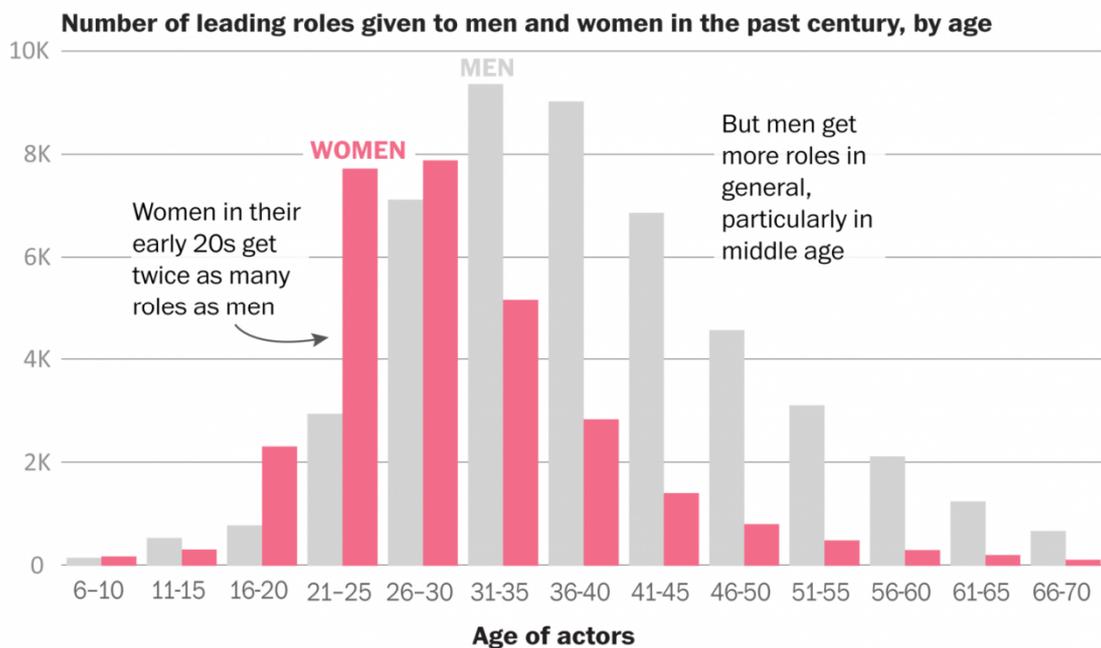
Neste ano de 2017, as indicações e premiações do Oscar – o mais popular e visado prêmio do cinema mundial – comprovam as conclusões de Martha Lauzen. Sem fazer nenhum avanço em relação a 2016, a Academia de Hollywood, mais uma vez, estampa a desigualdade de gênero. Se as mulheres têm menos oportunidades de trabalhar, sobretudo em filmes comerciais para as grandes audiências, menores serão as chances de elas serem reconhecidas e de continuarem em um mercado ultra competitivo.

Já se vão sete anos desde que Kathryn Bigelow fez história ao ganhar o Oscar de direção, mas até agora nenhuma outra cineasta foi indicada. Já se vão dois anos desde o discurso de Patricia Arquette por direitos iguais, que inspirou tantas outras atrizes a falarem sobre o assunto, mas a desigualdade segue gritante. O debate sobre a mulher no cinema cresceu, mas a resistência de Hollywood à mudança se faz evidente numa imagem tão simples quanto a foto oficial dos indicados ao Oscar.⁸

⁷ Disponível em: https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2016/09/19/these-charts-reveal-how-bad-the-film-industrys-sexism-is/?utm_term=.0f829869662d Matéria do jornal *The Washington Post*, intitulada *Why the Age of 40 is so Important in Hollywood*. Acesso em 20/02/2017.

⁸ Informações e artigo do site *Mulher no Cinema*, disponível em: <http://mulhernocinema.com/opiniao/oscar-fica-lesswhite-mas-segue-somale/> Acesso em 27/02/2017.

