



Efeitos performativos na (des)construção de discursos de gênero e sexualidade no filme *O céu sobre os ombros*: uma análise a partir da direção de fotografia

Agnes Cristine Souza Vilseki¹

Jamil Cabral Sierra²

¹ Mestra em Educação pela UFPR (2019); graduada no curso de Bacharelado em Cinema e Vídeo da UNESPAR, campus Curitiba II, FAP (2014) e pós-graduada no curso de Especialização em Poéticas Visuais da EMBAP, campus Curitiba I da UNESPAR (2017). Suas pesquisas recentes abordam questões de representação, gênero e sexualidade no cinema e na fotografia. Integrante do grupo de pesquisa GILDA – Grupo Interdisciplinar em Linguagem, Diferença e Subjetivação (UFPR).
E-mail: agnesvilseki@gmail.com

² Pós-Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2017); Doutor em Educação pela Universidade Federal do Paraná e professor adjunto na mesma Universidade, atuando como docente permanente no Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE/UFPR). É coordenador e pesquisador do GILDA - Grupo Interdisciplinar em Linguagem, Diferença e Subjetivação (UFPR/CNPq).
E-mail: jamilcasi@gmail.com

**Resumo**

Este artigo busca entender como discursos de gênero e sexualidade podem ser estabelecidos através da linguagem cinematográfica – especificamente a direção de fotografia – no filme brasileiro *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2010), um híbrido que opera com procedimentos da ficção e do documentário. Propomos, desta forma, articular os efeitos de real construídos e tensionados pela linguagem, estabelecidos pela direção de fotografia, em diálogo com as noções de gênero e sexualidade presentes no filme. Para desenvolver e sustentar esta análise, nos apropriamos dos conceitos de dispositivo de sexualidade de Michel Foucault e de performatividade de gênero de Judith Butler, enquanto ferramentas teóricas e categorias analíticas, que nos possibilitam investigar como a fotografia cinematográfica atua construindo discursos que operam entre capturas e resistências em relação às questões de gênero e sexualidade encenadas no filme.

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

Abstract

This article seeks to understand how gender and sexuality discourses can be established through language - in this case, cinematography - in the Brazilian film *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2010), a hybrid film that operates with both fiction and documentary procedures. We propose, therefore, to articulate the effects of realness constructed and tensioned by language, established by cinematography, in dialogue with the notions of gender and sexuality present in the film. To develop and sustain this analysis, we take Michel Foucault's concept of "deployment of sexuality" and Judith Butler's notion of "gender performativity" as theoretical instruments and analytical categories, which allow us to investigate how cinematography acts building discourses that operate between capture and resistance regarding issues of gender and sexuality in the film.

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



Introdução

Se uma paródia de gênero pode ser subversiva, implicar não na repetição de normas para fortificá-las, mas para apresentar possibilidades de contestação das mesmas, poderia o cinema, ao parodiar a impressão do real, desestabilizar a própria noção de realidade? (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016: 24)

Nosso ponto de partida para esta discussão é o pressuposto de que a sexualidade é produzida discursivamente, bem como o gênero é resultado de produção discursiva, através de um efeito performativo. Desta forma, entendendo que o gênero e a sexualidade configuram-se como “relações discursivas postas em ato” (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016), o que propomos, neste texto, é traçar um paralelo e pensar o cinema também como uma instância performativa que, ao reiterar as normas - de gênero, mas também de sua própria linguagem cinematográfica -, possibilita sua descontinuidade e naturalização. Um mecanismo que oculta sua construção, ao mesmo tempo que escancara sua dimensão ficcional e coloca em evidência a artificialidade que produz seu efeito de verdade. “Esse jogo entre reiterar e deslocar, entre reproduzir e escapar [é] uma potência de atuação ligada à capacidade de criação linguística de um efeito de verdade.” (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016: 18).

Para desenvolver este argumento, elegemos *O céu sobre os ombros* (2010), de Sergio Borges, um filme que tem como premissa o questionamento da linguagem cinematográfica. O recorte de análise, a fotografia cinematográfica, se justifica por ser fundamental na concepção da imagem. As análises são feitas a partir de duas sequências encenadas por Everlyn Barbin, uma das protagonistas do filme, construídas a partir de procedimentos distintos em relação à linguagem, mais especificamente, a partir de tratamentos diferenciados da direção de fotografia.

O céu sobre os ombros é um híbrido, um filme que utiliza tantos recursos da ficção, quanto do documentário. No contexto deste artigo, cinema híbrido pode ser compreendido como aquele no qual são empregados códigos e convenções da ficção e do documentário. Segundo Maria Helena Braga e Vaz da Costa, uma narrativa híbrida apresenta “[...] características da ficção e do documentário, articuladas de forma a quebrar qualquer impressão de realidade ou crença de não haver interferência do cineasta.” (2014: 173). Tal afirmação reflete a premissa do filme: articular efeitos de real para romper com uma impressão da realidade.



