

**UNIJUÍ – UNIVERSIDADE REGIONAL DO NOROESTE DO ESTADO DO RIO  
GRANDE DO SUL**

**DACEC – DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS ADMINISTRATIVAS, CONTÁBEIS,  
ECONÔMICAS E DA COMUNICAÇÃO**

**CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

**PROJETO EXPERIMENTAL**

**ROSA PARA MENINOS, AZUL PARA MENINAS**

**DAIANE CORRENTE DE MORAES**

**IJUÍ**

**2014**

**DAIANE CORRENTE DE MORAES**

**ROSA PARA MENINOS, AZUL PARA MENINAS**

Projeto Experimental apresentado ao Curso de Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda da Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul – Unijuí, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social.

Orientadora Professora Sílvia Frantz

IJUÍ

2014

## **ROSA PARA MENINOS, AZUL PARA MENINAS**

### **RESUMO**

O retrato como representação da figura humana se constituiu ao longo dos anos como expressão performática do sujeito na sociedade. As diferenças biológicas e sociais entre homens e mulheres foram expostas continuamente e serviram como argumentos para a normatização de desigualdades. A divisão das categorias sexuais é investigada e questionada, diante de uma concepção que sugere troca de identidade sexual. A diversidade e as performances expostas nos retratos fotográficos deste projeto, reforçam a presença de ambos os gêneros/sexos nos sujeitos.

**PALAVRAS-CHAVE: Gênero; imagem; retrato**

### **PINK TO THE BOYS, BLUE TO THE GIRLS**

### **ABSTRACT**

The picture as a representation of the human figure was formed through the years as performative expression of the subject in society. The biological and social differences between men and women were continuously exposed and served as arguments to the standardization of inequalities. The division of sexual categories is investigated and questioned, front of a concept that suggests exchange of sexual identity. Diversity and exposed performances in photographic portraits of this project, strengthen the presence of both genders / sexes in the subjects.

**KEYWORDS: gender; image; picture**

## Considerações Iniciais

Meninos jogam futebol, enquanto meninas penteiam o cabelo de suas bonecas. O binarismo sexual determina os papéis sociais que devemos exercer, mesmo antes de termos noção de quem somos ou de onde viemos. Tal determinação é visível no momento em que a orelha da menina ganha um brinco na maternidade e de lá ela sai vestida com uma roupa cor-de-rosa e com uma tiara lilás na cabeça, tudo para reafirmar que o pequeno ser que acaba de nascer pertence ao gênero feminino.

As teses sexistas da sociedade foram questionadas ao longo dos anos, desde a diferenciação entre sexo biológico e gênero, pelo feminismo, até a negação da existência de gêneros e sexos biológicos, pela Teoria Queer<sup>1</sup>. Estes questionamentos se fizeram fundamentais para a construção de novas visões do sujeito em sua performance social e nas relações afetivas com o outro.

Portanto, iniciamos através da investigação do processo de apreensão das significações da imagem como um todo. Em um segundo momento, partimos para a representação humana através do retrato, que é visto historicamente como uma forma de apresentação performática e social do sujeito. Os estudos de gênero e a compreensão da sexualidade são expostos na construção de uma concepção coerente com os objetivos deste projeto.

O retrato como representação social do sujeito, mostra através da imagem previamente construída as significações correspondentes ao gênero/sexo do fotografado. Desta forma, “Rosa para meninos, azul para meninas”, pretende discutir o papel sexual de homens e mulheres e até mesmo, a possibilidade da ambiguidade, através de retratos fotográficos, num confronto audaz às regras sociais. E, mais do que isso, numa tentativa de desmistificar o binarismo sexual que coloca o indivíduo que apresenta uma atitude contrária às normas, como anormal e passível de violência.

---

<sup>1</sup> Guacira Lopes Louro afirma que “Queer significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. Queer representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora” (LOURO, 2001, p. 546).

## As significações da imagem

Exposta por Platão, umas das mais antigas definições de imagem, esclarece-nos (*apud* JOLY, 1994, p. 13), “Chamo imagens, em primeiro lugar às sombras; em seguida, aos reflexos nas águas ou à superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações deste gênero”. Portanto, imagem faz referência a algo, apresentando-se em segundo plano.

Para Barthes *apud* NOVAES (2005, p. 108), *imagem* está ligada à raiz de *imitare*. Neste sentido, a imagem é vista como analógica, uma representação ou cópia do real. Quando pensamos em determinado situação ou sentimento, tendemos a dar forma a estes pensamentos através de imagens, é o que JOLY (1994, p. 20) chama de “representação mental”, na proposta de que “imagem mental corresponde à impressão que temos quando, por exemplo, lemos ou ouvimos a descrição de um lugar, a impressão de o ver quase como se lá estivéssemos”. Os sonhos são um bom exemplo da construção mental de determinadas cenas que nosso cérebro pode fazer, usando como referência imagens reais. Diante disto, muitos autores encontram uma origem comum, no persa antigo, para as palavras *imagem* e *magia*. De acordo com MATOS (1991, p. 36), do grego *mageia*, *magia* é a “arte de produzir efeitos maravilhosos pelo emprego de meios sobrenaturais e, particularmente, pela intervenção de demônios”.

