

UNIVERSIDADE FEEVALE

MARIANNA RIBEIRO PIRES

**MODA, GÊNERO E CINEMA:  
UMA ANÁLISE DE *MINHA VIDA EM COR-DE-ROSA***

Novo Hamburgo

2019

MARIANNA RIBEIRO PIRES

**MODA, GÊNERO E CINEMA:  
UMA ANÁLISE DE *MINHA VIDA EM COR-DE-ROSA***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale.

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Schemes

Novo Hamburgo

2019

## DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Pires, Marianna Ribeiro.

Moda, gênero e cinema : uma análise de minha vida em cor-de-rosa / Marianna Ribeiro Pires. – 2019.

111 f. : il. color. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Processos e Manifestações Culturais) – Universidade Feevale, Novo Hamburgo-RS, 2019.

Inclui bibliografia.

"Orientadora: Profa. Dra. Claudia Schemes".

1. Cinema. 2. Gênero. 3. Identidade. 4. Infância. 5. Transexualidade. 6. Vestimenta. I. Título.

CDU 391

Bibliotecária responsável: Janice Moser Corrêa – CRB 10/2315

## MARIANNA RIBEIRO PIRES

Dissertação do Mestrado Acadêmico em Processos e Manifestações Culturais, com título “Moda, gênero e cinema: uma análise de *Minha vida em cor-de-rosa*”, submetida ao corpo docente da Universidade Feevale e Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Processos e Manifestações Culturais.

Aprovado por:

---

Profa. Dra. Claudia Schemes (Orientadora)  
Universidade Feevale

---

Profa. Dra. Gisele Becker (Banca Examinadora)  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos

---

Profa. Dra. Magna Lima Magalhães (Banca Examinadora)  
Universidade Feevale

Novo Hamburgo, fevereiro de 2019.

*Dedico a todxs transexuais,  
crianças agora,  
crianças que foram um dia,  
pelo direito de ser quem são!*

## AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos à minha orientadora, Prof. Dra. Claudia Schemes, por me acompanhar nos meus propósitos já desde a graduação, quando eu ainda era uma menina, recém iniciando meus estudos naquilo que costumo chamar de “pensar a moda” e o seu aspecto social, que, para mim, é o mais apaixonante dessa loucura que me faz levantar da cama todos os dias! Agradeço, principalmente, a compreensão pelas minhas ausências, justificadas por novos rumos da minha carreira profissional que, sem dúvida, já são frutos do Mestrado. É apenas o começo!

Agradeço também à Prof. Dra. Bruna Ruschel, por me direcionar na parte inicial deste trabalho.

A todos os professores do PPG Processos e Manifestações Culturais, em especial à Prof. Dra. Magna Magalhães e ao Prof. Dr. Luiz Maroneze que, por meio de uma disciplina ministrada por eles, me proporcionaram inspiração suficiente para que eu redirecionasse os rumos da pesquisa.

Agradeço ao Prof. Dr. Ernani Mügge, pela ajuda na construção do que ainda era apenas um Projeto de Pesquisa, na disciplina de Metodologia, nos sábados pela manhã, aulas estas, muito agradáveis. Agradeço singularmente pela sintonia e carinho respeitoso, lembranças que ficarão dos tempos de mestranda em minha memória.

Agradeço também às professoras que compuseram a Banca de Qualificação, Prof. Magna, já mencionada aqui, e Prof. Dra. Gisele Becker, por terem aceitado nosso convite e pelas sábias considerações realizadas.

Aos meus colegas desta caminhada, com os quais compartilhei experiências e apreensões, parcerias e risadas!

À CAPES, pelo incentivo, sem o qual esse estudo não teria se realizado.

Aos meus “companheirinhos” de sempre, Romeo e Chanel, porque amor de bicho talvez seja o mais sincero dos amores!

Por fim, a todas as pessoas que, de alguma forma, se fizeram importantes nesse percurso que transcende a academia.

A todos vocês, muito obrigada!

*“Ser criança no mundo adulto não é fácil.*

*Cercadas por gigantes, as crianças*

*enfrentam uma luta desleal*

*pelo espaço e pela expressão.”*

*(DAMAZIO, 1994, p. 66)*

## RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo sobre as relações entre gênero e infância e sua relação com a moda, a partir da obra fílmica *Minha vida em cor-de-rosa* (1997) com a qual busca analisar como as vestimentas auxiliam no desenvolvimento de identidades de gênero, por vezes opostas às que foram atribuídas no momento do nascimento. Dessa forma, realiza-se um estudo da moda como manifestação cultural, percorrendo tanto as questões corpóreas, quanto o uso das roupas na produção de sentidos e construção de identidades, assim como busca apresentar o cinema enquanto fonte de pesquisa. Posto isso, como questão a orientar a análise, parte-se da seguinte indagação: de que maneira o personagem principal do filme *Minha vida em cor-de-rosa*, Ludovic, é representado pelas vestimentas a fim de afirmar a sua identidade de gênero? Nesse sentido, é objetivo geral analisar quais elementos de estilo do personagem principal do filme mencionado são considerados transgressores, quando se considera apenas a questão biológica, desconsiderando a identidade de gênero. No que se refere ao gênero, apresentam-se estudos que articulam papéis e identidade de gênero, o conceito de transgeneridade/transsexualidade e uma breve contextualização a respeito das representações de ser menino e ser menina na história da moda. Além disso, apresentam-se as distintas concepções de infância ao longo do tempo. Por fim, analisa-se especialmente o figurino do protagonista da obra mencionada, buscando compreender quais elementos de estilo são utilizados a fim de que sua identidade de gênero possa ser reconhecida socialmente. A metodologia de análise da obra fílmica se deu através de uma abordagem qualitativa, buscou-se analisar, além dos elementos de estilo presentes nos figurinos, outros fatores concernentes à temática do estudo, como cenários, falas e posturas dos personagens, compreendendo, dessa maneira, os variados elementos cinematográficos da obra. Assim, conclui-se que por meio de suas escolhas vestimentares, que são culturalmente femininas, Ludovic busca afirmar sua identidade de gênero feminina. Além das vestimentas, seus brinquedos, brincadeiras e comportamento, no geral, representado muitas vezes por suas falas, contribuem para a construção social da sua identidade transexual.

**Palavras-chave:** Cinema. Gênero. Identidade. Infância. Transexualidade. Vestimentas.

## ABSTRACT

This dissertation presents a study on the relationship between gender and childhood and its relation to fashion, from the film *My Life in Pink* (1997), which seeks to analyze how clothes helps in the development of identities of gender, sometimes opposed to those attributed at birth. Thus, is performed a fashion study as a cultural manifestation, covering both the corporeal issues and the use of clothes in the production of meanings and the construction of identities, as well as seeking to present the cinema as a source of research. Having said that, as question to guide the analysis, this work has: how the main character in the film *My life in pink*, Ludovic, is represented by the clothes in order to affirm his gender identity? In this sense, it is general objective to analyze which elements of style of the main character of the mentioned film are considered transgressors, when considering only the biological question, disregarding the gender identity. With regard to gender, are presented studies that articulate gender roles and identity, the concept of transgenerity/transsexuality and a brief contextualization about the representations of being a boy and being a girl in the history of fashion. Besides that, different conceptions of childhood are presented over time. Lastly, is especially analyzed the costume of the protagonist of the mentioned film, trying to understand which elements of style are used in order that their gender identity can be socially recognized. The methodology of analysis of the film was done through a qualitative approach, it was sought to analyze, besides the elements of style present in the costumes, other factors concerning the theme of the study, such as scenarios, speeches and postures of the characters, thus understanding, the varied cinematographic elements of the film. Thus, it is concluded that Ludovic, through her clothes choices, which are culturally feminine, seeks to affirm her feminine gender identity. Beyond clothes, his toys, games and behavior, often represented by his speeches, contribute to the social construction of his transsexual identity.