Embora os modos de fazer e compreender o cinema não sejam fixos, já que dependem do contexto e se modificam ao longo do tempo, há um entendimento de que a ficção, que tem na narrativa clássica a essência de sua expressão, se estabelece através de um efeito de janela, ou transparência, como é pensado por Ismail Xavier, no qual seu processo de feitura é invisibilizada. Tendo como base a montagem invisível, a partir da qual se estabelece uma noção de continuidade e uma encenação naturalista, os filmes de ficção demandam um pacto entre o espectador e o universo fílmico. (XAVIER, 2008).

Se o registro ficcional pressupõe um “pacto de transparência”, como sugere Mariana Baltar (2005), o documentário se efetiva através de um “pacto de veracidade” (2005, 3). Ao menos uma ideia de documentário clássico está alicerçada na ideia de janela como um recorte da realidade, sendo a captura de algo existente no mundo. Enquanto na ficção a orientação se dá pela continuidade espaço-temporal, que cria “um desenrolar realista-ilusionista dos personagens” (BALTAR, 2005: 4), no documentário tal ordenação se dá através da articulação de um argumento.

Pois, bem! *O céu sobre os ombros* não se encaixa em nenhuma dessas categorias, entretanto, é possível identificar nele códigos de ambos os registros. A questão fundamental é que os dois operam no sentido de promover uma impressão de realidade e, ao intensificar essas operações, seus limites são tensionados. Desta forma, o que nos interessa, aqui, é pensar como tais artifícios, o da ficção e o do documentário, podem desestabilizar um ao outro, fissurando a própria linguagem cinematográfica.

Lwei Bakongo, Murari Krishna e Everlyn Barbin foram nomes inventados pelos próprios personagens para reencenar as suas próprias vidas. O que é real, o que é ficção e quais são os seus limites? Documentário, real ou encenado, verdadeiro ou falso são axiomas postos em xeque, categorias que o filme parece desestabilizar, subvertendo, assim, a noção de realidade. Interessa-nos, portanto, ampliar esse tensionamento proposto pelo filme para as questões de gênero e sexualidade presentes na obra. Para isso, propomos um percurso de análise que se desloca do duplo analítico ficção-documentário, para outro duplo analítico: sujeição-subversão. Desta forma, buscamos fazer uma reflexão sobre como a direção de fotografia pode operar na construção de efeitos de verdade em relação aos gênero e às sexualidades, tanto no âmbito das formas de captura quanto das estratégias de resistência.

Assim, nos apropriamos dos conceitos de *dispositivo de sexualidade*, de Michel Foucault e *performatividade de gênero*, de Judith Butler, servindo-nos deles não só como fundamentos teóricos, mas também como categorias analíticas que possibilitam pensar a atuação da direção de fotografia na construção de discursos de gênero e sexualidade no filme *O céu sobre os ombros*. As análises são feitas a partir de Everlyn



Barbin³, personagem que encarna a ambiguidade tão cara ao filme e ao nosso argumento. Nesse sentido, é um filme que desestabiliza noções de representação, colocando em cena subjetividades múltiplas e plurais e sujeitos complexos e contraditórios. Além disso, o filme torna-se potente na medida que propõe desestabilizar a linguagem cinematográfica, configurando-se em um terreno instigante e fértil para análise das relações de gênero e sexualidade, através da direção de fotografia.

O entendimento de direção de fotografia que aqui trazemos é o de que se trata de uma área, um departamento do cinema, uma atividade técnica e artística, que atua diretamente na construção da imagem. É constituída por uma equipe⁴, coordenada pelo/a diretor (a) de fotografia, responsável pela concepção imagética do filme, de acordo com as premissas da direção e as necessidades da narrativa. Segundo Edgar Moura, o diretor de fotografia é quem lida com luz e câmera ou, de forma mais poética, é “[...] quem transforma os sonhos do diretor em realidade” (1999: 209). Na prática, isso quer dizer que em relação à câmera, a construção da imagem se dará em função da composição do quadro, dos movimentos e do ângulo de câmera. Em relação à iluminação, será determinada principalmente a partir de três aspectos: direção, natureza e intensidade das fontes de luz. Outro aspecto relevante é que existem fontes de iluminação natural (o sol) e artificiais (refletores), cujas temperaturas de cor podem variar, fator esse determinante para a cor do filme.