Segundo JOLY (1994, p. 46), por vezes fazemos certa confusão entre a percepção e a interpretação de imagens. Assim, reconhecer a figura representada em determinada imagem como sendo de certa categoria, não significa compreender qual o seu real significado dentro do contexto em que está impressa. Para a autora o reconhecimento de uma mensagem visual e sua interpretação são atividades complementares, mas não simultâneas. Porém, o fato de aprendermos a ler as imagens ao mesmo tempo em que aprendemos a falar, nos condiciona à simplificação do processo analítico

A tarefa do analista é precisamente a decifração das significações que a aparente naturalidade das mensagens visuais implica. Naturalidade que, por paradoxo, é espontaneamente vista como suspeita pelos mesmos que a acham evidente quando pensam ser manipulados pelas imagens (JOLY, 1994, p. 47).

Diante de uma abordagem semiótica, buscamos analisar a imagem sob um ponto de vista de significação, visto que “efetivamente, um signo é um signo apenas quando exprime idéias e suscita no espírito daquele ou daqueles que o recebem uma atitude interpretativa” (JOLY, 1994, p. 30). Signo pode ser entendido como algo ao qual damos uma interpretação,

um significado, ele pode ser uma cor, um gesto, um perfume, etc. Para Peirce (apud JOLY, 1994), “um signo é algo que significa outra coisa para alguém, devido a uma qualquer relação ou a qualquer título”, ou seja, no processo semiótico a significação depende do contexto em que o signo aparece e também da expectativa do receptor ao percebê-lo. Assim, uma fotografia (significante) de um casal (referente), por exemplo, a depender do contexto, pode representar tanto uma “foto de namorados”, apenas, como “beleza” e “felicidade” (significados) em um anúncio publicitário. O teórico categoriza imagem como “signo icônico”, pois retoma as qualidades formais do seu referente.

Conforme nos apresenta Flusser (2002) o deciframento das imagens é feito através de um processo onde o espectador produz diferentes significados que variam de amplitude e profundidade, de acordo com o tempo de contemplação. O tempo em que o espectador vaga pela superfície da imagem é chamado pelo autor de *scanning*, e a depender deste tempo, as imagens terão um significado mais superficial ou mais aprofundado. “Quem quiser aprofundar o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vagar pela superfície da imagem” (FLUSSER, 2002, p. 7).

Na fotografia, Barthes (1984) chamava este processo de *Studium*, onde as significações variavam de acordo com a bagagem cultural do *Spectator*, a intencionalidade do *Operator* e a interferência do *Spectrum*, quando este sabia que estava sendo fotografado. Estas variáveis de percepção são aceitáveis, pois o espaço de debruçamento diante de determinada figura vai gerar, por vezes, significações distintas. O olhar estabelece a busca de elementos de sentido e como aponta Flusser (2002), o tempo que circula e estabelece relações significativas é muito peculiar: tempo de magia.

O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternalizem evento; elas substituem eventos por cenas (FLUSSER, 2002, p. 8).

A interpretação de imagens fotográficas não é uma tarefa simples, pois exige que se compreenda muito mais do que está exposto em forma de imagem. A primeira etapa deste processo interpretativo é, segundo JOLY (1994, p. 72), “aparentemente simples e evidente (...) pois constitui a transcodificação das percepções visuais para a linguagem verbal”. Assim, inicialmente nosso olhar deve estar voltado para a descrição da fotografia e do contexto em o fotógrafo realizou-a. Após, inicia-se uma análise dos elementos constitutivos da imagem, pois de acordo com JOLY (1994, p. 75) “(...) além da mensagem literal ou denotada, evidenciada pela descrição, existe uma mensagem simbólica ou conotada, vinculada ao saber preexistente

e compartilhado do anunciante e do leitor”. É importante salientar, porém, que a nossa interpretação será apenas uma dentre várias, pois não existe uma verdade absoluta quanto à leitura de uma imagem.

### **Retrato: da pintura à fotografia**

A reprodução da figura humana se apresenta com um desafio ao longo dos anos. Ter consciência de si, como figura humana, diante do mundo e afirmar-se como tal, sempre foi um objetivo perseguido pelo homem. Assim, no caminhar da humanidade, construímos diferentes formas de representação, nos mais variados contextos. O retrato nos permite uma reflexão acerca dessa identificação, bem como sua consolidação dentro da história da arte e, posteriormente, na fotografia.

Nas ciências humanas fala-se muito, e há muito tempo, de “representação”, algo que se deve, sem dúvida, à ambigüidade do termo. Por um lado a “representação” faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença. Mas a contraposição poderia ser facilmente invertida: no primeiro caso, a representação é presente, ainda que como sucedâneo; no segundo, ela acaba remetendo, por contraste, à realidade ausente que pretende representar. Não entrarei nesse aborrecido jogo de espelhos (GINZBURG, 2001, p. 85).

O retrato como representação artística da figura humana, evoca uma necessidade de reprodução fiel da realidade. Quanto mais próximo do real, melhor a qualidade da obra. Dentro desta vertente artística, Henrich Wölfflin (2000, p. 25) indica Rembrandt como um dos principais expoentes. Embora haja fidelidade ao real, há de se levar algumas coisas em conta, como afirma Roger Chartier (1991), “o mundo é uma representação”, portanto, mesmo que a representação se aproxime o máximo possível da realidade, ela será sempre uma produção feita por uma pessoa e esta produção é passível de desvios.

