

## PERFORMANCE DE GÊNERO E VIDEOARTE NO CURTA *PINK OR BLUE*

Andressa Machado<sup>1</sup>

Tiago Ricciardi Correa Lopes<sup>2</sup>

### Resumo

O presente artigo busca tensionar as relações – e representações – de gênero a partir da análise do curta-metragem *Pink or Blue* (2017), uma obra de videoarte resultante da parceria entre o diretor Jake Dypka e a poeta Hollie McNish. A primeira parte do texto debate *Pink or Blue* sob a perspectiva dos procedimentos técnicos e estéticos adotados em sua elaboração, em que ganham destaque a montagem espacial (Manovich, 2000) e a emergência de estéticas híbridas, decorrentes de articulações tensas nos planos sonoros e imagéticos do curta. Em uma segunda etapa, questões relacionadas à discussão sobre “generificação”, bem como ao papel desempenhado pelas instituições sociais para reforçar ou combater estereótipos, são trabalhadas em conjunto com o debate sobre os conceitos de performance de feminilidade e masculinidade.

**Palavras-chave:** Cinema; Cinema Experimental; Gênero; Sexualidade; Videoarte.

## GENDER PERFORMANCE AND VIDEO ART IN THE SHORT FILM *PINK OR BLUE*

### Abstract

This paper seeks to tension the relations – and representations – of gender based on the analysis of the short film *Pink or Blue* (2017), a work of video art resulting from the partnership between director Jake Dypka and poet Hollie McNish. The first part of the text debates *Pink or Blue* from the perspective of the technical and aesthetic procedures adopted in its elaboration, in which spatial montage is highlighted (Manovich, 2000) and the emergence of hybrid aesthetics, resulting from tense articulations in the sound and image planes. of the short. In a second stage, issues related to the discussion on “genderification”, as well as the role played by social institutions to reinforce or fight stereotypes, are worked on together with the debate on the performance concepts of femininity and masculinity.

**Keywords:** Cinema; Experimental Cinema; Gender; Sexuality; Video art.

*Recebido em: 29 de junho de 2021*

*Aceito em: 30 de novembro de 2021*

---

<sup>1</sup> Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil. E-mail: [andressamachados97@gmail.com](mailto:andressamachados97@gmail.com). ORCID: [orcid.org/0000-0002-0892-7391](https://orcid.org/0000-0002-0892-7391).

<sup>2</sup> Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil. E-mail: [tricciardi@unisinos.br](mailto:tricciardi@unisinos.br). ORCID: [orcid.org/0000-0003-1743-1707](https://orcid.org/0000-0003-1743-1707).

## Considerações iniciais

O curta-metragem *Pink or Blue* (2017), resultante de uma parceria entre o diretor Jake Dypka e a poeta Hollie McNish, aborda questões de representação e performance de gênero como forma de tensionar padrões heteronormativos de determinação de masculinidade e feminilidade.

O curta foi selecionado para abrir a mostra de filmes da empresa Saatchi & Saatchi no Festival de Cannes, em 2017. Ainda que seja referido como um filme curta-metragem, *Pink or Blue* é também uma obra de videoarte. A composição das imagens em articulação com a declamação do poema de Hollie McNish vai ao encontro do que Parente (2007) descreve como cinema experimental, em que importa menos as questões de representação do que os efeitos sensoriais – a própria intensidade e duração – das imagens que nos são apresentadas.

**Figura 1:** frame do curta-metragem *Pink or Blue* (2017)



Fonte: PINK (2017).

Neste texto, procuramos traçar algumas considerações sobre relações de gênero a partir da análise do referido curta-metragem de Jake Dypka. A primeira parte do texto debate *Pink or Blue* sob a perspectiva dos procedimentos técnicos e estéticos adotados em sua elaboração, em que ganham destaque a montagem espacial (Manovich, 2000) e a emergência de estéticas híbridas, decorrentes de articulações tensas nos planos sonoros e imagéticos do curta. Em uma segunda etapa, questões relacionadas à discussão sobre

“generificação”, bem como o papel desempenhado pelas instituições sociais para reforçar ou combater estereótipos, são trabalhadas em conjunto com o debate sobre os conceitos de performance de feminilidade e masculinidade. O procedimento de análise de imagem empregado é o *scanning* (Flusser, 2002), um movimento de varredura que decifra uma situação, proposto por Vilém Flusser em *Filosofia da caixa preta*. Através do *scanning*, o significado da imagem deve ser encontrado em sua superfície, de modo a que seja apreendido rapidamente. Para Flusser, quem busca aprofundamento do significado e restauração das dimensões abstratas da imagem, deve deixar os olhos percorrerem sua superfície.