Quem assina a direção de fotografia do filme é Ivo Lopes Araújo, reconhecido nacionalmente como diretor de fotografia e membro do coletivo cearense Alumbramento, onde atua também como diretor, roteirista e produtor. Sobre o processo de filmagem de *O céu sobre os ombros*, ele comenta:

Os filmes da Teia, *O Céu Sobre os Ombros* (2010), do Sérgio Borges, *A Falta Que Me Faz* (2009) da Marília Rocha, o próprio *Girimunho* (2011) dirigido pelo Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina, eram filmes com equipe reduzida ou sem equipe e tinha que iluminar, tem sempre que iluminar porque, na maioria das vezes, as câmeras não filmam com

³ Everlyn Barbin foi o nome escolhido por Sarug Dagir Ribeiro para reencenar sua vida no filme *O céu sobre os ombros*, uma mulher transexual que está a escrever sua dissertação de mestrado, também professora e prostituta.

⁴ A direção de fotografia é responsável pela elaboração final da imagem, definindo os equipamentos de câmera, luz e maquinaria necessários e coordenando a equipe nessa execução. Sua equipe é formada por um(a) operador(a) de câmera, um(a) primeira assistente de câmera (e seus assistentes; o segundo e o terceiro assistentes de câmera), um(a) logger (responsável pelo gerenciamento e armazenamento dos arquivos digitais do filme), o/a operador(a) de vídeo assist (responsável pela instalação e manutenção do monitor conectado à câmera durante as filmagens), um/a chefe eletricitista (e seus assistentes) – responsáveis pelos equipamentos de iluminação - e um/a chefe maquinista (e seus assistentes) – responsáveis pelos equipamentos de maquinaria, tais como guias, trilhos, etc.



pouca luz, não têm sensibilidade pra filmar como o olho da gente vê. Então, eu comecei a partir de coisas muito simples, se eu acho que a iluminação da casa está boa, quando é um documentário, acho massa de alguma forma preservar esse tipo de iluminação, o que eu preciso é ter uma quantidade maior de luz, aí eu ia nas casas e, no mesmo lugar que tinha uma lâmpada de 60W, eu botava três lâmpadas de 150W e deixava o interruptor no mesmo lugar, que era onde as pessoas da casa estavam acostumadas. Eu não ia mexer na rotina das pessoas e, aos poucos, fui elaborando esse sistema de luz. (ARAÚJO, 2017).

O comentário de Araújo ilustra como os procedimentos empregados em um filme documentário são desenvolvidos mais em função do que a cena propõe e possibilita, do que a partir de critérios pré-estabelecidos em função da narrativa. Entretanto, também demonstra que é necessária a manipulação da cena para construir o efeito desejado. Levando em conta tais procedimentos, são essas as noções da direção de fotografia que nortearão nossas análises, em relação às questões de gênero e sexualidade, postas em cena no filme *O céu sobre os Ombros*.

A verdade do sexo

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

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



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

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

Uma questão fundamental defendida por Foucault ao fazer a crítica da hipótese repressiva é que o poder não é unilateral. E, desta forma, não poderia ser exercido em uma via única, tendo em uma ponta o dominador e em outra o dominado.

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

[...] a colocação do sexo em discurso, em vez de sofrer um processo de restrição, foi, ao contrário, submetida a um mecanismo de crescente incitação; que as técnicas de poder exercidas sobre o sexo não obedeceram a um princípio de seleção rigorosa mas, ao contrário, de disseminação e implantação das sexualidades polimorfos e que a vontade de saber não se detém diante de um tabu irrevogável, mas se obstinou - sem dúvida através de muitos erros - em constituir uma ciência da sexualidade. (FOUCAULT, 2014: p.18)

Portanto, o que autor descreve é um mecanismo de dupla incitação que opera em razão de uma vontade de saber, de um lado; e de uma relação de prazer e poder, de outro. Essa vontade de saber esteve determinada em construir uma ciência da sexualidade, que buscava encontrar ou, melhor dizendo, construir uma verdade do sexo. Entre os procedimentos que operam neste sentido, implicados em relações de saber e poder, encontra-se a confissão, na qual o sexo passa a ser objeto privilegiado de escrutínio e que, mais tarde, vai dar lugar a uma ciência da sexualidade. “Desde a Idade



Média, pelo menos, as sociedades ocidentais colocaram a confissão entre os rituais mais importantes de que se espera a produção de verdade [...]” (FOUCAULT, 2014: 65).

A compreensão de Foucault é que a sexualidade deve ser entendida como um complexo dispositivo histórico, “[...] uma rede de saberes e poderes que se apropriam do corpo em sua materialidade viva e, assim, o investem de significação e inteligibilidade.” (CÉSAR, 2017: 243). Além disso, como dispositivo histórico, a sexualidade também implica efeitos de regulação, patologização e normalização.