**Keywords:** Cinema. Gender. Identity. Childhood. Transsexuality. Clothes.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – À esquerda, <i>La adoración de los Reyes Magos</i> de Diego Velázquez (1619). .....	49
Figura 2 – Na imagem 1, exemplo de como usar o cueiro, datado da Era Tudor. ....	49
Figura 3 – <i>Les Enfants Habert</i> , de Philippe de Champaigne (1649).....	50
Figura 4 – Pintura Frances Earle e seus filhos (1631-33), de Marcus Gheeraets, o Jovem. ....	52
Figura 5 – Elementos de estilo masculinos no passado, femininos no presente. ....	53
Figura 6 – Na imagem 1, menina e menino vitorianos usam vestidos. ....	54
Figura 7 – Na imagem 1, um vestido longo da Era Vitoriana. ....	55
Figura 8 – Lady Diana e a cor azul: simbolismos por trás dessa escolha.....	58
Figura 9 – Jornais “masculinos”, rosas “femininos”. ....	59
Figura 10 – Pintura <i>Maximilian II, sua esposa e três filhos</i> (1563), de Giuseppe Arcimboldo. ...	60
Figura 11 – Na imagem 1, ilustração de um menino vestindo rosa. ....	61
Figura 12 – Menino da Era vitoriana e Ludovic na contemporaneidade.....	73
Figura 13 – Ludo produzindo-se da maneira que se entende: como uma menina.....	73
Figura 14 – Na imagem, a personagem Pam, e a dança de Ludovic com avó. ....	76
Figura 15 – Na sua imaginação Ludo pode ser como quiser.....	77
Figura 16 – O espelho é um recurso comumente utilizado nas temáticas transgênero. ....	78
Figura 17 – As cores do feminino, as cores de Ludo. ....	78
Figura 18 – As cores do masculino. ....	79
Figura 19 – Cortes de cabelo similares entre Franklin Roosevelt e Ludovic.....	80
Figura 20 – Com Pam, tudo fica bem. ....	81
Figura 21 – Ludovic usa a cueca de forma inversa à habitual.....	82
Figura 22 – Lingerie infantil década de 1980 e 1990. ....	83
Figura 23 – Ludovic tenta imitar gestos e atitudes convencionadas aos meninos. ....	85
Figura 24 – Novas cores para Ludo, que agora tenta se comportar como menino.....	86
Figura 25 – Ludovic arruma a mesa com aptidão na tarefa socialmente feminina. ....	87
Figura 26 – Ludovic vestido “como menino” para jogar futebol. ....	88
Figura 27 – Ludovic fantasiado de Branca de Neve.....	89
Figura 28 – Congelador e o simbolismo do caixão. ....	91
Figura 29 – Ludovic usa kilt, o traje típico escocês. ....	92
Figura 30 – A mudança de um corte de cabelo considerado feminino para um masculino. ....	93
Figura 31 – O casamento de Ludovic e Jerôme.....	94

Figura 32 – Vestido longo similar aos trajes de princesas. ....	94
Figura 33 – Christine e Ludovic: identidades de gênero que fogem da norma. ....	95
Figura 34 – Christine entediada na fantasia de princesa. ....	96
Figura 35 – O aniversário de Christine e a troca de fantasias. ....	96
Figura 36 – O momento do início da aceitação. ....	97

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 A MODA COMO MANIFESTAÇÃO CULTURAL .....</b>	<b>14</b>
2.1 O CORPO E A ROUPA QUE O VESTE: PRODUÇÕES DE SENTIDOS E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE.....	20
<b>3 GÊNERO COMO CONSTRUÇÃO SOCIAL E CULTURAL .....</b>	<b>30</b>
3.1 COMO EU ME VEJO E COMO A SOCIEDADE ME VÊ? UMA ARTICULAÇÃO ENTRE IDENTIDADE DE GÊNERO E PAPÉIS DE GÊNERO.....	36
3.2 QUANDO A NORMA É DESVIADA: UM OLHAR SOBRE A TRANSEXUALIDADE .....	41
3.3 AS CONCEPÇÕES DE INFÂNCIA E AS REPRESENTAÇÕES DE SER MENINO E SER MENINA NA HISTÓRIA DA MODA .....	44
<b>4 A IDENTIDADE DE GÊNERO E O CINEMA.....</b>	<b>64</b>
4.1 CINEMA: DA INVENÇÃO À PESQUISA.....	64
4.2 A DESCONSTRUÇÃO DA MASCULINIDADE: ANÁLISE DE <i>MINHA VIDA EM     COR-DE-ROSA</i> .....	70
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>99</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>102</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Acredita-se que o interesse dos ainda incipientes estudos que relacionam gênero e moda infantil se deva porque há um intenso binarismo presente na moda, onde é possível perceber a criação de roupas e outros tipos de adornos específicos para meninos e para meninas, iniciando essa distinção desde muito cedo – antes mesmo do nascimento! Propiciado pelos exames de ecografia que as gestantes realizam, e que confirmam o sexo biológico do bebê, inicia-se toda uma demarcação de comportamentos esperados no âmbito social, que são baseados na diferenciação biológica.

Percorrendo diversas áreas da sociedade, percebe-se que as diferenças entre meninos e meninas estão presentes nos brinquedos e brincadeiras específicas para cada gênero, nas vivências do ambiente escolar, nas futuras profissões da vida adulta e, claro, também estão presentes nas vestimentas, pode-se afirmar que de maneira arraigada.

Essa consolidação nos modos de vestir a criança se cristalizaram no decorrer do tempo, naturalizando as diferenças entre os gêneros. Contudo, nem sempre foi assim. Houve um tempo na história que tanto as meninas quanto os meninos usavam vestidos na infância, assim como o cor-de-rosa não era uma cor associada à feminilidade. Cabe-nos perguntar: por qual razão, hoje, na sociedade ocidental, um menino usar vestido causa tanto estranhamento? Ou por que não é adequado um menino estar vestido com alguma peça de roupa cor-de-rosa?

Tais apropriações do vestuário, quando utilizadas de forma a transgredir códigos sociais de uma cultura, causam sentimentos que vão do estranhamento ao ódio e alimentam o preconceito, contrariando a diversidade social, tecida por uma multiplicidade de sujeitos.

Pensando assim, a importância desse trabalho está em proporcionar a reflexão por um tema que tem sido tratado de forma complexa até então. A intenção é que através das considerações suscitadas nesse estudo, a infância possa ser pensada a partir da igualdade de gênero.

Assim, ao compreender a moda como apenas um dos canais onde o binarismo entre os gêneros se faz presente, cabe-nos fazer uma análise mais abrangente. Por trás das vestimentas infantis presume-se que existem padrões de comportamentos adequados e esperados para cada um dos gêneros, os chamados papéis de gênero. Pensar em como esses papéis do que é ser menino e ser menina estão sendo construídos e representados por meio da moda é um dos propósitos do presente trabalho, e julga-se o mesmo ser de grande valia quando desejam-se relações mais igualitárias entre os gêneros.

Em decorrência desse desejo, o presente estudo começou a ser desenvolvido há alguns anos atrás, mais precisamente em 2015, primeiramente motivada pela curiosidade de entender por que as marcas infantis criavam uma moda com diferenças significativas em termos de cores e elementos de estilo, para meninos e meninas.

Então, minha curiosidade se estendeu a fim de que eu pudesse realizar uma pesquisa no Trabalho de Conclusão de Curso da Especialização em Modelagem do Vestuário, do Programa de Pós-Graduação da Universidade Feevale, e assim compreender, – nem que fosse uma fração –, quais eram as motivações de escolhas de vestuário infantil que os pais realizavam para vestir seus filhos e filhas bebês, dentro da perspectiva de gênero. O que eles levavam em conta no momento das compras? Os atributos que eu percebia nas marcas, os pais também percebiam? Como eles lidavam com isso? Aceitavam cegamente, ou estavam abertos àquilo que eu chamei de “novas construções de gênero” (PIRES, 2016)? Os pais aceitavam o intercâmbio de elementos e cores entre os gêneros?

O trabalho realizado me instigou a dar continuidade na relação entre gênero e moda infantil, dessa vez no Mestrado em Processos e Manifestações Culturais, na mesma universidade, dentro da linha de pesquisa Memória e Identidade.

Devo dizer que a disciplina “Fontes de pesquisa e a construção da memória social” teve um peso especial na minha escolha por este estudo. Inspirada pela disciplina e o conhecimento de diferentes fontes de pesquisa, optei por desenvolver minha dissertação utilizando o cinema, escolhendo como objeto empírico da pesquisa a obra fílmica *Minha vida em cor-de-rosa* (1997) para tratar questões principalmente acerca da identidade de gênero do protagonista da obra, articuladas com os papéis sociais em relação aos gêneros. A escolha pelo cinema como fonte de pesquisa para problematizar tais questões, contribui com a interdisciplinaridade entre diferentes campos do conhecimento, de forma a enriquecer os estudos na área da moda e da cultura.

Posto isso, como questão a orientar a análise, parte-se da seguinte indagação: de que maneira o personagem principal do filme *Minha vida em cor-de-rosa*, Ludovic, é representado pelas vestimentas a fim de afirmar a sua identidade de gênero? Nesse sentido, é objetivo geral analisar quais elementos de estilo do personagem principal do filme mencionado são considerados transgressores, quando se considera apenas a questão biológica, desconsiderando a identidade de gênero.

Quanto aos objetivos específicos, pretende-se conceituar a moda como manifestação cultural, corpo e roupa como produção de sentido e construção de identidade; conceituar gênero como construção social e cultural; explicar as terminologias de gênero, dentre as quais

identidade de gênero e sexual, papéis de gênero, transgeneridade/transexualidade; descrever a concepção de infância ao longo da história e identificar as representações de ser menino e ser menina na história da moda; conceituar o cinema como fonte de pesquisa histórica; analisar na obra fílmica quais elementos de estilo do personagem principal são considerados transgressores, para enfim relacionar a análise do filme com os autores estudados.