### **Cinema e videoarte**

Para André Parente (2007), podemos categorizar o cinema tradicional através dos dispositivos. Segundo o autor, o cinema faz convergir três dimensões distintas em seu dispositivo, são elas: a *arquitetura da sala*, cuja herança vem do teatro; a *tecnologia de captura/projeção*, cujo formato padrão foi inventado no final do século XIX; e, finalmente, a *forma narrativa*, entendida enquanto estética ou discurso de transparência que começa a ser desenvolvida nos filmes do início do século XX. Assim como para o cinema, o dispositivo também é essencial para a videoarte, tendo em vista que muitas vezes a experiência de vivenciar uma obra de videoarte se dá justamente através do dispositivo. Como afirma por Parente (2007),

(...) a experiência da obra pelo espectador constitui o ponto central da obra. Nela, o espectador se vê vendo: ele é ao mesmo tempo espectador e ator. A obra é um processo, sua percepção se efetua na duração de um percurso. Engajado em um percurso, implicado em um dispositivo, imerso em um ambiente, o espectador participa da mobilidade da obra. (Parente, 2007: 22-3)

Em *Pink or Blue* o dispositivo técnico a partir do qual a obra é experienciada pelos espectadores ganha destaque especial. Sua produção fez uso da técnica de 3D estereoscópico, de forma que o espectador, utilizando óculos de visualização de imagens tridimensionais, pudesse alterar, no âmbito da experiência visual, entre o *pink* (feminino) e o *blue* (masculino). A ideia da projeção, de que cada lado do óculos reproduza uma perspectiva (do lado esquerdo o feminino e do lado direito o masculino), remete à recuperação histórica que Huhtamo (2013) faz dos *peepshows*, uma forma de

entretenimento popular entre o século XVIII e XIX, que consistia na exibição de fotografias através de pequenos furos em caixas com o intuito de contar narrativas. Huhtamo afirma que era muito popular, principalmente, entre as mulheres e as crianças na época.

Além de apelar para a curiosidade “natural” das pessoas, o *peepshow* explorava a crescente tensão entre a relativa pobreza visual do cotidiano da maior parte dos cidadãos e a “abertura do mundo” que resultava das viagens de descoberta, das novas invenções, do capitalismo emergente e das ideias do Iluminismo. Os apresentadores atraíam audiência com impressões visuais de tópicos sensacionais, como as maravilhas da China, palácios famosos, campos de batalha, ou a devastação causada pelo terremoto em Lisboa. Ao simultaneamente criar e explorar desejos, e satisfazê-lo em troca de dinheiro, o *peepshow* se submetia à lógica da atração. (Huhtamo, 2013: 19, grifos do autor)

A partir disso, faz-se importante trazer o conceito de *montagem espacial*, de Lev Manovich (2000), uma vez que o curta-metragem *Pink or Blue*, faz um uso justamente dessa técnica. A montagem espacial vem em contraposição à montagem temporal, amplamente utilizada e conhecida. Lopes *et al* (2014), a “montagem temporal, é a justaposição em sequência de fragmentos imagéticos de modo que o resultado é um fluxo no qual imagens substituem-se umas às outras incessantemente” (p. 3, grifos dos autores). Enquanto a montagem espacial recorre à justaposição dos componentes imagéticos dentro dos mesmos planos ou quadros, como conceitualizado por Manovich (2000):

(...) Em vez de um único quadro tradicional de cinema, Boisser usa duas imagens de uma vez, posicionadas lado a lado. Isso pode ser pensado como um caso mais simples de uma montagem especial. Em geral, a montagem espacial envolveria uma série de imagens, potencialmente de diferentes tamanhos e proporções, que aparecem na tela ao mesmo tempo. É claro que por si só isso não resulta em montagem; é responsabilidade do cineasta construir a lógica que conduz quais imagens aparecem juntas, quando elas aparecem e que tipos de relações estabelecem umas com as outras. (Manovich, 2000: 322, tradução nossa)

**Figura 2:** frame do curta-metragem *Pink or Blue* (2017)



Fonte: PINK (2017).