Posto isso, o que a noção de verdade do sexo, elaborada por Foucault, pode nos dizer em uma análise fílmica? Em relação a produção de documentários, Dieison Marconi problematiza: “O que um documentarista faz com as sexualidades, o gênero, o corpo e os afetos daqueles que (historicamente estigmatizados) estão agora sendo filmados?” (2016: 2). Esse questionamento nos interessa e é importante para nosso argumento aqui, porque embora *O céu sobre os ombros* seja um filme híbrido, a escolha de retratar a vida de pessoas reais já é um procedimento que está vinculado a uma tradição documental. No caso deste filme, a negociação entre quem filma e quem é filmado é mais explícita, portanto mais complexa, uma vez que a reencenação é proposta tanto pelo diretor, quanto pela pessoa em cena. De qualquer forma, relações de poder nesse jogo são estabelecidas, bem como uma verdade é construída e impressa no filme.

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

Esse questionamento nos leva a outro: o que justifica a escolha da direção de colocar a personagem justamente em um lugar de marginalização, reiteração de um imaginário no qual a travesti/transexual é prostituta?⁵. A sequência em questão (uma

⁵ Entendemos que a prostituição é um assunto complexo e, no contexto deste artigo, não teremos condições de discutir a questão com a profundidade que ela demanda. Desta forma, nos limitamos a um posicionamento de respeito diante escolha da personagem, a qual entendemos como direito



das duas analisadas) é uma na qual Everlyn faz um programa. Na cena, ela caminha por ruas escuras e pouco movimentadas. A câmera acompanha distante, um plano a enquadra por entre árvores, a câmera imóvel espera ela sair de quadro. No plano seguinte, vemos Everlyn conversando com alguém dentro de um carro, ela está distante, mas ouvimos perfeitamente a conversa. Em seguida, a vemos na rua enquanto se olha no espelho e ajeita o cabelo. Um carro passa, ela vai atrás e a câmera acompanha. Novamente ouvimos a conversa com um possível cliente. E depois, a câmera mais próxima - mas ainda distante - e de frente para o carro, mostra a cena de sexo. Na sequência seguinte ela está só, deitada em um quarto escuro, faz uma confissão e chora.



ao próprio corpo. O que está em questão é a representação da prostituição que o filme permite, a partir da própria linguagem fílmica, ser construída. De toda forma, para explicar o que seria esse imaginário consolidado, evocamos Amara Moira - travesti-escritora-puta-feminista - para nos ajudar: “é como se a palavra puta estivesse tatuada na minha testa, e muito antes de eu fazer rua a primeira vez. Me veem como travesti e já me imaginam puta, e qual seu preço, se sou ativa, assédio como nunca vi antes, coisa de enlouquecer.” (MOIRA, 2016: p.102).



Figuras 1, 2, 3 e 4: Frames sequência programa. Fonte *O céu sobre os ombros* (2010).

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

Buscando entender as operações utilizadas em *O céu sobre os ombros*, uma possível resposta é que a sequência, construída no roteiro, foi pensada como situação-limite para a personagem de Everlyn e, desta forma, tem função dramática⁶, conforme explica o diretor⁷. Sarug Dagir está encenando uma situação que não faz parte da sua rotina, embora já tenha sido prostituta em outro momento. Contudo, no período das filmagens, ela não fazia programa e o homem que está em cena com ela é um ator pornô contratado.

Embora tais procedimentos sejam característicos da ficção, a cena tem um forte apelo realista, que se materializa em grande parte pelo trabalho da direção de fotografia. Ilana Feldman define apelo realista como um efeito estético presente em inúmeros

⁶ O filme não apresenta uma unidade dramática, estabelecida pela lógica da continuidade, começo, meio e fim, causa e consequência. A função dramática se faz em função de modular a narrativa de cada personagem, na construção de figuras complexas, arquétipos humanos com os quais o espectador possa se identificar.

⁷ Entrevista realizada com o diretor Sérgio Borges, durante o Festival Cinema Esquema Novo 2011, Porto Alegre.



produtos audiovisuais contemporâneos, construídos através da intensificação dos “efeitos de real” e também vinculados a uma ideia de espetacularização da vida, tais como “[...] reality shows, imagens amadoras apropriadas pelo telejornalismo, acontecimentos não-ficcionais incorporados pela teledramaturgia e toda sorte de flagras picantes, flagrantes policiais e vídeos caseiros disponíveis na internet” (FELDMAN, 2012: 13).

Neste sentido, a imagem nesta sequência está mais próxima de um registro documental, no qual a direção de fotografia não constrói a cena e procura intervir minimamente, buscando imprimir o que já está ali, supostamente posto no mundo. É possível identificar características que remetem ao apelo realista, proposto por Feldman, além de uma atmosfera voyeurística nestas imagens. A forma como a cena é construída possibilita uma interpretação que reforça o lugar de Everlyn como objeto e sujeito abjeto. Esta questão está relacionada à ação do dispositivo de sexualidade em sua operação contemporânea, constituindo e reforçando o sistema sexo-gênero-desejo em relação à experiência transexual. Sobre isso, Maria Rita de Assis César afirma:

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

Isso quer dizer que, para que existam corpos inteligíveis que correspondam ao sistema, corpos que importam, é preciso que existam aqueles que escapam à norma, ou seja, corpos que não importam, os sujeitos abjetos. A forma como esta sequência foi fotografada - somada aos outros elementos da linguagem empregados – nos possibilita uma leitura nesse sentido. Ao criar uma atmosfera que remete ao mesmo tempo à proibição e à incitação, através de um olhar voyeurístico que objetifica o corpo em cena, temos um movimento de naturalização e um tipo de registro que imita o real.