Younger women get more starring roles than younger men. But older men are more likely to get lead roles, period.



SOURCE: Analysis of IMDB data from Hanssen and Fleck
THE WASHINGTON POST

Figura 1: Ao longo do último século, as mulheres entre as idades de 16 até 30 anos conseguem mais papéis nos filmes do que os homens. Entretanto, eles têm mais personagens principais de forma geral e, particularmente, na meia idade. Somente nas idades entre 16 e o início dos 20, as mulheres conseguem o dobro de personagens. **Reprodução:** Base de Dados do IMDB, da Consultoria Hanssen and Fleck, em 2015/2016. *Arte: The Washington Post*

Assim sendo, com produções audiovisuais realizadas majoritariamente, e uniformemente, por homens brancos (arianos ou anglo-saxônicos), as representações interseccionais das mulheres e diversidades tendem a perder legitimidade, serem frutos de um imaginário distorcido, ou simplesmente não há representação. Mais frequentemente do que se possa imaginar, os grupos sociais estereotipados têm pouco a dizer sobre o modo como são representados. Na contemporaneidade, a era audiovisual traz em seu bojo o

ideário eurocêntrico que vem sendo escrito há séculos pelas literaturas de ficção e de não-ficção (as “histórias oficiais”, por exemplo).

A memória patriarcal está ligada a questões históricas de poder: político, econômico, cultural, de cidadania, onde a mulher é o segundo sexo, ela é o *Outro*, representada pela identidade de dominação falocêntrica: o homem. Em esmagadora maioria das produções audiovisuais mundo afora permanecem negados às mulheres o seu lugar de fala e o seu comando humano.

Os padrões de comportamento e os preconceitos socioculturais são perpassados e perpetuados nas “tradições”. E é difícil definir a linha que separa quem imita quem, realidade ou ficção, após quase 200 anos desde os primeiros daguerreotipos (fotografias), outros mais de 120 anos desde a criação do cinema e 80 anos de televisão.

O fato é que são infinitas as imagens gravadas nas memórias das sociedades globais. Em filmes, fotografias e vídeos que abordam torturas, violências físicas e psicológicas, e demonstrações históricas e teatrais de dominação e poder patriarcal contra as mulheres. São histórias que as anulam e subjagam, e/ou que as relegam a personagens de fundo para tramas essencialmente masculinas.

Via de regra, os filmes que ultrapassam essas barreiras e contam histórias equilibradas, no mínimo balanceadas entre o feminino e o masculino, não são distribuídos para as grandes audiências mundiais. Seja pelas censuras veladas ou abertas de setores sociais e econômicos, como os que detêm as grandes distribuidoras e exibidoras, seja pelas controvérsias religiosas e culturais de que tais produções/imagens alegadamente ferem as “tradições” nacionais e/ou regionais.

Sobre o tema, há pesquisas como as dos norte-americanos Robert Stam e Ella Shohat (1994) que analisam os debates políticos em torno de raça e gênero, acerca da questão da autorrepresentação, vista na pressão por maior

representação das diversidades nas instituições acadêmicas e políticas. O embate compartilharia o princípio semiótico de que “alguma coisa está representando, ou fazendo-se passar por outra”, ou que uma pessoa ou grupo está falando em nome, ou no lugar, de outras pessoas ou grupos.⁹

Aliás, espectadoras/es leigos devem saber que as linhas que separam produções de ficção das de não-ficção (os chamados “documentários”) são bem tênues. A criação e a recriação de situações e cenários, as atuações de atores, atrizes em personagens que seriam “reais” ou não, as ideologias, ideias e pré-concepções estão embutidas e permeiam todas as obras. São parte do que vai nas mentes de autores(as)/escritores(as), roteiristas, diretores(as), produtores(as), editores(as) e do pessoal que faz a cenografia, iluminação, maquiagem, figurino, cinegrafia e fotografia. Bem como de interesses variados dos que investem na produção, finalização (edição), distribuição e exibição.