Como podemos observar na Figura 2, *Pink or Blue*, ao dispor dois quadros colocados lado a lado na edição, cujo intuito é demonstrar a dualidade e as diferenças do que é socialmente aceito e cobrado por parte dos gêneros feminino e masculino, evidencia em nível técnico e estético um procedimento de montagem espacial. Ainda que a projeção do curta tenha sido pensada para uma exibição em uma sala de cinema, fazendo uso da tecnologia de 3D estereoscópico, quando ele adentra nos ambientes digitais, principalmente na *web*, de forma que o espectador possa vê-lo sem a necessidade de um aparato que um filme 3D exige, o que explica porque o filme é apresentado no formato de tela dividida. Para Lopes *et al* (2014) a montagem espacial enuncia a visualidade preponderante de ambientes computacionais, principalmente das páginas *web*. Essa observação vem em conformidade com as demandas de trabalho e de atualização no mundo social, o que acaba por nos obrigar a trabalhar com múltiplas telas e abas abertas, as justapondo de forma que consigamos acompanhar tudo ao mesmo tempo.

A partir dessas ponderações, podemos voltar a pensar na questão dos dispositivos e, em especial, das telas, já que é por meio delas que consumimos, em larga medida, produtos audiovisuais. Baseado nisso, podemos pensar em que tipos de telas estamos desfrutando desses produtos e o que seria definido como uma *tela típica*, como questiona Huhtamo (2013). De acordo com o autor, o *típico* pode ser determinado somente dentro de cada contexto social e, inclusive, temporal, já que com o avanço das tecnologias novos formatos de telas vão sendo desenvolvidos.

Além disso, se formos pensar nas manifestações artísticas, muitas vezes a própria rua é utilizada como tela, como um espaço projetável das audiovisuais.

Trata-se da rua como lugar do crime e de sua solução, como lugar da trama e do drama, como lugar da revolta, da sátira e da transgressão; da rua já não tanto como lugar da passagem e mais como o lugar onde tudo acontece; da rua como lugar do público, do que é de todos e não é de ninguém; daquilo ou daquele que se esvai ou que desaparece da vista ao dobrarmos a próxima esquina, provocando-nos a segui-lo; da rua como território de experiência e significação de montagens espaciais feitas pelo próprio usuário, que se institui assim, enunciativamente, *flâneur*, arqueólogo, detetive e narrador. (Lopes *et al*, 2014: 9, grifos dos autores)

Retomando as conceitualizações acerca da videoarte, Parente (2007) afirma que a “imagem-corpo” é um conceito central para a compreensão dos modos de enunciação de obras que correspondem a esse gênero artístico. Em *Pink or Blue* o corpo ganha centralidade para contrastar as diferenças sociais entre os gêneros masculino e feminino. Inclusive, como Parente (2007: 23) afirma, “a questão do corpo está ligada a um conceito ou atitude crítica, que visava forçar o pensamento a pensar o intolerável da sociedade em que vivemos”, indo ao encontro do que justamente *Pink or Blue* busca tensionar ao trazer à tona, de forma sensível e artística, as violências de gênero às quais somos submetidos por conta do gênero que somos enquadrados socialmente.

### **Performances de gênero em *Pink or Blue***

A potência de *Pink or Blue* se dá pela acoplagem de suas imagens, que colocam em oposição feminino e masculino, com o poema recitado por Hollie McNish. Imagens como as mostradas na Figura 1, na qual a mulher segura uma câmera e o homem segura uma arma, são denotativas de como modulações culturais reproduzem ordenamentos heteronormativos, responsáveis por acentuarem padrões dicotômicos e incentivarem violências de gênero. Desde a infância, às mulheres é ensinado a doçura e a passividade; já aos homens, a agressividade.

Em *Uma cartografia do conceito butleriano de performatividade*, Paula Coruja (2019) analisa os conceitos de gênero e performatividade a partir do pensamento de Judith Butler. De acordo com Butler (1988), gênero se trata de um ato performativo: ele não se configura como uma identidade estável, mas sim uma identidade construída através do tempo e da “repetição estilizada de fatos” (p. 519).