Os planos de Everlyn nas outras sequências do filme são muito próximos, enquanto nestes a câmera se mantém distante. A iluminação é precária, possivelmente tem como única fonte de iluminação as luzes dos postes e dos carros na rua, o que imprime uma imagem escura, com bastante ruído⁸, possivelmente resultado do ISO elevado. Estes

⁸ O ruído na imagem é resultado do uso do ISO elevado em câmeras digitais. Tal procedimento é usado para amenizar a falta de luz no ambiente. O termo ISO faz referência à uma sigla internacional (Internacional Standards Organization) e é a medida que indica a sensibilidade do sensor da câmera à



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

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

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

Neste sentido, é possível perceber algumas semelhanças entre as imagens de Everlyn e as imagens das reportagens de televisão. No que se refere à fotografia, temos imagens escuras, com certo ruído, distantes, enquadramentos por entre árvores e postes, movimentos de câmera que acompanham as personagens. Por um lado, pode-se dizer que a fotografia simplesmente capturou o real sob uma determinada configuração. Por outro, é possível afirmar que alguns códigos se estabeleceram na construção de um efeito de verdade. Para efeitos de comparação, colocamos, lado a lado, um frame do filme e outro de um programa jornalístico:

luz do ambiente. Quanto mais alto o ISO, mais clara a imagem, no entanto, este procedimento pode comprometer a nitidez e qualidade da imagem.



Figura 5: Everlyn conversa com cliente.
Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010).



Figura 6: Garota de programa conversa com cliente.
Fonte: Repórter Record - *O submundo da prostituição* (2011).

Embora *O céu sobre os ombros* não opere na mesma lógica das reportagens, é possível identificar uma tentativa de assimilar a precariedade do real na imagem, através da apropriação de alguns códigos. Existe uma materialidade no filme construída pela fotografia, uma recorrência imagética que reproduz discursos e que contribui com a construção de uma verdade do sexo, aproximando-se, mais uma vez, da noção de dispositivo de sexualidade. Entretanto, há uma série de acordos visíveis e invisíveis que fazem com que a cena se torne porosa e a construção de sentidos ambígua. Aqui é necessário lembrar que Everlyn é personagem e se a cena de sexo não é verdadeira, tampouco é a confissão que vem em seguida.

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

Assim, a análise desta sequência possibilita perceber os regimes cinematográficos em disputa, desestabilizando uma noção de verdade no filme, no qual a direção de fotografia é elemento essencial na constituição do discurso cinematográfico, bem como



na construção da figura de Everlyn, encenando a ambivalência entre uma ideia de captura e resistência em relação às normas de gênero e sexualidade.

A performatividade do gênero

A ambiguidade que Everlyn representa em *O céu sobre os ombros* - e na própria vida - remete, em alguma medida, à polêmica levantada pelo filme *Paris is Burning*⁹, no que se refere a uma encarnação das normas de gênero e sexualidade. A questão levantada pelo filme é se seria a prática *drag* uma subversão das normas dominantes ou a reiteração dessas mesmas normas, em uma operação de subjugação dos sujeitos marginalizados e estigmatizados. (DORLAN, 2009).

Nessa discussão, bell hooks¹⁰ faz uma leitura do filme que problematiza questões relacionadas à raça, classe social, patriarcado e capitalismo. hooks questiona a legitimidade de uma diretora branca, lésbica e de classe média, retratar a vida de homens negros, gays e pobres, e critica o reconhecimento de Livingston como responsável por dar visibilidade às pessoas retratadas no filme. Para além dessas questões que, embora pertinentes, não serão abordadas neste artigo, o que hooks argumenta é que a performance *drag* não passa de uma imitação degradante do feminino, uma reiteração das normas dominantes em relação ao sexo e a sexualidade. (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016).

Já a análise de Butler - a autora já havia usado a figura da *drag queen* para ilustrar a natureza imitativa de todas as identidades de gênero - assume que a performance *drag* não representa, necessariamente, somente uma subversão das normas de gênero, podendo também atuar na reiteração delas. O que ela defende é que a potência da performance *drag* pode estar justamente na ambivalência entre a sujeição e a subversão, pois estas práticas podem, por um lado, “[...] reconsolidar as normas hegemônicas que regulamentam os gêneros; mas podem, também, desnaturalizá-las, indicando sua estrutura – do próprio gênero heterossexualizado – imitativa e fantasmática.” (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016: 11).