Imperial Male Gaze

No cinema feito para as bilheterias, assim como nas campanhas publicitárias, a “mulher-imagem”, ou a imagem feminina, é tipicamente tornada fetiche. Isso pode ocorrer por meio dos fundamentos da linguagem audiovisual. Um exemplo é o uso excessivo de close-ups (primeiros planos) que se arrastam, ou permanecem por mais tempo que o normal para um plano aproximado, que seria entre dois a três segundos na tela, o que interrompe claramente a fluidez da narrativa e constitui a mulher como “espetáculo”.

⁹ Na coletânea *Unthinking Eurocentrism (1994)*, Stam e Shohat debatem tanto os cinemas (trans)nacionais produzidos para as bilheterias como os filmes independentes e/ou os de “sotaque”, realizados por cineastas multi ou inter culturais.

Também acontece pelo uso de figurinos glamorosos, maquiagem, locações, cenários, ou esquemas de iluminação especiais que cercam as personagens femininas. A cineasta e ensaísta britânica Laura Mulvey (1975) explica que as representações de mulheres podem, em certos aspectos, constituir uma ameaça ao observador. Nesse caso, a mulher como ícone, mostrada para o gozo e prazer dos homens, os controladores ativos do olhar/fitar – o que ela define como *Imperial Male Gaze* –, sempre ameaça evocar a ansiedade que originalmente significou¹⁰.

Os personagens masculinos característicos da (foto)filmografia de tantos produtores eurocêntricos, ou mesmo da filmografia independente e/ou intercultural, são traduções dessas teorias psicanalíticas. Os personagens encerram uma carga dramática como “vítimas” dos estereótipos femininos negativos.

Talvez o lado mais perverso da penetração e perpetuação dos estereótipos na psique feminina de boa parte do mundo seja a própria auto-imagem negativa e/ou destrutiva, o que faz com que as mulheres coloquem a si mesmas nesses papéis de seres inferiores (malditos) na escala “evolutiva”. Uma das consequências dessa suposta malignidade evocada nos estereótipos femininos – a bruxa, a prostituta, a sedutora *femme fatale*, a mal-amada, a tirana, a histérica, todos opostos ao estereótipo da “santa mãe e mulher eficiente” – é o favorecimento de uma competição acirrada e patética entre as próprias mulheres, e o distanciamento delas em relação aos homens.

O desequilíbrio psicossocial causado na maioria é repassado de geração em geração. Não é sem razão que as tradições sócio-culturais mais grosseiras são perenizadas. Tal qual ocorre em relação às diversidades, como as pessoas

¹⁰ O termo *Male Gaze*, hoje comum nas críticas feministas do cinema, apareceu pela primeira vez no artigo de Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, *Screen*, xvi, n.3, 1975, pp. 10 e 11.

negras ou indígenas, as LGBTQ – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgêneros e as que Questionam papéis sexuais e de gênero, de acordo com as teorias *Queer*¹¹, ou cidadãos/ãs de países considerados “periféricos”, fora dos padrões *WASP* – os homens brancos, anglo-saxônicos/arianos e protestantes históricos.

A premiada escritora, crítica (de fotografia e cinema) e ativista política norte-americana Susan Sontag escreveu incisivamente, em 1967, para a extinta revista político-literária *Partisan Review* (1934-2003), de origem e propriedade judaica:

Mozart, Pascal, a Álgebra Booleana (essência de operações lógicas), o governo parlamentarista, igrejas barrocas, Newton, a emancipação das mulheres, Kant, os balés de Balanchine, etc. e tal, não redimem o que esta civilização particular forjou para o mundo. A raça branca é o câncer da história humana.¹²

Diante das polêmicas geradas pela declaração contra os (homens) brancos, especialmente para aquela época conturbada com os movimentos pelos direitos civis das pessoas negras, dos LGBT, e os das mulheres – nas renovadas ondas feministas nos Estados Unidos-, Susan Sontag recusou-se terminantemente a pedir desculpas. Tempos depois, ela emitiu uma nota onde

¹¹ A teoria queer teve como referencial teórico os estudos de Foucault e Derrida, além da filósofa norte-americana Judith Butler, e vem como resposta à problemática insuficiência dos estudos gays e lésbicos. A primeira nomenclatura é atribuída a Teresa de Lauretis, em seu artigo *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*, publicado em 1991, na revista *Differences*. Segundo Guacira L. Louro, historiadora brasileira, a filosofia Queer é pensar o estranho, o raro, ou o 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”.