Como ação pública e ato performativo, o gênero não é uma escolha radical ou projeto que reflete escolhas meramente individuais, tampouco é imposto ou inscrito sobre o indivíduo, como alguns deslocamentos pós-estruturalistas do sujeito poderiam afirmar. O corpo não é passivamente roteirizado com códigos culturais, como se fosse um recipiente sem vida de todas as relações culturais prévias. Mas nem “eus” corporificados preexistem às convenções culturais que essencialmente significam corpos. (...) então o corpo genericado atua em um espaço culturalmente restrito e faz interpretações dentro dos limites das diretivas já existentes (Butler, 1988: 526).

Performatividade seria, então, o processo de invocar o sujeito (Coruja, 2019) e não necessariamente um ato ou ação isolada, protagonizada por um indivíduo. “De modo que a performatividade não é pois um ato singular, porque sempre é a reiteração da norma, ou um conjunto de normas, e na medida em que adquire a condição de ato no presente, oculta ou dissimula as convenções de que é uma repetição” (Butler, 2002: 34).

Em *Gênero, sexualidade e educação* (1997), Louro traz a perspectiva de que a escola atua como um censor, esperando que ao não mencionar a diversidade sexual e de gênero, se mantenha a “norma”, e por norma leia-se a heteronormatividade. Já em outro texto, Guacira Lopes Louro (2018) aborda novamente o papel da instituição escolar como instância reguladora e normatizadora no processo de construção de identidades de gênero e sexualidade:

Na escola, pela afirmação ou pelo silenciamento, nos espaços reconhecidos e públicos ou nos cantos escondidos e privados, é exercida uma pedagogia da sexualidade, legitimando determinadas identidades e práticas sexuais, reprimindo e marginalizando outras. Muitas outras instâncias sociais, como a mídia, a igreja, a justiça, etc., também praticam tal pedagogia, seja coincidindo na legitimação e denegação de sujeitos, seja produzindo discursos dissonantes e contraditórios. (Louro et al. 2018: 38)

Evocando o objeto de nossa investigação, em determinado momento de *Pink or Blue*, a poeta Hollie McNish declama o seguinte excerto<sup>3</sup> (em tradução livre):

Rosinha recolhe uma margarida - awww, ótimo!  
Azulzinho recolhe margarida - gay  
Azulzinho sobe na árvore - menino forte  
Rosinha sobe na árvore - tomboy<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Original em inglês:

“Little Pink picks a daisy chain – awww, great!

Little Blue picks a daisy chain - gay

Little Blue climbs the tree – strong boy

Little Pink climbs the tree – tomboy”

<sup>4</sup> Tomboy, do inglês, pode ser traduzido como menina que apresenta características e comportamentos considerados tipicamente masculinos.

E todo o restante do poema segue na mesma linha, explicitando convenções heteronormativas,<sup>5</sup> colocando em pauta as performances de masculinidade e feminilidade. Uma mulher que não performa feminilidade é algo considerado transgressor, pois - tendo como recorte a cultura ocidental hegemônica - a construção cultural do “papel feminino” já inicia desde a infância. Como apontado por Piscitelli (2009), aos meninos desde cedo é estimulado o comportamento agressivo, enquanto que para as meninas o esperado é “se comportar”, ou seja, gentileza e doçura. Assimilar ou performar trejeitos tidos como femininos, dentro da lógica da masculinidade e do patriarcado, só é admitido se for como uma maneira de diminuir ou fazer chacota com alguém. Isso porque o feminino - e mais ainda a performance de feminilidade - está atrelado à submissão, a fazer-se pequena. Bourdieu (2019) traz justamente como as roupas e a postura ensinadas às mulheres servem como um “cerco invisível”. Para tal, o autor traz o exemplo das saias. A saia impede, ou ao menos desencoraja, que as mulheres sentem de determinadas formas, porque pode ser que apareçam as partes íntimas ou mais partes das pernas, também dificulta a mobilidade da mulher para correr ou andar mais rápido. Quanto à postura, o cruzar as pernas e os braços, são uma forma de “proteger” as áreas “sagradas” de uma mulher, como os seios e as genitálias. E ao se encolher como uma maneira de proteção a essas partes do corpo, as mulheres acabam ocupando menos o espaço público.