Em termos metodológicos, parte-se de um estudo bibliográfico com base em autores que teorizam sobre o conceito de cultura e a moda inserida na perspectiva de manifestação cultural, bem como autores que tratam do corpo e identidade, gênero, infância e as representações de ser menino e ser menina na história da moda infantil. Ao realizar-se o embasamento destas questões, tornou-se possível a análise da obra fílmica mencionada, articulando com os autores estudados.

Esta dissertação está dividida em três principais capítulos. No capítulo 1, intitulado “A moda como manifestação cultural”, parte-se de um estudo bibliográfico com base em autores que teorizam sobre o conceito de cultura, e a moda enquanto expressão cultural, bem como autores que tratam dos estudos do corpo e identidade. Já no capítulo 2, “Gênero como construção social e cultural”, tratam-se as questões referentes a gênero, como identidade de gênero, papéis de gênero e transexualidade; também a concepção de infância no decorrer do tempo, e as representações de ser menino e ser menina na história da moda infantil. Enfim, no capítulo 3, aborda-se brevemente o surgimento do cinema, procurando evidenciar desde o seu surgimento, – quando era concebido como um meio de entretenimento com caráter bastante experimental –, até a sua consolidação também como uma fonte de pesquisa histórica. Do mesmo modo, apresenta, de forma sucinta, o trabalho do figurinista e o papel do figurino, para então, subsidiados pelos autores da área, tornar possível a análise da obra fílmica *Minha vida em cor-de-rosa*.

Portanto, conforme já mencionado, o capítulo que segue trata das questões concernentes à cultura, das produções de sentidos e a construção de identidade, a partir do corpo e das roupas que o vestem.

## 2 A MODA COMO MANIFESTAÇÃO CULTURAL

*“Ora, esta expressão artística de uma linguagem social ou psicológica – o aspecto menos explorado da moda – talvez seja uma de suas faces mais apaixonantes”. (SOUZA, 2001, p. 29).*

Para o antropólogo José Luiz dos Santos (1987), a concepção de cultura está relacionada a tudo que caracteriza a existência social de um povo ou nação, ou de grupos no interior de determinada sociedade. Segundo o autor, as culturas humanas são dinâmicas, e estudá-las “contribui para o entendimento dos processos de transformação por que passam as sociedades contemporâneas”. (SANTOS, 1987, p. 17-22).

Dessa forma, a variedade de modos de vida entre povos é uma preocupação fundamental da cultura. Tal interesse pelos costumes, práticas e crenças dos povos, vem de longa data, como pode ser encontrado em reflexões de autores da Grécia, Roma e China antigas, segundo Santos (1987).

Já para o antropólogo e professor Roque de Barros Laraia (2009, p. 25), o conceito de cultura tal como atualmente é atribuído, foi formalizado pelo também antropólogo britânico Edward Tylor, em 1871, na obra *Primitive Culture*. Segundo o autor, Tylor acreditava que a cultura é um todo complexo que abrange conhecimentos, crenças, arte, moral, costumes e uma infinidade de hábitos e comportamentos adquiridos pelos humanos enquanto membros de uma sociedade. Por meio do vocábulo *Culture*, Tylor sintetizou aquilo que os termos *Kultur* e *Civilization* significavam. O primeiro, *Kultur*, de origem germânica, se referia a todos os aspectos espirituais de uma comunidade, enquanto a palavra francesa *Civilization*, estava relacionada às realizações materiais de um povo. A definição de Tylor abrangia em apenas uma palavra “todas as possibilidades de realização humana”, marcando o caráter de aprendizado da cultura, em oposição a mecanismos biológicos ou geográficos, como algumas teorias antropológicas sustentavam (LARAIA, 2009, p. 27).

Nesse sentido, os antropólogos estão certos de que as diferenças genéticas não são determinantes das diferenças culturais, contestando as capacidades “inatas” a grupos humanos. De acordo com o antropólogo neozelandês Felix Kessing, citado por Laraia, “qualquer criança humana normal pode ser educada em qualquer cultura, se for colocada desde o início em situação conveniente de aprendizado” (KESSING apud LARAIA 2009, p. 17), ou seja, os fatores culturais são construídos nas sociedades por meio de hábitos e comportamentos aprendidos, em divergência a uma ideia que associa cultura a fatores genéticos.

Nessa mesma linha de pensamento, Santos (1987) reitera o conceito de que não há relação necessária entre características físicas de grupos humanos e suas formas culturais, mas, no entanto, isso não significa uma quebra da unidade biológica da espécie humana.

Em consonância com Santos (1987), Laraia (2009) afirma que apesar dos seres humanos se diferenciarem anatomicamente e fisiologicamente uns dos outros, através do dimorfismo sexual, é falso afirmar que as diferenças comportamentais entre pessoas de sexos diferentes sejam determinadas biologicamente, e argumenta que a antropologia tem demonstrado que muitas atividades atribuídas às mulheres em determinadas culturas, podem ser atribuídas aos homens em outras, o que, nesse sentido, indica que a divisão sexual do trabalho é determinada culturalmente.

O autor vai além, ao explicar que até mesmo aquelas diferenças que são determinadas pelo aparelho reprodutor humano, determinam manifestações culturais distintas, e cita o exemplo da antropóloga norte-americana Margareth Mead quando argumenta que até mesmo a atividade de amamentar pode ser transferida “a um marido moderno por meio da mamadeira” (LARAIA, 2009, p. 27). Assim, “o comportamento humano depende de um aprendizado, de um processo que chamamos de endoculturação. Um menino e uma menina agem diferentemente não em função de seus hormônios, mas em decorrência de uma educação diferenciada”, o que indica que as “diferenças de comportamento entre os homens não podem ser explicadas através das diversidades somatológicas<sup>1</sup> ou mesológicas<sup>2</sup>”. (LARAIA, 2009, p. 16 e 19).

Embora não se possa ignorar que o homem depende muito do seu aparato biológico, satisfazendo um número determinado de funções vitais, é a maneira de satisfazer tais funções que varia de uma cultura para outra e é “esta grande variedade na operação de um número tão pequeno de funções que faz com que o homem seja considerado um ser predominantemente cultural”. (LARAIA, 2009, p. 38).

Conforme cita Laraia (2009), assim como o determinismo biológico não determina as diferenças culturais, o determinismo geográfico também foi refutado por alguns antropólogos a partir de 1920. Indo contra a ideia de que as diferenças do ambiente físico condicionam a diversidade cultural, quando se considera o clima como fator importante na dinâmica do progresso, esses antropólogos, dentre os quais, Boas, Wissler e Kroeber, demonstraram que existe uma limitação na influência geográfica, inclusive podendo existir uma grande

---

<sup>1</sup> Ramo da ciência que estuda os aspectos anatômicos e fisiológicos relativos ao corpo (DICIONÁRIO INFOPÉDIA DE TERMOS MÉDICOS, 2018).

<sup>2</sup>Influência de um determinado meio ambiente (DICIONÁRIO INFORMAL, 2018a).

diversidade cultural em um mesmo ambiente físico. Assim, apoiando-se em ideias de Sahlins, Laraia afirma que não seria possível admitir a ideia do determinismo geográfico, ou seja, “a admissão da ‘ação mecânica das forças naturais sobre uma humanidade puramente receptiva’”. Ao contrário, “a posição da moderna antropologia é que a ‘cultura age seletivamente’, e não casualmente, sobre seu meio ambiente”, (LARAIA, 2009, p. 21 e 24). Nesse sentido, portanto, as diferenças existentes entre os homens:

Não podem ser explicadas em termos das limitações que lhes são impostas pelo seu aparato biológico ou pelo seu meio ambiente. A grande qualidade da espécie humana foi a de romper com suas próprias limitações: um animal frágil, provido de insignificante força física, dominou toda a natureza e se transformou no mais temível dos predadores. Sem asas, dominou os ares; sem gnelras ou membranas próprias, conquistou os mares. Tudo isto porque difere dos outros animais por ser o único que possui cultura. (LARAIA, 2009, p. 24).

Em conformidade com essa ideia, pode-se afirmar que a cultura é o meio de adaptação aos diferentes ambientes, de forma que o homem passa a se comportar muito mais mediante aprendizados do que através de atitudes geneticamente determinadas. Sendo assim, os seres humanos agem de acordo com seus padrões culturais, uma vez que seus instintos foram parcialmente anulados ao longo do processo evolutivo pelo qual passaram (LARAIA, 2009).