¹² Artigo de Susan Sontag escrito para o Simpósio intitulado *What's Happening to America?* Edição do Inverno de 1967, da revista *Partisan Review*, pp. 57 e 58.

pedia perdão apenas parcialmente, pois pensava ter sido “insensível para com as vítimas de câncer”.

Hoje, já no Século XXI, apenas uma parte das sociedades do pós-colonialismo está, finalmente, a tomar consciência e a promover campanhas contra as práticas mais cruéis de torturas, assassinatos e abusos contra as mulheres. Contra práticas que fariam parte das tradições culturais e/ou religiosas seculares em diversas nações.

Pois é ainda sob essa égide que barbáries – como o suposto direito ao uso e abuso do corpo feminino – são perpetradas contra as mulheres. São ações perpetuadas em um interminável círculo de desculpas e mentiras para atitudes que refletem, em essência, inconscientes (psique) coletivos doentios, de demonstrações teatrais de poder e dominação sobre o Outro. Principalmente, sobre as mulheres.

É fato que a História e seus períodos não são lineares. Tampouco caminham continuamente rumo a um “progresso”. Esse conceito de evolução ou progresso seria etéreo e desprovido de sentido, se consideradas as diversidades culturais, sociais e econômicas – os saberes de dadas civilizações ou comunidades sociais, em períodos distintos. Portanto, não há como justificar que em poucas das principais civilizações (pós) modernas haja igualdade de gênero ou entre diversidades humanas; equidade no tratamento público ou privado entre mulheres e homens ou entre diferentes. O que prevalece nas sociedades contemporâneas é a franca disseminação, pelos *Mass Media*, de más representações e de estereotípias, com o deslocamento dos locais de fala.



A jovem atriz franco-grega Adèle Exarchopoulos teria sido escolhida pelo diretor do filme em uma lanchonete, literalmente, pelo formato de sua boca. Fonte: *Divulgação Quat'sous Films*

Quando o Azul é a Cor Mais Fria

O estranhamento neste filme é quanto ao local de fala de um diretor, e principal roteirista, que é heterossexual/cisgênero, proveniente de cultura árabe, e a demonstração da mais crua ignorância não apenas em relação aos gêneros e orientação sexual fluidos, mas também ao mundo das adolescentes/jovens de determinada sociedade ocidental. No filme *Azul é a Cor Mais Quente* (*La Vie d'Adèle, França, 2013*), o enredo, considerado de "formação", acompanharia o desabrochar de uma adolescente para a

sexualidade, para o amor, e para os desafios da vida – a educação e a responsabilidade do trabalho.

Detalhe importante: todo esse crescimento, destarte complicado, é ainda mais perturbado pelas dúvidas íntimas da jovem parisiense sobre a sua orientação sexual – se lésbica, bissexual ou heterossexual – e pelas habituais pressões sociais heteronormativas¹³ do mundo eurocêntrico. *Azul* foi ganhador da Palma de Ouro do Festival de Cannes, em 2013, com controvérsias entre as atrizes principais e o diretor, e muitos protestos, *in loco*, de mulheres feministas europeias. O roteiro é inspirado nos quadrinhos de Julie Maroh, *Le Bleu est une Couleur Chaude*¹⁴, lançado em 2010 e traduzido para o espanhol, o inglês e o holandês.