Enquanto Hollie McNish declama o trecho do poema destacado acima, a imagem que aparece ao espectador é a de duas crianças com cerca de quatro anos. Conforme vemos na Figura 3, no lado esquerdo, uma menina negra vestida de anjo e segurando uma margarida; já do lado direito, vemos um menino branco com vestes que remetem a uma fantasia de marinheiro, porém com um ponto em comum com a imagem da menina: ele também segura uma margarida.

Além de Piscitelli (2009), Preciado (2014) também articula como houve uma distribuição de poder entre os gêneros (masculino/feminino) a partir de diferenças anatômicas, tornando o sexo uma “tecnologia de dominação heterossocial”.

A natureza humana é um efeito da tecnologia social que reproduz nos corpos, nos espaços e nos discursos a equação natureza = heterossexualidade. O sistema heterossexual é um dispositivo social de produção de feminilidade e masculinidade que opera por divisão e fragmentação do corpo: recorta órgãos e gera zonas de alta

<sup>5</sup> É a constituição da heterossexualidade como norma de comportamento social, regulando os modos de se e viver os desejos e a sexualidade. (Fonte: Cartilha de Direitos LGBT feita pela Assembleia Legislativa do RS em 2017).

intensidade sensitiva e motriz (visual, tátil, olfativa que depois identifica como centros naturais e anatômicos da diferença sexual. (Preciado, 2014, p. 25)

**Figura 3:** frame do curta-metragem *Pink or Blue* (2017)



Fonte: PINK (2017).

Na obra *Female Masculinity*, Judith Halberstam<sup>6</sup> (1998) discute a masculinidade sob a ótica da construção social, enfatizando as *masculinidades femininas*. Aqui, podemos retomar o conceito de *tomboy* e também apresentar o conceito de *butch*: mulheres lésbicas que não performam feminilidade. Sob esta perspectiva, a masculinidade resulta de elaborações socioculturais (ao invés de constituir-se como característica “inata”), tendo em vista que pode ser incorporada também pelas mulheres.

O poder, a dominação do masculino, também podendo ser chamado de patriarcado, se manifesta não apenas na ordem sociocultural, mas também na linguagem: o masculino se assume como “neutro” enquanto o feminino é sempre explicitamente demarcado. Por exemplo, quando vamos nos comunicar com grandes massas, a linguagem (pelo menos dentro do idioma português) opta por utilizar tudo flexionado no masculino, como uma forma de tratar a todos de forma “neutra”<sup>7</sup>. Já quando a audiência é composta por mulheres, sempre há o marcador linguístico do *a*. Ou seja, a linguagem é

<sup>6</sup> Nas referências do texto está como *Judith Halberstam*, porém se trata de um autor transgênero e para respeitar sua identidade de gênero e seu nome, optamos por, ao longo do texto, denomina-lo da forma como o autor se identifica. Fonte: <https://www.lambdaliterary.org/2012/02/jack-halberstam-queers-create-better-models-of-success/>. Acesso em: 11 jun. 2021.

<sup>7</sup> Atualmente, há um grande debate no tocante à linguagem neutra que visa abarcar não somente homens e mulheres, mas também aqueles que se identificam como pessoas não-binárias. Mesmo a língua sendo viva e em constante mudanças, ainda há resistência por parte de muitos para incorporá-la no dia a dia.

parte do projeto de dominação cis-hétero-patriarcal. Como afirmado por Bourdieu (2019, p. 24), a ordem masculina não precisa ser justificada, pois “a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem legitimá-la”. É a partir do corpo biológico que somos segmentados em diferentes contextos de tratamento, como somos divididos socialmente no trabalho, assim como o lugar de cada uma na sociedade.

Judith Butler (2003), ao discorrer sobre a linguagem, destaca que as normas de gênero não são preexistentes à língua. Ou seja, é a partir do ato da fala que as categorizações de sexo e gênero se dão através do discurso. Isto é, a linguagem não só nomeia o corpo como também possui o poder de construí-lo. Em outras palavras, a cultura se manifesta através do discurso e através dela apreendemos os sentidos e os significados, tanto de grupos aos quais pertencemos quanto daqueles que abarcam os “outros”. Entretanto, a percepção acerca desse “outro” pode variar em diversos matizes, indo da empatia até a aversão – desta última, derivam os radicalismos, como a intolerância e os crimes de ódio.