Sobre esse aspecto, Laraia (2009, p. 50) explica que no decorrer do desenvolvimento da cultura, houve um ofuscamento dos instintos humanos, e embora nem todos os instintos tenham sido suprimidos, tudo que uma criança fizer, por exemplo, desde muito cedo, “não será mais determinado por instintos, mas sim pela imitação dos padrões culturais da sociedade em que vive”.

Santos (1987) afirma que cada realidade cultural tem sua lógica interna, a qual devemos conhecer para que suas práticas, costumes, concepções e transformações façam sentido, relacionando a variedade de procedimentos culturais com os contextos em que são produzidos. Dessa maneira, por exemplo:

As variações nas formas de família [...], ou nas maneiras de habitar, de se vestir, ou de distribuir os produtos do trabalho não são gratuitas. Fazem sentido para os agrupamentos humanos que as vivem, são resultado de sua história, relacionam-se com as condições materiais de sua existência. Entendido assim, o estudo da cultura contribui no combate a preconceitos, oferecendo uma plataforma firme para o respeito e a dignidade nas relações humanas. (SANTOS, 1987, p. 8).

Segundo o mesmo autor, a cultura se encontra dentro da perspectiva do relativismo, o chamado relativismo cultural, pois “[...] a avaliação de cada cultura e do conjunto das culturas

existentes varia de acordo com a cultura particular da qual se efetue a observação e análise [...]” (SANTOS, 1987, p. 14). Dessa maneira, verifica-se que “a observação de culturas alheias se faz segundo pontos de vista definidos pela cultura do observador, que os critérios que se usa para classificar uma cultura são também culturais”. (SANTOS, 1987, p. 14).

Em vista das afirmações anteriores, pode-se estabelecer relação com a transgeneridade, tema do presente trabalho, ao considerar que muitos dos comportamentos existentes nas crianças, partem de uma adequação aos padrões culturais de uma dada sociedade, mesmo que estes não estejam em consonância com seus desejos mais íntimos. Em um primeiro momento, a tendência é que os padrões culturais sejam seguidos, porém, em outro momento, podem surgir contestações a respeito dos modelos vigentes. Nesse ponto, podem acontecer as buscas pela afirmação da identidade de gênero, sejam expressas em atitudes, produções estéticas, ou intervenções. É nesse momento, em especial, que então ocorrem choques e estranhamentos no exterior ou até mesmo no interior de dada cultura.

Ao se compreender o conceito de cultura, é também possível conceber a moda como uma manifestação cultural, quando cada cultura produz e legitima a sua própria moda, tornando evidente o motivo de certos itens do vestuário serem comuns a determinadas culturas e estranhos a outras. Isso tem a ver com a sociedade na qual se vive e os diferentes grupos que a constituem, conforme explica a socióloga Diana Crane (2006, p. 122): “as variações na escolha do vestuário constituem indicadores sutis de como são vivenciados os diferentes tipos de sociedade, assim como as diferentes posições dentro de uma mesma sociedade.”

Ou seja, a moda é um sistema que transcende a simples ornamentação ou proteção do corpo, seja em termos climáticos ou por questões de pudor. O termo moda, derivado do latim *modus*, significa costumes, modos, maneiras. Segundo Calanca (2008), o termo moda, na Itália do século XVII – para citar um exemplo –, era utilizado de forma ampla e aludia ao caráter de mutabilidade e busca da elegância por parte da classe privilegiada, no que se referia às roupas, à decoração, aos modos de pensar, de escrever ou agir, enfim, às convenções sociais.

Já para a socióloga Kathia Castilho (2009, p. 37), o vestuário “se manifesta como uma das mais espetaculares e significativas formas de expressão articulada e desenvolvida pela cultura humana”, de maneira que “deve ser observado na sua contextualização em um determinado meio social”.

Nessa mesma linha, Crane (2006) acredita que a escolha do vestuário propicia um campo de estudos onde é possível observar como as pessoas interpretam determinadas formas de cultura, incluindo normas sobre a aparência ideal em um determinado período e como elas veem sua posição nas estruturas sociais. Além da possível indicação de classe social que o

vestuário proporciona, outros aspectos da identidade podem ser expressados por meio da moda, como ocupação, religião e identidade regional, entre outros fatores.

Nesse sentido, é possível perceber as roupas como artefatos da moda, detentoras de um tipo de poder cultural que frequentemente não é notado, porém, tais aspectos vêm influenciando o comportamento humano por séculos, conforme Latour apud Crane (2006, p. 22).

No entanto, Castilho (2009, p. 36) comenta que existem sociedades que desconhecem a “roupa”, mas, em contrapartida, “nenhuma dessas sociedades, por sua vez, ignoram a arte de se adornar.” A autora continua:

[...] independentemente das culturas, os seres humanos valem-se de diferentes técnicas de construção e de elaboração de caráter discursivo, levando-nos a afirmar que a moda, *entendida como um conjunto de trajes e acessórios ornamentais*, deve ser compreendida como uma ocorrência universal, fundada em todas as sociedades humanas [...]. (CASTILHO, 2009, p. 37, grifos do autor).

Com isso, entende-se que, apesar de nem todas as sociedades terem o conhecimento sobre os termos “roupa” ou “moda”, mesmo assim, as mesmas utilizam-se de técnicas de ornamentação, sem, contudo, terem conhecimento que o ato de se adornar constitui o complexo fenômeno chamado moda.

Para a doutora em Ciências Sociais, Gilda de Mello e Souza<sup>3</sup> (2001), o conceito de moda nem sempre existiu. A autora afirma que os povos primitivos a desconheciam, e entre os gregos e romanos as mudanças estéticas se concentravam nos penteados, sendo somente no período do Renascimento<sup>4</sup> (século XV), que se acentua no ocidente o interesse pelo traje, em decorrência da expansão das cidades e a vida organizada nas cortes, conforme a autora explica:

A aproximação em que vivem as pessoas na área urbana desenvolve, efetivamente, a excitabilidade nervosa, estimulando o desejo de competir e o hábito de imitar. Nas sociedades mais enfastiadas, por exemplo, o ambiente torna-se propício às inovações que, lançadas por um indivíduo ou um grupo de prestígio, logo se propagam de maneira mais ou menos coercitiva pelos grupos imitadores, temerosos de sentirem-se isolados. (SOUZA, 2001, p. 20-21).

---

<sup>3</sup> Gilda de Mello e Souza tornou-se Doutora em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, na Universidade de São Paulo (USP), em 1950, com a tese que virou livro em 1987: “O espírito das roupas: a moda no século XIX”. Segundo a própria autora, na época da defesa de sua tese, a mesma era considerada um “desvio às normas predominantes nas teses da Universidade de São Paulo”. Essa afirmação talvez se deva pelo caráter ensaístico de sua escrita, assim como o tema, que divergia da concepção de sociologia dominante na época, na qual a moda era considerada uma futilidade e provida de menor valor. (BONADIO, 2017, p. 5).

<sup>4</sup> Movimento cultural, econômico e político, que originou-se na Itália do século XIV, consolidou-se no século XV e se estendeu até o século XVIII por toda a Europa. É marcado por quatro vertentes relevantes: racionalismo, experimentalismo, individualismo e antropocentrismo (DIANA, 2018a).

Segundo Crane (2006, p. 30), o sociólogo e professor alemão Georg Simmel dispõe de uma teoria sobre a moda do século XIX, a qual se assemelha muito à ideia de seu surgimento na época renascentista (século XV), explicado por Souza (2001, p. 20-21), anteriormente. Para ele, a moda do século XIX era um processo de imitação, onde classes sociais inferiores buscavam se vestir da mesma maneira que as elites. Segundo o modelo de Simmel, as modas eram primeiramente adotadas pelas classes altas, e posteriormente pelas classes médias e baixas numa busca de *status* por parte dos grupos inferiores. Crane (2006, p. 30-32) parece contrapor a ideia de Simmel ao afirmar que “parece improvável que membros da classe operária pudessem copiar os amplos guarda-roupas da classe média em alguma medida além da superficial.”

No entanto, quando uma moda específica atingia a classe baixa, a classe alta já havia adotado novas vestimentas, pois “o estilo anterior já havia perdido sua atração no processo de popularização”, reiniciando assim, o ciclo da moda (CRANE, 2006, p. 30). Porém, a mesma autora completa que esse modelo proposto por Simmel, “de cima para baixo”, era um modelo predominante das sociedades ocidentais até a década de 1960, e que, passado esse período, outro fenômeno, inverso à teoria de Simmel surge: o modelo “de baixo para cima”, em que estilos adotados por grupos inferiores, como as subculturas, são posteriormente adotados por grupos de *status* superiores. Isso indica o quanto o fenômeno moda está presente em grupos distintos, de forma que a criação de modas ora se origina nas classes de maior poder aquisitivo, ora se origina, ironicamente, nos grupos considerados *undergrounds*<sup>5</sup> (CRANE, 2006, p. 30).