Como o cinema francês costuma ser vanguardista e sua maior premiação – a Palma de Ouro – tem credibilidade no mundo audiovisual, é intrigante o fato de uma produção como essa, que pretende palmilhar os caminhos e as sensibilidades femininas, e LGBTQ, ter sido escrita e dirigida por Abdelatif Kechiche, um cineasta heterossexual, cisgênero, marxista e “pai de família”. Ele é natural da Tunísia, cidadão francês e filho de operário da construção civil.

Kechiche tornou-se um desses diretores cultuados pelos cinéfilos. Talvez por encaixar-se – e o termo é literalmente este, para se rotular e enquadrar perfis humanos – em modelo arte multicultural, transnacional e que reflete sobre as classes operárias. Sua filmografia inclui *Vênus Negra* (2010), *O Segredo do Grão* (2007), *A Esquiva* (2003) e *A Culpa de Voltaire* (2001). Para

¹³ Em resumo, é o construto social que descreve situações nas quais orientações sexuais diferentes da heterossexual são marginalizadas, ignoradas ou perseguidas por ir contra as normas sociais, culturais, religiosas e/ou políticas. A ideia de que os seres humanos recaem em duas categorias distintas e complementares; que relações sexuais e maritais são normais somente entre pessoas de sexo biológico diferente; cada gênero teria papéis *naturais*. Assim, sexo, identidade de gênero e papel social de gênero deveriam enquadrar a pessoa dentro de normas integralmente masculinas ou femininas e a heterossexualidade é considerada como sendo a orientação sexual normal.

¹⁴ Disponível em: https://www.senscritique.com/bd/Le_bleu_est_une_couleur_chaude/416174
Acesso em 19/02/2017.

completar o quadro, vive em Belleville, bairro popular multicultural de Paris, com sua mulher, a atriz Ghalia Lacroix, co roteirista de *Azul*, e os dois filhos.

La Vie d'Adèle tem quase três horas de duração. Quando termina a projeção, a pergunta sai das entranhas: O quê esse diretor quis fazer com isso? Por quê Cannes premiou essa fábula lesbofóbica e misógina? Até pela impecável e aclamada atuação da jovem atriz francesa de origem grega, Adèle Exarchopoulos, o filme torna-se sufocante em cada nuance da desconcertada e vilipendiada Adèle, a personagem. E acaba por indignar as feministas (críticas ou leigas em cinema) e a própria autora da HQ original, Julie Maroh.¹⁵

Exaspera a maestria e a plasticidade com que a direção e o roteiro traçam mensagens subliminares, mas nada sutis, de que mulheres lésbicas são tão machistas, ensandecidas e contumazes traidoras/mentirosas, além de violentas, quanto os arcaicos homens patriarcais. E reproduzem os modelos familiares heterossexuais em seus piores e mais viciados aspectos. Ou que o sexo entre mulheres não passa de um pornô barato heteronormativo, de preliminares abusivas, insaciáveis, à espera de um homem para “preencher” as lacunas.

Difícil saber o que é mais perverso nessa ficcional vida de Adèle (nome que o roteiro explica significar justiça, em grego). Uma bela mascarada¹⁶, plena de simbologias, para a construção cinegráfica – audiovisual – de referências às diferenças de classes e, conseqüentemente, de ambições entre as duas amantes. Também para a desconstrução das diferenças entre o amor e os relacionamentos heterossexuais e homossexuais; ou a reprodução sistemática de papéis heteronormativos no relacionamento amoroso entre duas mulheres.

¹⁵

Disponível

em:

<https://web.archive.org/web/20140110123220/http://www.juliemaroh.com/2013/05/27/le-bleu-dadele/> Acesso em 20/02/2017

¹⁶ Divertimento de origem italiana, constituído de cenas ou números alegóricos, mitológicos ou satíricos, que inclui música polifônica e dança, e é representado por personagens mascaradas.

Sem contar o *bullying* coercitivo, chulo e violento de adolescentes, e adultos, usado quase com condescendência pelo roteiro contra as personagens principais. No fim, uma sensação que seria de alívio se ela voltasse ao relacionamento com um rapazinho roqueiro, sensível e bonitinho, que conheceu na escola, já que a personagem Adèle parece ser bissexual. Ou mesmo com qualquer homem, em sua vida adulta. Quem sabe, assim, Adèle teria um relacionamento mais justo, maduro, amoroso e igualitário?