Nesses termos, poderíamos pensar a performance de Everlyn como uma “dupla e ambivalente potência” (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016), bem como o próprio filme como uma espécie de paródia, ou seja, do mesmo modo que “[...] as superfícies

⁹*Paris is burning* (Jennie Livingston, 1990), documentário estadunidense realizado entre 1987 e 1989, no auge dos *balls* nova-iorquinos, um retrato da cena *drag queen* daquele momento no contexto da epidemia da Aids, hoje um filme cult que compõe o rol de filmes que representam o surgimento do *New Queer Cinema*.

¹⁰ Pseudônimo da escritora feminista estadunidense Gloria Jean Watkins, criado a partir dos sobrenomes da mãe e da avó. A grafia em minúscula é proposital no sentido de contestar uma ideia de autoria. (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016).



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

Assim, de volta ao filme, podemos considerar que a última seqüência de *O céu sobre os ombros* leva essa nossa aposta ao limite. Encenada por Everlyn, começa com cinco planos nos quais ela lê um texto em voz alta, vemos a tela tomada pelas palavras e ela termina dizendo: “Nasci para te amar”. Uma música romântica surge ao fundo. Em seguida, três planos:



Figuras 7, 8 e 9: Frames da seqüência final.
Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)



No primeiro, close lateral do rosto da atriz, ela entra e sai do quadro conforme se movimenta embalada pela música. Uma luz dourada toma conta do ambiente e ajuda a compor a atmosfera da cena juntamente com a música romântica e o vento que movimenta seus cabelos. Ela fuma um baseado e canta pedaços da música.

No segundo plano, a mesma atmosfera, mas agora o close é frontal. É uma composição rigorosa, na qual o rosto de Everlyn ocupa parte privilegiada do quadro¹¹. Ela está maquiada, sombra, blush e batom criam uma aparência de “beleza natural”. Brincos grandes e anel. Unhas pintadas de vermelho. “I just wanna feel real love¹²”, diz a música. Se não fosse o baseado poderíamos pensar estar vendo um comercial de *shampoo*, tal a performance da cena.

Esta sequência é construída a partir de códigos da ficção, uma encenação naturalista, na qual Everlyn também performa o gênero. Os elementos que constroem a cena são a música, extra diegética¹³, que ajuda a construir a atmosfera desejada (no último plano é sugerido que a música era incidente, estava tocando na rádio), a fotografia elaborada - iluminação e composição do quadro - e a atuação da atriz.

O close da atriz - embora não seja a principal escolha do fotógrafo e sim do diretor - também é um código fundamental na construção da cena, em diálogo com operações utilizadas no cinema narrativo clássico, mais especificamente em relação ao *star system*¹⁴, como analisado por Marina Cavalcanti Tedesco:

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

¹¹ Em referência à regra dos terços, técnica de composição na qual o quadro é dividido em quatro linhas imaginárias e o objeto principal posicionado em uma das quatro interseções, promovendo um enquadramento harmonioso.

¹² “Eu só quero sentir amor de verdade”, tradução nossa.

¹³ Segundo Xavier, diegético é tudo o que diz respeito ao mundo representado. (2008: 28).

¹⁴ Segundo Tedesco, o *star system* se desenvolveu entre os anos de 1900 e 1920 atrelado ao cinema clássico de Hollywood, no qual atrizes e atores eram elemento central para o sucesso dos filmes. (2013: 5)



evidentemente, reforçava a identificação à qual se referia Béla Balázs. (TEDESCO, 2013: 79)

Tanto a questão do mecanismo de verdade - enquanto efeito do real - quanto a capacidade de glamourizar a atriz, apontados por Tedesco, nos interessam nesta análise. Em relação a primeira questão, o close, entre outros elementos da linguagem, atua na construção de uma impressão de realidade que são característicos de um cinema de ficção de narrativa clássica. Este tipo de representação se consolidou no contexto de Hollywood como um sistema com efeitos naturalistas. Conforme explica Xavier:

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

A segunda questão está diretamente relacionada à ideia de que o cinema é uma tecnologia que produz os gêneros, como proposto por Teresa de Lauretis (1994), na qual a direção de fotografia exerce um papel fundamental. Tal afirmação é particularmente procedente em relação ao cinema narrativo clássico, mas é possível identificar procedimentos similares em outros tipos de cinematografia, como em *O céu sobre os ombros*. Desta forma, pode-se pensar que os códigos, uma vez sistematizados, podem ser deslocados para outros contextos, interessando-nos pensar aqui se os discursos são reproduzidos ou ressignificados nessa transposição.

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

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



Figura 10: Frame de Everlyn. Fonte *O céu sobre os ombros* (2010).



Figura 11: Frame de Ilsa Lund. Fonte: *Casablanca* (1942).