Nesse sentido, Souza (2001, p. 31-32) vê o criador de moda como um poeta: “ele é apenas o porta-voz de uma corrente que se esboça e cuja tomada de consciência antecipa”. Ela dá como exemplo a criação do *New Look*, de Cristian Dior<sup>6</sup>, na década de 1950, quando o estilista teve um “pressentimento genial de que um novo público estava em vias de se formar”. Para a autora, a criação de Dior somente obteve sucesso pois o momento social era propício a isso, caso contrário, teria fracassado, como outros casos na história da vestimenta. A autora complementa:

Não é possível estudar uma arte, tão comprometida pelas injunções sociais como é a moda, focalizando-a apenas nos seus elementos estéticos. Para que a possamos compreender em toda a riqueza, devemos inseri-la no seu momento e no seu tempo, tentando descobrir as ligações ocultas que mantém com a sociedade. (SOUZA, 2001, p. 50-51).

---

<sup>5</sup> Cultura fora dos padrões conhecidos da sociedade. Que não segue modismos (SIGNIFICADOS, 2018b).

<sup>6</sup> Importante estilista francês, que obteve destaque com a criação do *New Look*, em 1947. O estilo exuberante era composto por anáguas e muitos volumes, em contraposição ao período de recessão e racionamento de tecidos vivenciado na Segunda Guerra Mundial. Com isso, o estilista encerra um período de austeridade na moda e resgata o luxo da “época áurea” (Belle Époque- 1871-1914) para os vindouros anos 50 (HISTÓRIA DA MODA, 2018).

Sobre esse ponto de vista, é possível compreender que a moda é uma forma de manifestação cultural, uma linguagem não-verbal, que reflete os desejos e anseios de uma determinada sociedade em um determinado momento histórico. No tópico a seguir, abordam-se as questões corpóreas e as significações produzidas pelas roupas que vestem os corpos, de forma que estas fabricações corpóreas e estéticas auxiliam na construção e desconstrução de identidades.

## 2.1 O CORPO E A ROUPA QUE O VESTE: PRODUÇÕES DE SENTIDOS E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE

Acredita-se importante abordar a moda enquanto linguagem, isto é, a moda como ferramenta de comunicação e produção de sentidos, o que se pode chamar de semiótica. Em moda, a semiótica se aplica em como as pessoas interpretam as mensagens ocultas existentes nas vestimentas que elas escolhem, levando em consideração que diferentes contextos sugerem o uso de diferentes trajés, significando diferentes mensagens. Malcom Barnard (2003), sociólogo e professor de cultura visual, explica como acontece a significação de um signo, a partir dos estudos do linguista suíço Ferdinand de Saussure. Segundo Barnard, o signo, para Saussure, é composto de duas partes, as que o linguista chamou de significante e significado. Significante é a parte física do signo, – como sons ou o formato das palavras –, enquanto significado é o conceito mental, o qual o significante se refere, ou seja, aquilo que o signo representa.

Porém, conforme Barnard (2003, p. 123), só é possível compreender o que um significante está representando quando há conhecimento dos códigos sociais que regem esse signo, pois “um código é um conjunto de regras compartilhadas que conectam significantes com significados; se não se conhece o código, então é provável que haja incerteza sobre o que um significante específico está significando”. Para ajudar a esclarecer a questão, o autor exemplifica:

Sapatinhos cor-de-rosa significam habitualmente que o bebê que os está usando é uma menina; ao passo que sapatinhos azuis significarão que o usuário é um menino; as cores por elas mesmas não têm qualquer sexo, mas são usadas para significar ou representar um ou outro sexo. (BARNARD, 2003, p. 123).

Complementando essa questão, o signo, de natureza arbitrária, só pode produzir sentido quando suas diferenças são socialmente sancionadas, ou seja, é preciso que haja um consenso

na sociedade, que legitime um código sobre determinada questão. Voltando ao exemplo dos sapatinhos, pode-se dizer que:

Nada existe na cor rosa ou azul que seja naturalmente masculino ou feminino; quaisquer outras cores serviriam, desde que fossem diferentes. Não compete ao indivíduo escolher o que o rosa ou o azul deverão significar; é preciso haver um acordo social sobre o assunto. [...] Nem é o indivíduo quem decide o que uma palavra irá significar; não haveria comunicação sem acordo social. (BARNARD, 2003, p. 132).

Ao encontro dessa ideia, a historiadora brasileira Mara Rubia Sant'anna (2009, p.77-78) comenta que inserir-se em um grupo social é dominar minimamente os códigos ali constituídos, em relação aos signos vestimentares, compondo uma mensagem “digerível aos outros que compartilham dela”, a autora acredita que “a roupa desassociada de um corpo é apenas um ser inerte, destituída de vida, parcialmente esvaziada e neutralizada; aberta a qualquer apropriação”, mas “associada a um corpo, mesmo ao desconhecido, sem qualquer legenda, ela ganha vitalidade e torna-se expressão constante”.

Sobre comunicação, Castilho (2009, p. 34) argumenta que dentre as possibilidades criadas nesse campo, a moda “pode ser lida como a expressão de um conteúdo e, assim ela pode ser lida como um texto, que, por sua vez, veicula um discurso”. A autora acredita que assim como a moda, o corpo é também a expressão de um conteúdo a pronunciar um discurso. Sendo assim, o discurso do corpo e o discurso da moda, “na conjunção de um com o outro, ambos constroem e presentificam um determinado sujeito, localizando-o num momento histórico e numa sociedade em particular”. (CASTILHO, 2009, p. 34).

Ao analisarmos brevemente a história do corpo, deparamo-nos com o historiador francês Alain Corbin (2005, p. 7), que concebe a ideia de que o corpo ocupa um lugar no espaço, ao mesmo tempo em que o próprio corpo é um espaço que possui seus desdobramentos: físico e material, pode ser tocado, sentido e contemplado, o corpo que os outros veem e desejam. É objeto da ciência, quando os cientistas o manuseiam e o dissecam, medem sua massa, densidade, volume e temperatura, analisam seu movimento e transformam-no.

Ainda segundo o mesmo autor, o corpo é um objeto dual: o sujeito, o “eu”, somente existe encarnado, onde nenhuma distância pode se constituir entre o sujeito e seu corpo, porém, ao mesmo tempo, o corpo o transcende inúmeras vezes: no sono, na fadiga, na possessão, no êxtase e na morte. Corbin (2005) credita essas questões à tradição filosófica, na qual o corpo é entendido como a prisão da alma. Além disso, para ele, os historiadores têm ignorado a tensão entre o corpo objeto da ciência e o corpo espiritualizado, o que a partir do fim do século XIX

começa a mudar: o corpo, antes território estável do sujeito, desloca-se, para aos poucos surgir uma gestão social do corpo, dentro de uma perspectiva culturalista, que o concebe enquanto construção e como o resultado de um equilíbrio entre o “dentro e o fora, entre a carne e o mundo”. (CORBIN, 2005, p. 8).

Ainda em termos históricos, os autores franceses Florence Braunstein e Jean-François Pépin (1999, p. 9) argumentam que o corpo, já desde a antiguidade grega e latina, nunca deixou de ser um dos principais temas de reflexão, primeiramente da filosofia e, posteriormente, – com o desenvolvimento das ciências humanas no século XIX –, da sociologia, da antropologia, da psicologia e das múltiplas ramificações que estas disciplinas constituíram.

Para os autores, é preciso reconhecer o corpo como objeto onipresente em nossa história, pois o mesmo é evocado em textos filosóficos, na história da sexualidade, em textos religiosos, na literatura e poesia, na psicanálise e sociologia, etc. Até mesmo, sendo considerado historicamente como “o principal responsável por todos os nossos tormentos”, fato que os autores creditam à medicina e sua dissecação de cadáveres, e também à igreja, que fez do corpo o “lugar original de todos os pecados”. (BRAUNSTEIN; PÉPIN, 1999, p. 9-10).

Os autores ainda comentam que, historicamente, artistas e escritores louvaram ou amaldiçoaram o corpo, alternadamente, idealizando-o e simbolizando-o, mas “raramente o representando tal como é” e assim, na relação individual com o corpo, lhe é proporcionado uma posição subalterna ao espírito, embora, na vida coletiva, o corpo levante questões de liberdade, ética, estética e de direito, o que o torna múltiplo, permeado por uma variedade de discursos – o corpo erótico, médico, religioso e político (BRAUNSTEIN; PÉPIN, 1999, p.10). Estes discursos submetem o corpo às suas perspectivas, conferindo à consciência, a imagem simultânea de um objeto ao mesmo tempo estranho e familiar, um objeto que deveria estar fora de linguagem, mas que “é abundantemente recolhido por linguagens”. (BRAUNSTEIN; PÉPIN, 1999, p. 10).