A expertise da cinematografia de Kechiche – assim como a dos muitos cineastas marxistas que engendram a forma filmica, a qual percebe a/o espectador/a – consiste justamente na simplicidade de uma *caméra vérité* e em como ela se move. Nos cortes sutis e planos aproximados que provocam emoções de identificação – de simpatia ou ansiedade; no desenho do cenário, do figurino e nas cores; e no uso eficiente da trilha sonora.

Assim, este cinema “verdade”, que pretende ter significados explícitos, referenciais, constrói a mitologia implícita, subentendida no cotidiano das personagens, tijolo a tijolo, tomada a tomada. Adèle come o macarrão dos pais de classe média, bem mediana. Lambusa-se com o prato, que define suas raízes e que a acompanhará na vida adulta, ao cozinhar nas festas em sua casa, compartilhada com a amante. Ela é uma dona-de-casa dedicada, assim como cumpre a ambição de vida de tornar-se professora primária.

Faltaria a ela qualquer objetivo intelectual maior, que a “complete”, embora seja aplicada e inteligente, conforme *acusa* a namorada, de origens mais burguesas e que é artista plástica. A personagem Emma, interpretada pela já experiente atriz Lea Seydoux, é definida por suas leituras da filosofia existencialista francesa, pelos gostos mais refinados (inclusive, os gastronômicos), e pela família vanguardista que a aceita abertamente. Ela é a *sapatão* do enredo.

Afora o fato de Lea e Adèle (as atrizes) declararem-se heterossexuais, e de não declararem experiências amorosas com outras mulheres, não foi coincidência o diretor haver escolhido a dedo intérpretes com background sociocultural semelhante ao das personagens. Seydoux é herdeira da família proprietária da *Pathé*, produtora pioneira na indústria do cinema francês. Adèle Exarchopoulos é adolescente parisiense – à época do lançamento do filme tinha 19 anos -, filha de um professor de violão e uma mãe enfermeira. Ou seja, família padrão de classe média.

A obsessão de Kechiche pelo referencial sintomático de ideologias sociais, em forma fílmica, levou-o a mudar até o nome da personagem principal da história em quadrinhos original, que é Clémentine, para o nome da atriz que escolheu. Segundo o dossiê de imprensa, distribuído em Cannes, Adèle foi selecionada quando Kechiche a viu de boca aberta, ao engolir uma torta de limão. Ele já estaria pensando nas cenas de sexo.



As acrobacias sexuais impostas no roteiro resultam em 10 minutos de pornô lésbico nas telas, para o *Imperial Male Gaze*. Fonte: *Quat'sous Films*

O fato é que as duas atrizes rasgaram o verbo após ganharem a Palma de Ouro por suas atuações. Denunciaram abusos de Abdelatif Kechiche, com tomadas repetidas à exaustão, e o desconforto que sentiram nas cenas de violência e nas de sexo. Em entrevista¹⁷, elas revelaram a falta de direcionamento e preparação, além das seis horas em que tiveram que simular orgasmos frente às câmeras. As atrizes afirmaram que nunca mais trabalhariam com o diretor.¹⁸

Aliás, a polêmica e longa (10 minutos na tela) cena de sexo entre as duas, bem iluminada e plena em ecos de prazer, não passa mesmo de uma fantasia pornô masculina sobre o que seriam as “preliminares” entre duas mulheres, enquanto esperariam pelo macho da história. Acrobacias, piruetas, líquidos que escorrem, gritinhos e tapinhas nos traseiros uma da outra. Algo tão extenuante, que é mesmo abusivo. E os risos que acabam por provocar no público marcaram as salas de cinema, em vários países. Seja pelo mais absoluto preconceito – de pessoas machistas – sobre o sexo lésbico, seja por certa irritação que causa em LGBTQs ou em heterossexuais livres de pré-julgamentos.