Temos aqui as personagens Everlyn Barbin e Ilsa Lund, fotografadas de maneira similar¹⁵. Em referência à iluminação, um ataque frontal em direção à atriz, um pouco acima da altura dos olhos, em um eixo de 45° em relação à câmera. É uma luz suave que imprime sombras delicadas, mas com força suficiente para eliminar as marcas e os poros da face. Na segunda imagem, podemos verificar também uma luz suave atuando na compensação e um contra luz que destaca a atriz do fundo da imagem.

É possível que a cena de *O céu sobre os ombros* tenha sido feita apenas com luz natural, ou seja, pode ser de fato o sol no final da tarde entrando pela janela iluminando Everlyn. De todo modo, cria-se um efeito através da fotografia que é, deliberadamente, apropriado pelo filme, para construir um determinado sentido. No cinema clássico, esse procedimento tem uma função bastante específica, que é conferir beleza e juventude à

¹⁵ Ao colocar as imagens lado a lado, nos interessa propor uma relação entre a forma de fotografar uma mulher no cinema clássico hollywoodiano (pautada em uma lógica binária, com prescrições distintas para homens e mulheres) e em *O céu sobre os ombros*.



atriz. E no filme *O céu sobre os ombros?* Qual seria a finalidade deste procedimento? Imitação, paródia ou simplesmente convenção?

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

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

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

O paradoxo reside no fato de sabermos que um filme é sempre uma representação do mundo, seja ele ficção ou documentário e, mesmo assim, assimilarmos a experiência como real. Assim como a ideia de “*realness*”¹⁶ - dos bailes de *drag* exibidos em *Paris is burning* - também carrega essa contradição, porque é justamente a impossibilidade de encarnar certas normas de gênero e sexualidade, classe e raça que se coloca em cena em uma “práxis queer”¹⁷, como proposto por Dorlin (2009: 92). Uma construção com

¹⁶ *Realness* é definido por Butler como: “Realismo” não é exatamente uma categoria na qual se compete; é uma medida que se emprega para julgar qualquer uma das performances dentro das categorias estabelecidas. Porém, o que determina o efeito de realismo é a habilidade de fazer com que a personagem pareça crível, para produzir um efeito naturalizado. Esse efeito é em si mesmo o resultado de uma corporificação das normas, uma reiteração das normas, uma encarnação da norma racial e de classe, uma norma que é ao mesmo tempo uma figura, a figura de um corpo, que não é nenhum corpo em particular, mas um ideal morfológico que continua a ser o modelo que regula a performance, contudo, sem que nenhuma performance possa dele se aproximar completamente.” (BUTLER, 1993: 129).

¹⁷ Uma práxis queer, segundo Dorlin, significa recorrer à códigos alternativos ou mesmo excêntricos diante da impossibilidade de encarnar as normas de gênero, sexualidade e raça dominantes no contexto apresentado no filme. Essa atuação pressupõe ao mesmo tempo a reiteração e desestabilização das normas, o que leva a um entendimento que não existe um fora do sexo, tampouco a possibilidade de



efeito de verdade, ou seja, tanto a performance quanto o filme têm por objetivo parecer real, ocultando os procedimentos de sua construção.

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

Desta forma, uma ideia de paródia pode ser útil para pensar a última sequência de *O céu sobre os ombros*. O sentido construído nestas cenas dialoga com uma das premissas do filme, que é colocar em evidência os procedimentos cinematográficos na construção de um efeito de real. Nesse contexto, a direção de fotografia tem um papel fundamental, pois enquanto linguagem expõe sua construção, revelando seu efeito artificial e subvertendo sentidos, noções e concepções “originais”. Conforme a definição proposta por Guacira Lopes Louro:

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

A paródia, neste contexto, pode ser pensada duplamente, uma vez que revela tanto o funcionamento da linguagem cinematográfica, quanto da performatividade do gênero. Há um paralelo entre a performance *drag* e a atuação de Everlyn no filme, isto é, os efeitos de real escancarados pela primeira são encenados dentro de uma lógica naturalista pela segunda. E quando os códigos são suspensos, no último plano do filme, o caráter artificial dos planos anteriores fica ainda mais evidente. Para que um efeito de verdade se efetive, tanto na ficção quanto no documentário, é necessária a repetição dos códigos próprios da sua linguagem. Uma interrupção significa colocar em evidência o seu funcionamento.

estar à parte das relações de poder. E desta forma, o que a “práxis queer” possibilita são exercícios múltiplos de resistência. (DORLIN, 2009).



Em *O céu sobre os ombros*, os códigos nunca se estabelecem pois são, a todo tempo, desestabilizados, ora “o real faz arriscar a ficção”, ora “a ficção faz arriscar o real”¹⁸. E a cena final funciona como uma síntese para a tese do filme. A ambiguidade encenada significa também a impossibilidade de capturar a realidade em toda a sua dimensão. Nesse contexto, a personagem de Everlyn é fundamental, pois a incoerência que ela representa potencializa a ambiguidade que o filme busca.