A comunidade LGBTQIA+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Travestis, Queer, Intersexuais, Agêneros e mais) faz parte desses “outros” que sofrem de estigmas e preconceitos. Aos atos discriminatórios contra esses grupos deu-se o nome de lgbtFOBIA. A lgbtFOBIA funciona como um *apartheid sexual*, conceito trazido por Louro et al. (2018). A homofobia pode ser relacionada à função de um “muro”: de um lado, aqueles que correspondem às normas; do outro, os indivíduos que não seguem a heteronormatividade<sup>8</sup>. A homossexualidade (e aqui podemos incluir os outros grupos da comunidade LGBTQIA+) é vista como contagiosa, sendo que qualquer aproximação ou empatia pode ser “interpretada como uma adesão a tal prática ou identidade” (Louro et al., 2018, p. 36).

Louro (2004, p. 66) afirma que, “ao equacionar a natureza com a heterossexualidade, isto é, com o desejo pelo sexo/gênero oposto, passa-se a supô-lo como a forma compulsória de sexualidade”, e vem daí o termo “heteronormatividade”. Dentre os “desviantes” da norma

---

<sup>8</sup> É a constituição da heterossexualidade como norma de comportamento social, regulando os modos de ser e viver os desejos e a sexualidade. (Fonte: Cartilha de Direitos LGBT feita pela Assembleia Legislativa do RS em 2017).

podemos citar os homossexuais, bissexuais<sup>9</sup>, transexuais<sup>10</sup>, travestis<sup>11</sup> e tantas outras pluralidades da sexualidade humana.

Stuart Hall (2016: 156), ao falar sobre sistemas simbólicos, afirma que “oposições binárias são cruciais para toda classificação porque é preciso estabelecer uma diferença clara entre as coisas a fim de classificá-las”. Da mesma forma acontece quanto ao gênero: tudo aquilo que não é marcadamente masculino ou feminino é visto com desconfiança por não se enquadrar nas performances de gênero esperadas na sociedade ocidental. Da mesma forma, essa confusão se dá com mulheres que performam masculinidades e homens que performam feminilidades. Isto é, estes indivíduos não estão desempenhando os papéis socioculturais que foram ensinados desde crianças. Hall (2016), fazendo referência a Mary Douglas, afirma que “o que realmente perturba a ordem cultural é o aparecimento de coisas na categoria errada ou quando elas não cabem nas classes existentes” (Hall, 2016: 157). Hall (2016) acrescenta que a cultura também está relacionada às emoções, aos sentimentos e a um senso de pertencimento. O *pertencer* a algum grupo traz a sensação de não estar à revelia ou solitário, principalmente quando se está vinculado a minorias, como o caso de indivíduos LGBTQIA+.

**Figura 4:** frame do curta-metragem *Pink or Blue* (2017)



**Fonte:** PINK (2017).

<sup>9</sup> Pessoa que sente atração por pessoas do sexo masculino e feminino.

<sup>10</sup> Pessoa que possui uma identidade de gênero diferente da estabelecida socialmente para o seu sexo biológico.

<sup>11</sup> Pessoa que, independente da orientação sexual, assume características físicas e psicossociais atribuídas ao sexo oposto. Mas, ao contrário da pessoa transexual, aceita o seu sexo biológico.

Em *Dupla Hélice*, Brissac Peixoto (1993) apresenta o conceito de entre-imagens, que, resumidamente, pode ser traduzido como a imagem sendo uma existência situada entre a “coisa” e a sua “representação”. Evocamos esta ideia do autor, em determinado ponto há uma “virada” no curta, em que representações de masculino e feminino entram em rota de colisão, até explodirem suas fronteiras, produzindo uma estética andrógina<sup>12</sup>, conforme observamos na Figura 4.

Além disso, o vídeo é repleto de camadas de representação, as quais quanto mais observamos as imagens, mais sentidos e interpretações são extraídos delas. Um exemplo disso é em determinado momento no qual aparece um homem segurando um bebê do lado esquerdo da tela (representando o feminino) e do lado direito (representando o masculino) o bebê aparece “flutuando” na tela, desamparado (Figura 5). Uma alusão à expectativa materna de que o homem, o pai, seja presente e ativo na vida dos filhos. Em contrapartida, no quadrante direito, que representa a dimensão masculina, podemos inferir que a ausência do homem se dá porque é socialmente muito mais aceito que o pai não seja participativo da vida dos filhos do que se fosse a mulher.