O absurdo do enredo fílmico é tanto que Julie Maroh, a autora dos quadrinhos, escreveu em seu blog que a cena de sexo entre as personagens é um pornô heteronormativo¹⁹. E, de fato, é. A boca escancarada de Adèle parece mesmo “esperar o homem chegar”, assim como o voyeurismo da câmara-macho, alfa, que insiste em vulvas bem abertas. Pouco importa. Do ponto de vista de mulheres lésbicas, bissexuais ou heterossexuais, não há políticas de representação nesse filme. As feministas protestaram horrores em Cannes

¹⁷ Disponível: <https://web.archive.org/web/20131207043221/http://cinema.uol.com.br/noticias/realizacao/2013/12/04/atriz-e-diretor-de-azul-e-a-cor-mais-quente-encaram-polemicas-por-filme.htm> Acesso em 20/02/2017.

¹⁸ Disponível em: <https://web.archive.org/articles/2013/09/01/the-stars-of-blue-is-the-warmest-color-on-the-riveting-lesbian-love-sory-and-graphic-sex-scenes.html> Acesso em 20/02/2017.

¹⁹ Disponível em: <https://web.archive.org/web/20140110123220/http://www.juliemaroh.com/2013/05/27/le-bleu-dadele/> Acesso em 20/02/2017.

contra a premiação dada a *La Vie d'Adèle*. Assim como (conceituadas) críticas feministas do cinema. Todas têm razão.

As histórias das produções audiovisuais são mesmo, em larga escala, feitas por e para os homens. Para o *Imperial Male Gaze*, na concepção das críticas feministas, supracitado neste artigo. Para reafirmar e perpetuar um imaginário patriarcal machista arcaico. Nesse sentido, tanto podem ser produções para as massas, visando as bilheterias, ou fazer parte do cinema independente, mais polifônico, ou o de "sotaque" (multicultural).

Em *Azul*, o papel que a personagem Emma (Lea Seydoux) desempenha na vida seria o mesmo de um homem talhado em cânones patriarcais. Entretanto, o conceito freudiano da "falta" (do pênis) está ali, a permear as sequências do filme. Não fosse essa lacuna, Emma teria todos os imaginários estereótipos masculinos machistas.

Ela é o *papai-sabe-tudo* (o homem transcendente), ao ensinar Adèle, em sua pretensa intelectualidade. É abusiva e violenta, ao empurrar, estapear e xingar Adèle (com os mesmos *vagabunda, puta e vadia* já esperados de pessoas machistas), ao descobrir que está sendo traída. Isso porque Adèle vai à luta e arruma um amante, ao ver-se solitária em sua imanente falta de atrativos e ambições intelectuais. Paradoxalmente, Emma trai a companheira ao seu bel prazer, sem que Adèle reclame, óbvio, pelo esperado "recato" feminino. Emma é o macho da casa (um dinossauro) ao não ajudar sua mulher a lavar pratos, fazer a comida da festa (para os seus convidados), e ainda reina, soberano/a, na cama.

É simbólica, aliás, sobre as mensagens nada sutis de lesbofobia do diretor, a cena em que Emma lê na cama, após uma festa em sua casa, enquanto espera Adèle. Esta faz toda a faxina, arruma a cozinha, após ter feito o seu macarrão para os/as intelectuais amigos/as da companheira. Emma já havia passado toda a cena anterior a paquerar quem seria sua futura namorada no

enredo. Ela é o “maridão que trai” em absoluta paz, enquanto a mulher cozinha, lava e passa. Dá para entre ouvir claros sussurros (femininos) nas salas de cinema. A mensagem é óbvia. Algo assim:

- Ué, mas é assim que as lésbicas se relacionam? Pior que entre homem e mulher?

- Melhor seria se ela tivesse ficado com o namoradinho, tão sensível e apaixonado! Sofreu e chorou quando ela deu o fora nele!