O filme não termina, a vida continua

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

A premissa que mobiliza *O céu sobre os ombros* reside no fato de ser um filme híbrido que procura borrar as fronteiras entre a ficção e o documentário. O que é real e o que é inventado? Do início ao fim, a dúvida permeia e permanece. O objetivo? O tensionamento da linguagem. Construir e desconstruir uma impressão da realidade, através de efeitos de real, códigos sistematizados da linguagem, tanto da ficção quanto do documentário.

Ao pensar como estão implicados discursos de gênero e sexualidade nesta operação, foi possível entender que os efeitos de real construídos pela fotografia cinematográfica em relação à personagem de Everlyn estão ligados às questões de gênero de modo indissociável. Enquanto o filme questiona uma ideia de real no discurso fílmico, a presença de Everlyn expõe o funcionamento do gênero enquanto efeito discursivo. Desta forma, a discussão é ampliada no sentido de pensar a própria realidade como efeito da linguagem. Essa ideia está alinhada à proposta de Sierra, Nogueira e Mikos:

¹⁸ A primeira, expressão de Jean-Louis Comolli (2008), a segunda, uma torção da ideia primeira, por Ilana Feldman (2009). (BRASIL, 2011)



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

Através das operações e configurações postas em cena no filme *O céu sobre os ombros*, abre-se uma possibilidade de leitura na qual a construção do efeito de real e a construção do gênero no discurso cinematográfico estão imbricadas. Arriscamos afirmar que o efeito de real estabelecido pela direção de fotografia é construído não somente, mas também, enquanto uma performance de gênero. A partir desta reflexão, entendemos que o cinema pode funcionar como um instrumento contemporâneo de produção de verdades, que instala uma trama sutil de discursos construídos e operados pela linguagem cinematográfica, implicando em relações de poder, muitas vezes, invisibilizadas. Entretanto, em *O céu sobre os ombros* nenhuma operação é naturalizada, ao contrário, a linguagem atua no sentido de desestabilizar noções de verdade no filme e na vida das personagens.

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

É com ela que o filme termina, em uma sequência facilmente percebida como encenada, na qual Everlyn representa uma ideia de resistência. Nela, o efeito de real opera na lógica da paródia e a fotografia cinematográfica atua como uma instância performativa, que reitera códigos em função de um efeito de real, porém descolocados e, portanto, ressignificados.

O que a análise dessas duas categorias - a verdade do sexo e a preformatividade do gênero - propõe é que ao colocar em xeque a realidade do filme, abre-se a possibilidade de colocar em xeque códigos e noções em relação ao gênero e à sexualidade, uma possibilidade de interrupção e de novas configurações para os corpos e os prazeres. E, se isso acontece, em grande parte deve-se à participação de Everlyn no filme.



Everlyn encena a ambivalência entre captura e resistência, no sentido que Butler propôs ao falar da performance *drag* nos bailes do Harlem, exibidos no filme *Paris is burning*. “Não é antes apropriação e depois subversão. Às vezes é as duas de uma vez, às vezes permanece presa em uma tensão, e às vezes, fatalmente, uma apropriação não subversiva acontece” (BUTLER, 1993: 386, tradução nossa). A autora nos mostra, assim, que não existe um lugar “fora” das relações de poder e que a atuação desse poder se dá tanto no sentido de capturar quanto produzir as subjetividades.

Talvez seja justamente a impossibilidade de uma vida alinhada às normas de sexualidade e gênero dominantes que submetem Everlyn a uma “práxis queer”, como proposto por Dorlin (2009), ou a uma “vida vivível”, como proposto por Sierra (2013b), na qual a negação se converte em possibilidade de elaboração ética e estética de sua existência. E nesse jogo proposto pelo diretor, no qual “[...] a encenação é menos no sentido de criar uma história para si mesmos, e mais no sentido de inventarem a si mesmos em cena” (SALVO, 2015: 128), o sentimento que permanece quando o filme termina é que Everlyn reescreveu, através do filme, a sua própria vida.

Assim, se a direção de fotografia ajuda a construir o discurso fílmico, quando a linguagem é interrompida, fissurada, desestabilizada, ela pode assumir novos significados e contribuir na reinvenção dos lugares de saber e de produção de verdade, modificando a própria experiência de olhar, também no que se refere às questões de gênero e sexualidade.

Referências:

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

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

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

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

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



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

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

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

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. "Ficção & Documentário: Hibridismo no Cinema Brasileiro Contemporâneo". *O Percevejo Online*, v.5, n.2, jul./ago. 2014. p.165-190.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

VILSEKI, Agnes Cristine Souza. Pedagogias de Gênero e Sexualidade no Discurso Cinematográfico: Uma Análise do Filme *O céu sobre os ombros* a partir da Direção de Fotografia. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

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