Todo retrato é, em certo sentido, um auto-retrato que reflete o espectador. Como o ‘olho não se contenta em ver’, atribuímos a um retrato as nossas percepções e a nossa experiência. Na alquimia do ato criativo, todo retrato é um espelho (MANGUEL, 2001, p. 77).

Na perspectiva de Alberto Manguel (2001), o espelho é composto, não só pela imagem produzida, mas também aquele que a compõe como projeção de si. Neste sentido, para além da técnica, subjetivamente, a obra diz muito do artista, talvez diga até mais dele do que do próprio modelo. Já para Peter Burke (2004, p. 32), “[...] o artista e o modelo geralmente se

faziam cúmplices. As convenções da auto-representação eram mais ou menos informais de acordo com o modelo e ou também com o período”.

A partir de uma análise das representações como sendo fieis, ou não, e de representarem mais a um do que a outro, ou representarem ambos, pode-se afirmar que a ideia é relativa. Porque para Walter Benjamin (1994, p. 94) o retrato “exprime a alma do seu modelo”. E entre a obra como expressão do artista, ou expressão do modelo, existem inúmeros pontos de vista e considerações que se cruzam e que colaboram para esta ambiguidade.

O retrato pintado era para poucos, pois custava muito caro, desta forma, só possuía retratos aquele que podia pagar por eles. Esta forma de representação artística “[...] constituiu-se, ao longo dos séculos, como um símbolo de distinção, poder e nobreza” (Grangeiro, 2000, p. 15). Figuras importantes, abastadas e com um alto prestígio social no âmbito político e religioso, comumente encomendavam retratos, como uma demonstração de poder. Os retratos oficiais eram produzidos por pintores contratados a serviço da nobreza.

No século XIX surgiria o retrato fotográfico, com ligação direta a processos de identificação e inscrição social, servindo, segundo FILHO E MORAIS (2014, p. 2), “como suporte imagético destinado à idealização honorífica da classe burguesa em ascensão”. O retrato foi transformado naquele século no investimento em uma imagem idealizada, com a construção de identidades e normas de conduta a serem seguidas. Annateresa Fabris (2004) aponta como precursores do retrato honorífico, David Octavius Hill, Robert Adamson, Julia Margaret Cameron e Nadar. Modalidades da representação tais como, pose, iluminação, expressão e ambientação dos retratos, foram herdadas da pintura.

A importância do retrato fotográfico na época concentrou-se na idealização do sujeito. Portanto, deixar-se fotografar era para o sujeito construir uma imagem de si que deveria ser admirada e usada como exemplo. Neste sentido, o retrato demonstra muito mais a maneira como o indivíduo gostaria de ser visto, do que sua verdadeira identidade. LEITE (2001, p. 74) nos lembra que “os retratados têm consciência e atitude de estarem sendo observados e para isso colaboram com o fotógrafo na construção da imagem”.

A pose para Fabris (2004) é sempre uma atitude teatral, já que colocar-se em determinada pose é inscrever-se em um sistema simbólico. Da mesma forma, o retrato contemporâneo pode ser comparado ao retrato burguês, uma vez que o sujeito expõe um corpo social à câmera, posando segundo instruções do próprio fotógrafo. Mesmo que o ideal cultural seja diferenciado, ainda pode se considerar que “o indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um



conjunto de normas, das quais faz parte a percepção do próprio eu social” (FABRIS, 2004, p. 36).

A popularização do retrato se deu através da criação do formato “cartão de visita”, em 1850 por André Adolphe Eugène Disderi, que seria patenteado em 1854. A partir da entrada da fotografia em sua fase industrial, o direito de imagem se estenderia não só a pequena burguesia, mas também ao proletariado. FABRIS (FABRIS, 2004, p. 29), citando Walter Benjamin, afirma que a popularização da fotografia provocou a “criação de uma série de estereótipos sociais que se sobrepõem ao indivíduo, destacando o personagem em detrimento da pessoa”. A pose pré-determinada, os objetos, o cenário, tudo conspira para uma foto “teatral”, aonde o fotógrafo é o diretor e o fotografado o ator encenando um papel social.

Barthes (1984) propõe que a fotografia pode ser um objeto de três práticas, a de fazer, a de suportar e a de olhar. Tais práticas envolvem o *Operator* que é o fotógrafo, o *Spectator* que é o espectador e o *Spectrum* que é o “modelo”. No retrato fotográfico esta relação torna-se muito mais complexa e passível de variações, visto que ao saber que está sendo fotografado, o “modelo” assume um papel de representação que pode destoar dos objetivos do fotógrafo e gerando ambiguidade nas interpretações do espectador.

Os elementos compositivos do retrato fotográfico e do retrato pintado são os mesmos, considerando que um veio em “substituição” do outro. Por esta razão é fundamental que se façam algumas comparações entre os dois tipos de representação. Conforme, BURKE (2004, p. 32) “[...] os modelos vestiam suas melhores roupas para serem pintados, de tal forma que os historiadores seriam desaconselhados a tratar retratos pintados como evidência do vestiário cotidiano”.