A última cena de *Azul*, quando a mulher Adèle dobra a esquina e caminha rumo ao sol, sozinha, é um alívio tanto para a personagem como para as espectadoras. Para as audiências femininas que podem, finalmente, sair daquela tela obscura, perversa e sádica, de um azul estereotipicamente masculinizado, frio, como tantas produções o são contra as mulheres. Estas (ainda) despossuídas de seus locais de fala nos cinemas e demais produções audiovisuais, mesmo quando as histórias são originalmente escritas por elas e para elas. É o caso dos quadrinhos de Julie Maroh, produzidos do local de fala de uma mulher francesa LGBTQ.

Referências

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Editora Difel, 1982.

GRAINGE, Paul (Edit.). **Memory and Popular Film**. Manchester, UK: Manchester University Press. 2003.

IRIGARAY, Luce. **This Sex Which Is Not One**. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

KAEL, Pauline. **Kiss Kiss Bang Bang**. USA & Canada: Little, Brown and Company, 1968.

KAPLAN, E. Ann. **A Mulher e o Cinema: Os Dois Lados da Câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. **Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze**. New York: Routledge, 1997.

LAURETIS, Teresa de. **Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities**. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3(2), iii-xviii, 1991.

LOURO, Guacira Lopes. **O Corpo Estranho**. Ensaios sobre Sexualidade e Teoria Queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MAROH, Julie. **Le Bleu D'Adele**. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20140110123220/http://www.juliemaroh.com/2013/05/27/le-bleu-dadele/> Acesso em 20/02/2017.

MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. Revista *Screen*, xvi, n.3, 1975.

_____. **Visual and Other Pleasures: Theories of Representation and Difference**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

SONTAG, Susan. **What's Happening to America?** (Simpósio – Vários autores). *Partisan Review*, Edição do Inverno, 1967.

_____. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Can the Subaltern Speak?** in Cary Nelson and Larry Grossberg (Editors). **Marxism and the Interpretation of Culture**. Urbana: University of Illinois Press, 1988.

_____. **Question of Multiculturalism: The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues.** New York, NY: Routledge, 1990.

STAM, Robert & SHOHAT, Ella (Editors). **Unthinking Eurocentrism.** New York, NY: Routledge, 1994.

SITE ISTO É INDEPENDENTE. **Mulheres sob ataque.** Edição de 1º de março de 2013. Disponível em:

http://www.istoe.com.br/reportagens/279673_MULHERES+SOB+ATAQUE

SITE MULHER NO CINEMA. **Oscar fica #LessWhite, mas continua #SoMale.**

Disponível em: <http://mulhernocinema.com/opiniaio/oscar-fica-lesswhite-mas-segue-somale/> Acesso em 27/02/2017.

SITE UOL. **Atriz e Diretor de Azul é a Cor Mais Quente Encaram Polêmicas.**

Disponível em:

<https://web.archive.org/web/20131207043221/http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2013/12/04/atriz-e-diretor-de-azul-e-a-cor-mais-quente-encaram-polemicas-por-filme.htm> Acesso em 20/02/2017.

THE WASHINGTON POST. **Why the Age of 40 is so Important in Hollywood.**

Disponível em:

https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2016/09/19/these-charts-reveal-how-bad-the-film-industrys-sexism-is/?utm_term=.0f829869662d Acesso em 20/02/2017.

WEBARCHIVE.ORG. **The Stars of Blue is The Warmest Color on the Riveting Lesbian Love Story and Graphic Sex Scenes.** Disponível em:

<https://web.archive.org/articles/2013/09/01/the-stars-of-blue-is-the-warmest-color-on-the-riveting-lesbian-love-story-and-graphic-sex-scenes.html> Acesso em 20/02/2017.

WOMEN IN TV AND FILM. **It's a Man's (Celluloid) World.** Disponível em:

<http://womenintvfilm.sdsu.edu/its-a-mans-celluloid-world-portrayals-of-female-characters-in-the-top-100-films-of-2015/> Acesso em 24/02/2017.