**Figura 5:** frame do curta-metragem *Pink or Blue* (2017)



Fonte: PINK (2017).

<sup>12</sup> Pode ser definido como a mistura de características femininas e masculinas, ou uma maneira de descrever coisas que não são masculinas nem femininas.

## Considerações finais

Ao longo deste texto, buscamos analisar o curta-metragem *Pink or Blue* desde uma dupla angulação – ao mesmo tempo centrada nos estudos audiovisuais e de gênero.

Dois eixos de discussão sustentam, portanto, o trajeto teórico desenvolvido. O primeiro, traz considerações sobre os conceitos de forma cinema, dispositivos e montagem espacial. Discussões relacionadas ao cinema e à videoarte foram conduzidas a partir do pensamento de André Parente (2007); em complemento, com base nos conceitos trabalhados por Manovich (2000) e Lopes *et al* (2014), debateu-se sobre como a forma o curta-metragem analisado evidencia o uso de procedimentos técnicos e estéticos de montagem espacial.

No que concerne ao tópico sobre gênero, trabalhamos com algumas formulações teóricas de Guacira Lopes Louro (1997, 2018), de maneira a melhor compreender como se dão as relações de gênero, os papéis sociais atribuídos a partir da “generificação” dos indivíduos e como instituições (a escola, por exemplo) reforçam estereótipos e estabelecem a heterossexualidade como norma geral. Contribuições de outros autores, como Adriana Piscitelli (2009) e Judith Halberstam (1998), reforçaram o debate sobre questões de performances de feminilidade e masculinidade, com destaque para as *masculinidades femininas*.

Acima de tudo, *Pink or Blue* apresenta um instantâneo dos ensinamentos sociais que são passados para as pessoas desde seu nascimento, buscando encaixá-las em padrões pré-estabelecidos a partir das genitálias. Ainda que atualmente os debates de gênero e sexualidade estejam em voga em diversos fóruns, a sociedade ocidental ainda enfrenta o atraso de estigmas e preconceitos, fruto de uma herança patriarcal secular. Logo, a busca por uma equidade entre gêneros deve ser uma construção diária.

## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

BUTLER, Judith. *Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory*. Theatre journal, v. 40, n. 4, p. 519-531, 1988.

\_\_\_\_\_, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_, Judith. *Cuerpos que importan*. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2002.

CORUJA, Paula. *Uma Cartografia do Conceito Butleriano de Performatividade*. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XLII., Belém. Anais, p. 1-19, 2019.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2013.

HALBERSTAM, Judith. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press, 1998.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2016.

HUHTAMO, Erkki. Elementos de Screenologia: em direção a uma arqueologia da tela. *Revista de Audiovisual Sala 206*, n. 03, 2013.

LOPES, Tiago. R. C.; MONTAÑO, Sonia; KILPP, Suzana. *Montagem espacial e potencialidades do audiovisual locativo no cenário urbano*. Revista Eco-Pós (Online), v. 17, p. 1-11, 2014.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. Guacira Lopes et al (Org.). *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

\_\_\_\_\_. Guacira Lopes. *Um corpo estranho: Ensaio sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. 96 p.

MANOVICH, Lev. *Database as a Genre of New Media*. AI & Soc (2000) 14: 176-183. Disponível em <http://link.springer.com/article/10.1007/BF01205448>

PARENTE, André. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In: PENAFRIA, Manoela; MARTINS, Índia Mara. *Estéticas Do Digital*. Cidade: editora, 2007, p 3-32.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In PARENTE, André (Org.). *Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Ed. 34, 1993, p. 237-252.

PINK or Blue. Direção de Jake Dypka. Produção de Indy8. [s.i.]: Jake Dypka, 2017. (3 min.), son., color. Disponível em: <https://vimeo.com/223503242>. Acesso em: 16 jul. 2020.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de; SZWAKO, José (org.). *Diferenças, igualdade*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2009, p. 116-149.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

SIREN. *SIREN Scores Jake Dypka and Hollie McNish's Gender Equality Collab 'Pink & Blue'*. 2017. Disponível em: <https://www.lbbonline.com/news/siren-scores-jake-dypka-and-hollie-mcnishs-gender-equality-collab-pink-blue>. Acesso em: 16 jul. 2020