Refletindo sobre o aspecto teatral encontrado no retrato, Annateresa Fabris (2004, p. 67) expõe a definição de retrato, recorrendo a John Tagg para afirmar que o “[...] retrato é um signo dotado de dois objetivos fundamentais – descrição de um indivíduo e inscrição de uma identidade social. Essa ‘encenação’ de si estaria assim inscrita em um intrincado panorama de convenções sociais”.

A identificação é o que diferencia uma foto qualquer de um retrato, no que nos propõe Walter Benjamin (1994, p. 93) o retrato permite conhecer a identidade do retratado. Para Cláudio Kubrusly (2006, p. 32) essa identificação é centralizada no rosto “O rosto, e não as impressões digitais, é o nosso documento de identidade. Reconhecemos alguém, imediatamente, pela visão de seu rosto. Ele identifica num relance as pessoas, mesmo quando modificado pelo passar dos anos ou muito distorcido, como numa caricatura”. Desta forma,

além de identificarmos o sujeito, também é possível que saibamos o seu estado de espírito através da expressão de seu rosto.

A suposição de que o homem exterior seja um retrato do interior, e o rosto uma expressão e uma revelação de todo o caráter, é bastante plausível em si mesma e, por conseguinte, bastante segura para a levarmos adiante; [...] a fotografia [...] oferece a satisfação mais completa de nossa curiosidade (SCHOPENHAUER, apud SONTAG, 2004, p. 200).

. Dentro da leitura do retrato, o que satisfaz nossa curiosidade é exatamente o rosto do retratado. É através das expressões do rosto que teremos real noção dos sentimentos de quem posa para a foto, pois por mais que as expressões corporais e a composição forcem a determinado sentimento, serão as expressões faciais que nos farão acreditar que ele seja verdadeiro. Portanto a teatralidade do retrato como representação do “eu social” é conduzida em grande parte pelas expressões do rosto, dirigidas obviamente, pelo fotógrafo que as registra.

## **Gênero e sexualidade**

No contexto das performances sociais, o gênero como organizador cultural, determina o modo heteronormativo de como homens e mulheres devem se comportar, dentro das construções diárias de significação que seus corpos imprimem e das relações interpessoais que constituem. Da mesma forma, regula e normatiza os desejos e comportamentos sexuais.

Aqui, uma forma de sexualidade é generalizada e naturalizada e funciona como referência para todo o campo e para todos os sujeitos. A heterossexualidade é concebida como "natural" e também como universal e normal. Aparentemente supõe-se que todos os sujeitos tenham uma inclinação inata para eleger como objeto de seu desejo, como parceiro de seus afetos e de seus jogos sexuais alguém do sexo oposto. Conseqüentemente, as outras formas de sexualidade são constituídas como antinaturais, peculiares e anormais. É curioso observar, no entanto, o quanto essa inclinação, tida como inata e natural, é alvo da mais meticulosa, continuada e intensa vigilância, bem como do mais diligente investimento (LOURO, 1999, p.10).

Nesta perspectiva, ao homem só cabe desejos por uma mulher e à mulher, desejos por este e outros homens. Estamos subordinados a ideia de que um padrão aonde o sexo biológico corresponde ao gênero sexual, bem como, aos desejos sexuais do indivíduo, ou seja, o indivíduo, biologicamente homem, se comporta de forma masculina e tem desejos sexuais por uma mulher, feminina, atendendo ao padrão heterossexual de normalidade. Este padrão sexual que regula a forma como a sociedade esta organizada, que padroniza nosso comportamento e nossos desejos é chamado de heteronormatividade.

Entendemos a necessidade de problematizar a normalidade compulsória da heteronormatividade, sabendo que os significados estão em constante movimento, sendo permanentemente reproduzidos e mudados. Dentro desta perspectiva teórica nos afirma o autor:

Gênero remete a todas as formas de construção social, cultural e linguísticas implicadas com processos que diferenciam mulheres de homens, incluindo aqueles processos que produzem seus corpos, distinguindo-os e nomeando-os como corpos dotados de sexo, gênero e sexualidade (MEYER, 2004, p. 15).

Os estudos de gênero tiveram início no feminismo e, segundo Araújo (2011, p. 34) “podemos afirmar que o mesmo enquanto movimento social foi vivido em ‘ondas’”, estas “ondas feministas” produziram questionamento e problemáticas sobre o que é ser homem e o que é ser mulher. Perpassando as dificuldades nas diversas forças que a constituem, a primeira onda feminista emergiu no final do século XIX com as francesas Flora Tristram e Jeane Deiron, entre outros nomes.

No século XIX, caracterizado pelo movimentos reivindicatórios e revolucionários, estruturam-se as bases da teoria socialista. A partir da análise das relações de produção do sistema capitalista, entende-se a condição da mulher como parte das relações de exploração da sociedade de classe (ALVES; PITANGUY, 1981, p. 40).

Advinda das causas socialistas, esta “onda” trouxe consigo aqueles que almejavam a emancipação do proletariado e, conseqüentemente, das mulheres. A luta era pela igualdade de direitos, fossem estes civis, educativos ou políticos, visando o reconhecimento das mulheres enquanto cidadãs.

A segunda onda surgiu no século XX pelas décadas de 60 e 70 com Betty Friedan, Kate Millet, Juliet Mitchell, mas tendo como base principal a obra “O Segundo Sexo” da filósofa francesa Simone de Beauvoir. A obra serviu como marco transitório entre a primeira e segunda onda. De acordo com Alves e Pitanguy (1981, p. 52), “A análise de Simone de Beauvoir constitui um marco na medida em que delineia os fundamentos da reflexão feminista que ressurgirá a partir da década de 60”.

“Ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, a célebre frase de Simone de Beauvoir em “O segundo sexo” (1949, p. 9), lançaria a primeira semente para os estudos de gênero que seguem até os dias de hoje. A abertura do debate político para uma nova perspectiva das teorias feministas foi feita por Beauvoir, quando em sua obra, distinguiu o componente social do “feminino” da determinação biológica. Beauvoir denuncia as raízes culturais da desigualdade sexual, onde a mulher está sujeita a condicionamentos que ao invés de integra-la a seu sexo, tornam-na alienada. Deste modo, para a autora francesa o homem apresenta-se

como sujeito através da autoafirmação de seu gênero, colocando a mulher na situação de mero objeto. Não se trata de um destino biológico, mas de uma formação dentro de uma cultura que decide qual o seu lugar no seio da sociedade. Dentro dos conceitos elaborados pelo feminismo, Beauvoir expõe uma questão crucial a do caráter forjado da categoria “mulher”, pois um ser humano do sexo feminino não nasce mulher, mas torna-se mulher, através do aprendizado e repetição de expressões, posturas e gestos que ao longo da vida lhe são transmitidos.

O reconhecimento do "outro", daquele ou daquela que não partilha dos atributos que possuímos, é feito a partir do lugar social que ocupamos. De modo mais amplo, as sociedades realizam esses processos e, então, constroem os contornos demarcadores das fronteiras entre aqueles que representam a norma (que estão em consonância com seus padrões culturais e aqueles que ficam fora dela, às suas margens. Em nossa sociedade, a norma que se estabelece, historicamente, remete ao homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão e essa passa a ser a referência que não precisa mais ser nomeada. Serão os "outros" sujeitos sociais que se tornarão "marcados", que se definirão e serão denominados a partir dessa referência. Desta forma, a mulher é representada como "o segundo sexo" e gays e lésbicas são descritos como desviantes da norma heterossexual (LOURO, 1999, p. 9).

Não atender aos padrões estabelecidos socialmente é colocar-se no lugar do incomum. Portanto, assumir uma identidade que não corresponda aos padrões estabelecidos é ser classificado como “anormal”. O indivíduo que aceita sua condição de “anormalidade”, passa a viver, muito comumente, à margem da sociedade e, mesmo que inserido em ambientes de convívio social comum, é visto com estranheza por grande parte da sociedade. Devido a esta padronização que coloca homens e mulheres em polos distintos, e limita comportamentos e desejos, é que se formam os grupos alternativos, ou seja, grupos de pessoas que não correspondem à normalidade formalizada através da heteronormatividade. Geralmente, grupos de gays, lésbicas, travestis e transexuais não ocupam o mesmo espaço que os demais membros da sociedade heterossexual e se aglomeram em ambientes frequentados tão somente por eles.

É de suma importância para a compreensão dos temas abordados neste trabalho que se distinga “orientação sexual” de “identidade de gênero”. A orientação sexual se refere a como nos sentimos em relação à afetividade e sexualidade. Chamada erroneamente de “opção” sexual, a orientação sexual não se refere tão somente à atração sexual por pessoas do mesmo sexo, mas também ao vínculo afetivo-amoroso que pode existir entre dois homens ou duas mulheres. A ex-desembargadora Maria Berenice Dias, conhecida pela defesa dos direitos dos homossexuais, criou o termo “homoafetividade”, justamente na tentativa de desvincular a orientação do sexual e liga-la ao afetivo. Os tipos básicos de orientação sexual são: os

bissexuais que sentem atração pelos dois gêneros; os heterossexuais que a sentem pelo gênero oposto; os homossexuais que se sentem atraídos por pessoas do mesmo gênero.

A identidade de gênero é, por vezes, mais difícil de ser entendida. No passo em que orientação sexual refere-se àqueles com quem nos relacionamos, a identidade de gênero corresponde a como nos reconhecemos dentro dos padrões de gênero socialmente estabelecidos. Nos casos em que o gênero psíquico discorda do sexo biológico, temos os travestis e transexuais ou transgêneros.

Transgênero é um conceito guarda-chuva que abrange o grupo diversificado de pessoas que não se identificam, em graus diferentes, com comportamentos e/ou papéis esperados do gênero que lhes foi determinado socialmente (JESUS, 2012, p. 25).

Levando em consideração a historicidade dos termos, a homossexualidade e o sujeito homossexual, segundo LOURO (2001) são invenções do século XIX, já que antes as relações entre pessoas do mesmo sexo eram consideradas sodomia (atividade pecaminosa à qual qualquer um poderia sucumbir). A partir da segunda metade do século em questão, a prática passou a designar um tipo especial de sujeito que foi categorizado e colocado no lugar de sujeito desviante da norma. Desta forma, o destino do sujeito homossexual só poderia ser a segregação. Mesmo que alguns considerem a prática normal e outros a considerem anormal, todos entram no consenso de que o sujeito pertence a um “tipo” humano diferente dos demais.