Barnard (2003) acredita que a ideia de que o corpo é puro e neutro, ausente de significação até o momento que passa a ser vestido por uma indumentária, ou ainda, a ideia de que o corpo teria um significado natural, sendo o mesmo em toda parte, é falha. Para o autor, “o nu ou o corpo humano despido é profundamente e, algumas vezes, chocantemente carregado de significação” e “que além disso, os significados atribuídos mudam com o tempo”. (BARNARD, 2003, p. 40). Assim:

É portanto muito difícil sustentar o argumento de que existe, primeiro que tudo, uma coisa sem significado, que a moda e a indumentária então adornam e conferem sentido. E também é bastante difícil sustentar a ideia de que existe um significado

natural ao corpo, que se encontra em qualquer parte e que é sempre o mesmo. (BARNARD, 2003, p. 40).

Fica evidente que, para o autor, o corpo não é ausente de significação, sendo ao contrário, portador de sentido. Porém, os sentidos são suscetíveis de mudanças no tempo e no espaço, considerando diferentes culturas, que se expressarão de diferentes maneiras e, então, diferentes significados serão produzidos sobre as questões da corporeidade.

Para o sociólogo David Le Breton (2011, p.18), e ao encontro de Corbin (2005), o corpo é uma construção simbólica e não uma realidade em si, onde as representações procuram conferir um sentido ao corpo, sendo estas representações dependentes “de um estado social, de uma visão de mundo e, no interior desta última, de uma definição da pessoa”.

O autor explica, porém, que a concepção de corpo mais recorrente admitida nas sociedades ocidentais encontra sua definição no saber biomédico – a anatomofisiologia – e essa ideia parte de uma concepção particular do indivíduo “que faz o ator dizer ‘meu corpo’, segundo o modelo da posse” (BRETON, 2011, p. 16), representação nascida do desenvolvimento do individualismo nas sociedades ocidentais do Renascimento. A lógica individualista, “faz do corpo o recinto do sujeito, o lugar de seu limite e de sua liberdade, o objeto privilegiado de uma fabricação e de uma vontade de domínio.” (BRETON, 2011, p. 16). Assim, Breton (2011) acredita que o corpo é um refúgio, aquilo que perdura quando outros valores se esvanecem, conforme afirma:

O corpo permanece a âncora, única suscetível de fixar o sujeito em uma certeza, ainda provisória certamente, mas pela qual ele pode se reatar a uma sensibilidade comum, encontrar os outros, participar do fluxo dos signos e sentir-se sempre capaz de atuar em uma sociedade na qual reina a incerteza. As sociedades ocidentais, confrontadas à dessimbolização de sua relação com o mundo, onde as relações formais vencem sempre mais as relações de sentido (e, portanto, de valores) engendram formas inéditas de socialização que privilegiam o corpo, mas o corpo enluvado de sinais efêmeros, objeto de um investimento crescente. (BRETON, 2011, p. 243).

Como visto, o corpo é objeto de reflexão presente em discursos diversos, porém, o enfoque do presente estudo é o corpo social, o qual também é entendido como um discurso, conforme foi abordado anteriormente, embasado por Castilho (2009).

Em consonância com essa ideia, Corbin (2005) explica que o trabalho cotidiano das aparências, com seus complexos rituais de interação, maneiras de lidar com o estilo comum, como as posturas, olhares usuais e atitudes determinadas, compõem a fábrica do corpo social. O autor complementa:

As maneiras de se maquiar, de se pentear, inclusive de se tatuar – se necessário, se mutilar – e de se vestir, são igualmente características do gênero, da classe etária, do *status* social ou da pretensão de pertencer a determinada classe. Até a própria transgressão manifesta a força do contexto social e ideológico. (CORBIN, 2005, p. 8-9).

De acordo com esta ideia, Castilho (2009, p. 34-35) explica que os discursos da moda possuem recortes específicos que possibilitam estabelecer acordos ou polêmicas, pois “uma moda sempre vai dialogar com outra, reafirmando-a; confrontando-a”.

Já sobre as relações de sentido, cabe mencionar a inversão de valores atribuída às questões corpóreas, de maneira que lugares do corpo antes impensados, hoje mostram-se sem dificuldades, segundo Breton (2011). Concluindo essa ideia, o mesmo autor cita como exemplo as mudanças de valores atribuídas aos gêneros masculino e feminino:

Os signos tradicionais do masculino e do feminino tendem a se intercambiar, e a alimentar o tema andrógino que se afirma cada vez mais. O corpo não é mais um destino ao qual nos abandonamos, ele é um objeto que fabricamos à nossa maneira. A relação da consciência do sujeito com seu corpo modificou-se profundamente. (BRETON, 2011, p. 247).

Assim como o corpo, as roupas também funcionam como signos que, como visto anteriormente, são representadas pelo discurso da moda. Além das vestimentas, outros elementos de estilo, como acessórios, penteados, tatuagens, etc., discursam sobre significados e mensagens que são transmitidas a outras pessoas. Esse conjunto de elementos estéticos constroem identidades e estabelecem relação direta com o corpo, como é possível observar na afirmação de Calanca (2008):

Por meio da veste coloca-se em jogo uma certa significação do corpo, da pessoa. Ela torna o corpo significante: a roupa diz respeito à pessoa inteira, a todo o corpo, a todas as relações do homem com seu corpo, assim como às relações do corpo com a sociedade. (CALANCA, 2008, p. 16-17).

Reiterando essa ideia, Castilho (2009, p. 82) diz que com o passar dos séculos “o corpo se manifesta como uma estrutura semiótica da qual o ser humano não se desassocia, ao mesmo tempo em que a utiliza para instaurar significados, explorando as mais diversas possibilidades de expressão”. Nesse sentido, embora as significações possam ser expressadas por meio de trajes, o corpo continua ali, presente e vivo, com seu próprio significado – como alguns autores acreditam – mas, ao mesmo tempo, pronto para ser recriado com novos sentidos, pronto para ser um corpo vestido.

Sant'anna (2009), acredita que o corpo é o suporte da roupa, transmutado por tecidos, cores e formas do vestuário, articulando em seus discursos o ritmo social no qual se encontra o sujeito. O corpo enquanto suporte, como explicita a autora, é ressignificado de várias formas, mas “principalmente e facilmente pelas roupas que portam”. (SANT'ANNA, 2009, p. 76).

Castilho (2009) considera que as roupas funcionam como uma segunda pele, que recobre o corpo e assim confere-lhe uma anatomia que é muito diversa. Isso se deve ao fato de que as pessoas escolhem suas roupas de uma maneira particular, com base em gostos próprios, mesmo que sejam parecidas com as roupas das outras pessoas ou grupos. Ainda assim, as roupas têm o poder de conferir aos corpos vestidos anatomias diversas. Dessa maneira:

A roupa constrói-se como linguagem, e, como tal, altera a estrutura física do corpo, imprimindo em sua plástica novos traços, novas linhas, novos volumes e novas cores. Essa caracterização que o traje traz ao corpo é o que faz com que os sujeitos executem performances para a aquisição desses elementos que vão revestir sua massa corpórea. Ao mesmo tempo que age por respeito às normas sociais, o ser humano que se veste visa, por meio do traje – e de qualquer adorno –, a marcar sua presença no mundo, e a articulação entre corpo e vestimenta já nos dá uma direção, um sentido para o sujeito. (CASTILHO, 2009, p. 86).

Para Ana Paula de Miranda (2008, p. 40), que estuda as relações de comportamento e consumo de moda, os seres humanos gerenciam a sua aparência. Segundo a autora, a maneira como são planejados os atos, como se tomam decisões sobre o que comprar ou usar, ou o que se faz visualmente com os corpos, tudo isso são modos de gerenciamento e acontecem “porque existe a percepção da aparência que é o processo de observar e fazer avaliações baseado em como a pessoa se apresenta”. Nesse processo, a roupa se faz presente nesse gerenciamento, como a autora explica: “a aparência de uma pessoa é o primeiro estágio de interação, e as primeiras impressões recolhidas dessa interação são cruciais para interações futuras, depois vem a roupa como um formulário de identificação e do transporte dos valores e da opinião”. (MIRANDA, 2008, p. 40).

Sobre o ato de gerenciar a própria aparência, Castilho (2009), afirma:

As contínuas ressemantizações do corpo procuram despertar a curiosidade no outro para querer olhá-lo. Sobretudo as festas, eventos ritualísticos, apresentam-se como ocasiões significativas para o estabelecimento do jogo entre um sujeito que *quer mostrar-se* para ser olhado e o outro que *quer olhar para ver*, dando início às relações sociais mais variadas, em que imperam questões de “fazer-se notar”, “seduzir”, “provocar”, “persuadir”, “tentar”, entre outras que englobam as estratégias de manipulação regedoras do regime de visibilidade do sujeito. De fato, essas situações interativas requerem uma atenção e fazem com que o sujeito tenha um cuidado particular com o embelezamento do corpo, que o leva a estruturar atrativos para mostrá-lo e posicioná-lo perante o “outro”. (CASTILHO, 2009, p. 82).