A insurgência dos movimentos homossexuais teve destaque na década de 70, onde salienta-se também a despatologização da homossexualidade, retirada da lista de enfermidades da Sociedade Psiquiátrica Americana em 1973. Na mesma década o movimento ganha mais força no Brasil, e junto com os movimentos populares, a temática constitui-se numa questão acadêmica. Ao mesmo tempo em que acontece o reconhecimento da homossexualidade junto a sociedade, sua padronização passa a condicionar os sujeitos a normas de conduta. Desta maneira, constrói-se uma “comunidade gay” com tensões internas, onde os homens gays passam a ter mais destaque que as mulheres, onde os bissexuais são considerados sexualmente indefinidos e os transexuais sujeitos incompletos, ou seja, uma reprodução da sociedade convencional que acabara por excluir sujeitos dentro de seu próprio grupo de inclusão.

Ainda nos anos 70, o cantor Ney Matogrosso e o grupo Dzi Croquettes trariam à tona a mistura de referências masculinas e femininas confundindo-se em suas performances. Segundo TREVISAN (2000, p. 288), estes artistas desempenharam um papel importante e provocador sobre a política sexual no Brasil. Para o autor os Dzi Croquettes “trouxeram para o Brasil o que de mais contemporâneo e questionador havia no movimento homossexual

internacional, sobretudo americano”. Os artistas questionavam na época os papéis sexuais, criando propositalmente uma androginia que devia confundir muita gente.

Já na barriga da mãe é possível saber o sexo do bebê. Será que realmente é possível? Para Simone de Beauvoir e outras feministas, embora seja possível saber o sexo, o gênero se constrói socialmente. Já Judith Butler diria que tudo tanto gênero, quanto sexo não podem ser determinados. Exemplificando, se no ultrassom fica determinado que se trata de uma menina, vai usar roupa cor-de-rosa, brincar de boneca e pode se chamar Maria. Já se for um menino, poderá usar roupas azuis, verdes e até mesmo amarelas, mas vai ganhar uma bola pra chutar logo que der os primeiros passos, e claro, poderá se chamar João. O sexo determina o gênero no qual a criança deverá ser criada e este gênero a condicionará a determinadas regras e padrões. Colocar-se contra estas normas e padrões, contra a condição binária de masculino/feminino, homem/mulher, é uma das premissas da teoria Queer, que tem entre seus principais teóricos, Judith Butler.

A diferença de Butler com o feminismo que defende, sobretudo, as “mulheres” é que ela defende, além de mulheres, todos aqueles que não se enquadram nos padrões discursivos de uma natureza fixa do corpo humano. Para a autora, sexo é tão culturalmente construído quanto gênero: “a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma” (BUTLER, 2008, p. 25). O gênero reflete o sexo ou por ele é restrito, nesta perspectiva, a única maneira de não tornar os sujeitos limitados, é através da desconstrução dos sexos ou do binarismo em que sexo e gênero estão postos.

Em meio à ordem heterossexual compulsória ainda existe espaço para que sujeitos que a ela não se ajustem, possam existir. Porém, tais sujeitos são constituídos como “adjetos” – pessoas que escapam da norma. Estes indivíduos que não correspondem não se encaixam na estrutura binária demonstram toda a singularidade humana e o que há de real, afora todos os discursos construídos para normatizar nossas vidas.

O corpo tem um espaço de extrema densidade política, é o universal no particular. Trata-se de resistir à normalização da masculinidade e da feminilidade em nossos corpos e de inventar outras formas de prazer e de convivência (PRECIADO *apud* RODRIGUES, 2014, p. 12).

Assim, é possível afirmar que aqueles que classificamos como transexuais, transgêneros, travestis, “lésbicas masculinas”, “gays afeminados”, nada mais são do que seres que exercem livremente sua sexualidade e sua performatividade social.

## O Projeto

Antes mesmo de nascer, depois de algumas semanas na barriga da mãe, o indivíduo está pronto para ser categorizado. Não basta saber que será um bebê cuja carga genética é 50% paterna e 50% materna. Quando a barriga aponta, todos querem saber “é menino ou menina?”, eis a questão. Os pais também ficam ansiosos, afinal precisam comprar as roupinhas, decorar o quarto e como fazê-lo sem saber em que categoria sexual seu pequeno feto se encaixa? Se ficar confirmado que é um macho, com absoluta certeza, tendo exames conclusivos para isso, vai se chamar João e podem comprar tudo azul, neste caso um presente cor-de-rosa pode ser uma ofensa.

Nossos corpos constituem-se na referência que ancora, por força, a identidade. E, aparentemente, o corpo é inequívoco, evidente por si; em conseqüência, esperamos que o corpo dite a identidade, sem ambigüidades nem inconstância. Aparentemente se deduz uma identidade de gênero, sexual ou étnica de "marcas" biológicas; o processo é, no entanto, muito mais complexo e essa dedução pode ser (e muitas vezes é) equivocada (LOURO, 1999, p. 11).

Considerando a complexidade existente na sexualidade humana, bem como, para além dos desejos sexuais, o gênero ao qual somos condicionados mesmo antes de nascer e a necessidade de contestação dos padrões, encontrei motivos coerentes para a realização deste projeto. Afinal, nós mulheres só temos o direito de votar hoje, porque há muitos anos atrás houve quem contestasse a supremacia masculina e reivindicasse seu direito. Portanto, questionar a heteronormatividade compulsória e o padrão binário de gênero é fundamental para quem acredita no poder da mudança.