Assim, as roupas e outros tipos de adornos tornam os sujeitos visíveis diante de outras pessoas, de forma que o ato de se vestir também é um ato de mostrar-se, de exhibir-se, com intuítos que podem ser de naturezas diversas, mas capazes de fazer o indivíduo fabricar a sua imagem corporal a fim de alcançar o seu objetivo de ser notado pelo outro. Porém, tais fabricações sobre a aparência, – que são pessoais –, nem sempre estão de acordo com os códigos sociais vigentes de determinada cultura. Há quem transgrida essas normas culturais, e faça suas escolhas vestimentares considerando apenas sua vontade, em uma busca por sentir-se único no mundo, construindo a sua identidade.

Em vista de uma definição do significado do conceito de identidade, apoia-se na perspectiva de Kathryn Woodward (2000). Para a autora, a identidade é relacional, de forma que para existir, uma identidade depende de outra fora dela, sendo marcada pela diferença.

Para Woodward (2000, p. 9), essa marcação é simbólica, “existe uma associação entre a identidade da pessoa e as coisas que uma pessoa usa”, dessa maneira, “o corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade – por exemplo, para a identidade sexual”. (WOODWARD, 2000, p. 14).

De acordo com essa ideia, é possível estabelecer uma relação com a afirmação de Breton (2011, p. 272), quando sustenta o argumento de que é através do corpo que se produz sem cessar a própria existência do ser e a sua interação com o social e o cultural. Esse sentimento de pertença, a busca por existir perante o outro, é a própria construção de identidade, que como visto anteriormente, pode se concretizar por meio das vestimentas, adornos, intervenções, implantes diversos, pinturas corporais, tatuagens, cirurgias estéticas, etc. Logo:

O corpo [...] é uma superfície de projeção na qual se põem em seu devido lugar os fragmentos do sentimento de identidade pessoal fragmentado pelos ritmos sociais. A partir da colocação em ordem e em sentido de si, pela mediação de um corpo que ele dissocia e transforma em tela, o indivíduo age simbolicamente sobre o mundo que o cerca. Ele busca sua unidade de sujeito agenciando signos nos quais procura produzir sua identidade e se fazer reconhecer socialmente. (BRETON, 2011, p. 274).

Tal como Breton (2011) acredita, entende-se o corpo como uma tela a ser pintada, na qual cada indivíduo irá fazer a sua própria pintura, conferindo-lhe uma identidade. Mas, mesmo que cada indivíduo busque um conceito de si, em grande parte das vezes essa questão está condicionada aos papéis sociais, como atesta Miranda (2008):

O interacionismo simbólico focaliza o processo pelo qual indivíduos interpretam as ações dos outros e escolhem a forma mais adequada, conforme as suas estruturas de

valores, de se expor para a sociedade. Esta perspectiva defende que as pessoas existem em ambiente simbólico e o significado agregado para qualquer situação ou objeto é determinado pela interpretação desses símbolos. O objetivo é legitimar padrões de comportamento, pois estes significados de consumo são definidos por consenso social. (MIRANDA, 2008, p. 26-27).

A autora acredita que estando em conformidade com o grupo, o indivíduo sente-se confortável, e afirma que “identidades que são centrais para o eu têm grande probabilidade de ser evocadas como guias para o comportamento apropriado. A função do processo de socialização é educar o indivíduo para se comportar apropriadamente em cada nova situação”. (MIRANDA, 2008, p. 27).

Em contrapartida, ao citar o sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard (1973), Miranda explica que objetos, sejam roupas, carros, ou o próprio corpo, “todos significam e emitem mensagens sobre o indivíduo e o integram à sociedade ou não. O ponto central é o modo pelo qual a pessoa se integra na sociedade ou se marginaliza”. (BAUDRILLARD, 1973 apud MIRANDA, 2008, p. 27).

Nesse ponto, há aqueles que estão em desacordo com os códigos sociais vigentes em sua cultura, e não têm a intenção de seguir os códigos por mera conveniência. Então, esses sujeitos buscam maneiras de construir as suas identidades e a forma como irão se apresentar para a sociedade. Portanto, a identidade pode ser entendida como um paradoxo. De um lado, ela afirma a singularidade do indivíduo, aquilo que atesta a sua existência na esfera social, mas, de outro lado, pode estar condicionada aos padrões sociais de comportamento.

Ainda sobre questões corpóreas e a apreensão de seus significados, Castilho (2009, p. 58) explica que elementos que decoram o corpo “são impressos ou sobrepostos a esse suporte e relacionam-se de formas distintas numa relação estética que pressupõe, a princípio, a aceitação ou a negação da estrutura física”. Assim, o corpo pode ser aceito em toda a sua estrutura, ou apenas em parte dela, ou ainda, não ser aceito em seu conjunto ou em partes dele, que serão, então, reconstruídos. A reconstrução da imagem corporal pode acontecer de diferentes maneiras, conforme comenta:

A criatividade humana em realizar e concretizar exemplos nesses dois sentidos, o da aceitação ou da não-aceitação, é infindável, assim como os próprios recursos utilizáveis também o são. Se, num primeiro momento, a decoração corpórea valia-se dos procedimentos efetuados diretamente sobre a própria pele, num segundo momento, é o tecido, como segunda pele, que reveste e recobre a primeira. (CASTILHO, 2009, p. 59).

Cabe ressaltar que os procedimentos efetuados diretamente sobre a pele que a autora se refere, podem ser dos mais variados tipos, como também já foi abordado. Assim, escarificações<sup>7</sup>, pinturas, tatuagens contribuem para construir/reconstruir o corpo.

Acredita-se ser relevante acrescentar a questão das cirurgias estéticas, que também são utilizadas como meio para transformar a estrutura corpórea, com o intuito de produzir um significado que faça o indivíduo sentir-se satisfeito com sua própria imagem. Nesse sentido, sujeitos que não se realizam com seu próprio corpo, lançam mão de artifícios variados. Pode-se tomar como exemplo indivíduos descontentes com seu sexo biológico, que buscam através de uma diversidade de elementos, podendo incluir cirurgias, uma maneira de alterar essa realidade e buscar a satisfação sobre sua própria imagem.

Nessa direção, Calanca (2008, p. 17-18) acredita que o ato de se vestir expõe o corpo a uma metamorfose em relação a um dado biológico, assim “a capacidade que uma roupa ou uma indumentária têm de transformar um corpo e uma identidade, de colocar à prova a ‘natureza’, é aquela de realizar uma conciliação entre opostos”. Em consequência disso, “na prática de revestir o corpo, se instaura a ligação entre signos e sentidos, institui, de fato, um processo que vai além do puro e simples componente físico” (CALANCA, 2008, p.18). A autora complementa que “ainda que não pensemos nisso, quando nos vestimos, trabalhamos sobre a natureza. A roupa, portanto, pode ser definida como forma do corpo revestido e, a partir dessa definição, a moda, por sua vez, pode ser definida como uma linguagem do corpo”. (CALANCA, 2008, p. 18-19).

Como visto, além de procedimentos realizados diretamente na estrutura corpórea, as roupas contribuem para revestir o corpo dando-lhe significado. Castilho (2009, p. 59, grifo do autor) diz que “a *materialidade* do produto têxtil faz parte de um conjunto de constituintes juntamente com a *forma* e o *cromatismo* das roupas”. Isso explicaria que, em se tratando de moda, as formas – modelagens das roupas –, e também as cores, são relevantes no processo de construir uma aparência diante de outras pessoas.

Assim, a partir do exposto, percebe-se que tanto o corpo quanto as roupas que o vestem são discursos que afirmam identidades, estabelecendo-se como linguagem, a linguagem da moda.

No capítulo a seguir, trata-se o conceito de gênero e suas terminologias, como identidade e papéis de gênero, assim com o conceito de transexualidade. Além disso, apresentam-se as

---

<sup>7</sup> Técnica que consiste em cortar a pele, provocando cicatrizes e desenhos sob a mesma. Esta técnica é habitual em algumas tribos africanas (FERREIRA, 2014).

concepções de infância, e as vestimentas das crianças ao longo da história, buscando evidenciar como os costumes vestimentares transformaram-se ao longo do tempo.

### 3 GÊNERO COMO CONSTRUÇÃO SOCIAL E CULTURAL

*“Cultura é um território bem atual das lutas sociais por um destino melhor. É uma realidade e uma concepção que precisam ser apropriadas em favor do progresso social e da liberdade, em favor da luta contra a exploração de uma parte da sociedade por outra, em favor da superação da opressão e da desigualdade.”*

(SANTOS, 1987, p. 37).