O projeto “Rosa para meninos, azul para meninas” veio de uma ideia que é construída desde o início de minha jornada acadêmica na UNIJUÍ. Obras de cunho feminista e voltadas para o estudo de gênero, sempre se fizeram presentes nas minhas leituras, desde 2008 na verdade. E foi através destas leituras que as ideias foram surgindo, primeiro numa linha mais feminista e depois migrando para um estudo voltado também para a sexualidade e a necessidade de expor a singularidade do ser humano em sua versatilidade.

No início existia a ideia de romper de alguma maneira com os padrões convencionais que condicionam gênero a sexo biológico e, nesta perspectiva surgiram as drag queens, ou seja, homens que se travestem para o feminino para fim artístico.

Os sujeitos, quando montados de drag, unem, em um único corpo, características físicas e psicológicas de ambos os gêneros, sendo e estando masculinos e femininos ao mesmo tempo, em um jogo de composição de gêneros que questiona a rigidez do conceito de identidade (CHIDIAC e OLTRAMARI, 2004, p. 472).

A transformação das drag queens serve como exemplo concreto de que, independente do sexo biológico, o gênero é mutável e é possível “brincar” com isso. Neste sentido, a representação de ambos os gêneros seria possível, porém, a pouca popularização das drags, principalmente no interior do estado do Rio Grande do Sul, acabou dificultando o trabalho. Assim, na busca de abranger as possibilidades de captação fotográfica, facilitando o trabalho e ao mesmo tempo tornando-o mais complexo, decidimos por fotografar modelos de ambos os gêneros e sexos.

Os sujeitos a serem fotografados foram convidados por mim, todos os nove são meus amigos e se dispuseram a posar para as fotos. Apenas dois deles eram transformistas, ou seja, se travestiam com roupas, maquiagem e peruca, assumindo um papel feminino para atuar artisticamente. Um terceiro sujeito ainda usa algumas roupas e acessórios femininos cotidianamente, mas mantém identidade masculina. Todos são homossexuais, o que tornou o processo ainda mais interessante no que diz respeito à identificação com os gêneros.

Optamos por fazer as fotos em estúdio para seguir um padrão e não destoar da concepção dos retratos em ambiente fechado. A ideia era de captar os sujeitos caracterizados de acordo com o estereótipo da masculinidade e após vestidos de acordo com o estereótipo da feminilidade. Já no convite para a realização das fotos solicitei que levassem roupas nas cores azul e rosa e, neste ponto, devo salientar que deixei a escolha da cor a critério dos modelos. Foi muito interessante observar que a maioria preferiu fazer a foto masculina com roupa azul e a feminina com roupa cor de rosa. A partir da observação, é possível constatar a forte presença do código de conduta binário através destas duas cores, ou seja, mesmo estando livre para escolher, a maior parte dos modelos preferiu usar a cor azul em sua caracterização masculina e a cor rosa na feminina. A dificuldade em desassociar estas cores de um gênero em questão é uma das características mais perceptíveis daquelas expostas no trabalho, da mesma maneira como é cotidianamente.

Durante a realização das fotos que foram feitas em três ocasiões diferentes, usamos uma iluminação simples com duas luzes laterais e uma luz frontal com softbox. Além disso, as fotos foram feitas em plano americano, mas com intenção de serem posteriormente cortadas, se necessário, já que a maioria dos modelos fez a caracterização apenas da cintura para cima. Auxiliei na maquiagem, figurinos e cabelos, mas deixei que cada um ficasse à vontade para escolher sua roupa e os tons da maquiagem, não fugindo de suas características pessoais. Neste sentido, alguns preferiram manter a barba evidente ou optaram por não usar peruca.



Nos ensaios fotográficos pude perceber a dificuldade dos indivíduos do sexo masculino ao se colocarem numa pose que remetesse ao estereótipo masculino heterossexual, o que para as participantes do sexo feminino foi mais tranquilo. Quanto a esta questão, posso afirmar que existe dificuldade para os indivíduos homossexuais assumirem uma pose que remeta à virilidade, assim como existe dificuldade para as lésbicas participantes, existe dificuldade de assumir uma pose de vulnerabilidade e delicadeza. Estas características peculiares se referem ao grupo em questão, mas podemos entender que mesmo existindo uma direção fotográfica, assumir um papel e encarnar uma personagem não é tarefa fácil.

A ideia é que 36 fotos, 4 de cada um dos 9 modelos, sejam expostas na noite do dia 16 de dezembro. Serão duas fotos no masculino e duas no feminino para cada indivíduo, dando ênfase às características de cada um. As cores azul e rosa devem ganhar destaque não só nas fotos como na decoração do ambiente. As fotos foram trabalhadas no programa Adobe Photoshop CS6, com leves correções na pele e alterações nos canais RGB em curvas, de modo a deixar as fotos num tom mais rosado. O mesmo procedimento deve ser feito nas fotos azuis, porém destacando o tom azulado.

Na exposição fotográfica o cenário deve destacar as cores azul e rosa, e as fotos estarão suspensas com fios de nylon, dando leveza e a impressão de que estão flutuando no ar. A noite deve ser aberta por um show com uma drag queen, de modo a destacar a versatilidade humana e a capacidade de desprendimento das regras impostas pelo sexo biológico. Depois do show, farei uma fala sobre o projeto e convidarei a todos para apreciarem a exposição.

### **Considerações Finais**

Indivíduos biologicamente classificados como homens, vestidos com roupas femininas e deixando a mostra suas barbas e cavanhaques. Mulheres, assim biologicamente classificadas, mas sentindo visível desconforto e até falta de jeito em assumir uma postura dócil e vulnerável, em sua caracterização feminina. Homens totalmente à vontade numa postura viril e outros extremamente confusos em ter que representa-la. Lésbicas ensinando gays a fazer poses que um homem heterossexual faria e gays ajudando lésbicas a forjar uma postura angelical, foram algumas das experiências presenciadas neste projeto audacioso.

As incalculáveis possibilidades que a direção e captação de um retrato fotográfico nos oportunizam, somadas à versatilidade humana em representar papéis, foram fundamentais para o êxito de “Rosa para meninos, azul para meninas”. Uma experiência enriquecedora no que diz respeito à singularidade dos sujeitos e ao respeito à diversidade sexual. Mais do que

causar estranheza, a exposição fotográfica deve trazer inquietação à alma dos que a vislumbram.

A intenção deste projeto está exatamente na contestação das normas e na trabalhosa construção de novos olhares para as questões de gênero, sexualidade e liberdade. Como integrante da coordenação do Movimento LGBTs Pensar de Ijuí, me sinto feliz em poder apresentar à comunidade retratos da diversidade e da beleza dos homossexuais, para além das classificações sociais.

A liberdade individual só é possível através da liberdade coletiva, no passo em que nós, seres humanos, dependemos do outro para sobreviver. A esperança de que todos um dia possam exercer livremente sua sexualidade e demonstrar sua personalidade, sem serem discriminados por isso, é a força que nos impulsiona na busca de uma sociedade mais justa.

## Referências

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jaqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Brasiliense, 1981. (Coleção Primeiros Passos, 44).

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEAUVOIR, Simone; **O Segundo Sexo: A experiência vivida**, 2ª ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, vol. 2, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 91-107. (Obras Escolhidas, v.1).

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**; Trad. Renato Aguiar. – 2º ed. – Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2008.

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. *Estud. av.*, São Paulo, v. 5, n. 11, abril 1991.

CHIDIAC, Maria Teresa Vargas and Oltramari, Leandro Castro. **Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer**. *Estud. psicol. (Natal)*, Dez 2004, vol.9, nº.3, p.471-478.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FILHO, Osmar G. dos R. e MORAIS, Isabelle F. **A Encenação no Retrato Fotográfico: do “isto existiu” ao “isto foi encenado”**. Compós, 2014. Disponível em: <[http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT13\\_IMAGEM\\_E\\_IMAGINARIOS\\_MIDIATICOS/aencenac\\_a\\_onoretratofotogra\\_fico\\_2256.pdf](http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT13_IMAGEM_E_IMAGINARIOS_MIDIATICOS/aencenac_a_onoretratofotogra_fico_2256.pdf)> Acesso em 16 nov. 2014.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Relume Dumará, 2002.

GINZBURG, CARLO. **Olhos de Madeira – nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GRANGEIRO, Cândido Domingues. **As artes de um negócio: a febre photographica**. São Paulo: 1862 – 1886. Coleção fotografia: texto e imagem. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 2000

JESUS, J. G. (2012a). **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. Núcleo de estudos e pesquisas em gênero e sexualidade. Goiás: Universidade Federal de Goiás. <<http://www.sertao.ufg.br/pages/42117>>. Acesso em: 05 dez. 2014.

JOLY, Martine (1994). **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa, Ed. 70, 2007.

KUBRUSLY, Cláudio Araújo. **O que é Fotografia?** 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família: Leitura da Fotografia Histórica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LOURO, Guacira Lopes. **Pedagogias da sexualidade**. In: \_\_\_\_\_. O corpo educado. Pedagogias da Sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 7-34.

LOURO, Guacira Lopes. **Teoria Queer: Uma Política Pós-Identitária para a Educação**. In: Revista Estudos Feministas. V.9 n.2 Florianópolis, 2001

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: Uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MATOS, Olgária. 1991. **“Imagens sem objeto”**. In: Adauto Novaes (org.), Rede imaginária: televisão e democracia. São Paulo: Cia das Letras. pp.15-37.

MEYER, Dagmar E. Estermann. **Teorias e políticas de gênero: fragmentos históricos e desafios atuais**. Revista Brasileira de Enfermagem, v. 57, n. 1, p. 13-18, 2004

NOVAES, Silvia Caiuby. **O uso da Imagem na Antropologia**. In: SAMAIN, Etienne (org.). O Fotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998.

RIFFEL, Renato. **Retratos de Gênero: Persona e Personagem no Estúdio Fotográfico**. Fazendo Gênero 9 – Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. Florianópolis: UFSC. 2010. Disponível em: <[http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277924544\\_ARQUIVO\\_Retratosdegenero-personaepersonagemnoestudiofotografico-form.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277924544_ARQUIVO_Retratosdegenero-personaepersonagemnoestudiofotografico-form.pdf)> Acesso em 10/11/2014.

RODRIGUES, Carla. **A Política do Desejo**. Revista Cult, São Paulo, n 193, ano 17, p. 11-13, agosto 2014.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 3. ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 2000.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.