O termo gênero, de imediato remete a uma diferenciação, uma dicotomia entre o ser masculino e o ser feminino. De fato, o conceito de gênero vem sendo utilizado para estudar as diferenças existentes entre esses dois indivíduos, porém, a concepção do termo refere-se a uma construção social e cultural, e embora as características biológicas não possam ser negadas, não é sobre um determinismo orgânico que gênero se constitui.

A socióloga e doutora em antropologia, Miriam Pillar Grossi (1998), atuante nos estudos de gênero<sup>8</sup>, acredita que a explicação da ordem natural é ideológica, e que a mesma serve para justificar padrões sociais de homens e mulheres em dada sociedade. Segundo a autora, se tratando das sociedades ocidentais, tal explicação biológica adquire grande valor, pois a biologia, sendo uma ciência, possui valor de verdade.

Ainda, segundo a autora, no ocidente, o termo gênero está relacionado à sexualidade – o que provoca dificuldades no senso comum de separar a identidade de gênero da sexualidade, esta última sendo marcada pelo desejo, pela atração afetiva. Em relação a isso, Joan Scott (1995, p. 76), historiadora norte-americana, explica que “gênero pode incluir o sexo, mas não é diretamente determinado pelo sexo, nem determina diretamente a sexualidade”.

Para a historiadora doutora em Educação Guacira Lopes Louro<sup>9</sup> (2003, p. 22), o conceito de gênero diz respeito ao modo como características biológicas são representadas e tornadas parte do processo histórico, pois a autora acredita ser no campo do social que são construídas e assim reproduzidas as relações entre os indivíduos, sendo estas relações desiguais. Nessa direção, a autora questiona se as características biológicas podem mesmo ser compreendidas fora do seu contexto social, pois as desigualdades devem ser estudadas nos seus “arranjos

---

<sup>8</sup> Grossi é Coordenadora geral do Instituto de Estudos de Gênero (IEG) da Universidade Federal de Santa Catarina e do Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades (NIGS), onde desenvolve pesquisas no campo das teorias queer e feministas, violência contra mulheres e lesbo-trans-homofobia, identidades, arte homoerótica, gênero e sexualidade na escola, religiões e sexualidades, políticas públicas e movimentos feministas, entre outros temas (GROSSI, 2018).

<sup>9</sup> Louro foi fundadora, em 1990, do Grupo de Estudos de Educação e Relações de Gênero (GEERGE), grupo no qual atua até hoje. A autora desenvolve pesquisas de gênero relacionadas à Educação, com enfoque nas teorias queer, cinema e pedagogias da sexualidade (LOURO, 2018).

sociais, na história, nas condições de acesso aos recursos da sociedade, nas formas de representação”. (LOURO, 2003, 22).

Conforme a autora, gênero está relacionado às lutas feministas contemporâneas. Como marco, tem-se o ano de 1968, onde tornou-se possível vislumbrar insatisfações que já estavam ocorrendo há algum tempo. Assim, diferentes grupos demonstravam de diferentes modos “sua inconformidade e desencanto em relação aos tradicionais arranjos sociais e políticos, às grandes teorias universais, ao vazio formalismo acadêmico, à discriminação, à segregação e ao silenciamento”. (LOURO, 2003, p.16). Diante do contexto social e político em questão, os movimentos feministas tiveram, e têm, como objetivo contestar “a segregação social e política a que mulheres foram historicamente conduzidas” ou, ainda, a sua “ampla invisibilidade como sujeito”. (LOURO, 2003, p.14-16).

Nesse sentido, se faz necessário reconhecer os primeiros estudos feministas, pois tais estudos:

Levantaram informações, construíram estatísticas, apontaram lacunas em registros oficiais, vieses nos livros escolares, deram voz àquelas que eram silenciosas e silenciadas, focalizaram áreas, temas e problemas que não habitavam o espaço acadêmico, falaram do cotidiano, da família, da sexualidade, do doméstico, dos sentimentos. Fizeram tudo isso, geralmente com paixão, e esse foi mais um importante argumento para que tais estudos fossem vistos com reservas. Eles, decididamente, não eram neutros. (LOURO, 2003, p. 19).

Ao encontro da ideia de Louro, a psicóloga Moara Santos<sup>10</sup> (2006, p. 44) explica que na década de 1970 o termo gênero era utilizado como forma de oposição aos “argumentos biologizantes” que desqualificavam as mulheres nas questões do corpo, do intelecto e da moral. Dessa maneira, gênero representa as forças sociais e políticas que permeiam as simbologias sobre o feminino e o masculino.

Cabe ressaltar que, embora as mulheres tenham sido as responsáveis por dar início aos estudos de gênero, principalmente com o início e inserção social dos movimentos feministas, questionando as posições nas quais estavam sendo representadas na sociedade, os estudos de gênero também se referem aos homens, como é possível perceber na seguinte afirmação: “busca-se intencionalmente, contextualizar o que [...] se supõe sobre os gêneros, tentando evitar as afirmações generalizadas a respeito da ‘Mulher’ e do ‘Homem’”. (LOURO, 2003, p. 22).

Quanto a isso, a socióloga doutora em Educação Ruth Sabat (2001, p. 15) relata que o aspecto relacional entre homens e mulheres é enfatizado, “rejeitando o sentido de determinismo

---

<sup>10</sup> Moara Santos é também Doutora em Desenvolvimento Humano no Contexto Sociocultural (SANTOS, 2018).

biológico e passando a envolver valores construídos socialmente que não dizem respeito unicamente às mulheres, mas a femininos e masculinos”. Sendo assim, segundo Santos (2006, p. 41) gênero é “um conjunto de significados e símbolos construídos a partir da percepção da diferença sexual, empregado na compreensão de mundo e das relações sociais, particularmente, as relações entre homens e mulheres”.

Porém, nem sempre as diferenças biológicas entre os gêneros parecem ter sido concebidas como atualmente o são. Thomas Laqueur (2001, p. 16), historiador e sexólogo americano, explica que no século II d.C., Galeno, – considerado o pai da anatomia –, demonstrava que as mulheres eram essencialmente homens, porém com retenção interna do que no homem era visível na parte externa, isto é, o anatomista acreditava que a vagina era o pênis interno. Nessa lógica, as mulheres na realidade seriam “homens virados para dentro”.

A teoria analítica de Sigmund Freud – o médico austríaco criador da Psicanálise – parece corroborar com a ideia de Galeno. O psiquiatra, psicanalista e professor Robert Stoller<sup>11</sup> (1993) explica que, se tratando de masculinidade e feminilidade, Freud acreditava que a qualidade de ser homem, e a masculinidade, eram estados mais naturais, e que a qualidade de ser mulher e a feminilidade eram aspectos considerados como menos valiosos. Nesse sentido, nas palavras de Freud:

O menino entra na vida melhor aquinhado do que a menina. Seus genitais são visíveis, disponíveis e capazes de sentimentos eróticos facilmente produzidos e confiáveis. E, embora o que ele já possui possa ser ameaçado, o perigo potencial não é um problema tão fundamental como ter sido despojado desde o início a condição das mulheres. (FREUD apud STOLLER, 1993, p. 32-33).

Foi então, no século XVIII, que as diferenças entre o ser masculino e o ser feminino passaram a ser consideradas a partir de distinções biológicas constatáveis. Laqueur (2001, p. 17) comenta que os escritos de Galeno sobre os estudos das mulheres com relação aos homens – assim como de outros escritores modernos que haviam abordado tal questão –, foram considerados uma bobagem, pois agora estava claro que “não só os sexos são diferentes, como são diferentes em todo aspecto concebível do corpo e da alma, em todo aspecto físico e moral”, de maneira que não era mais considerado o antigo modelo de classificação entre homens e mulheres, baseado no seu “grau de perfeição metafísica [...] cuja causa final era masculina”

---

<sup>11</sup>Stoller pertenceu à terceira geração psicanalítica norte-americana e obteve notoriedade na área dos estudos de gênero, sobretudo identidade de gênero, desvios do desenvolvimento sexual e transexualidade, sendo o criador da Clínica de Pesquisa em Identidade de Gênero, e tendo diversos livros publicados. O psicanalista pode ser considerado um homem de campo, pois não atuava somente no consultório, mas também como um antropólogo da sexualidade humana. Além disso, Stoller foi um psicanalista que propôs uma renovação na teoria clássica, ao questionar questões freudianas sobre a sexualidade em geral. (ESTUDIO DEL PSICOANÁLISIS Y PSICOLOGÍA, 2018).

(LAQUEUR, 2001, p.17), passando a existir um novo modelo de classificação entre os gêneros, o da divergência biológica.

Acredita-se que, embora tenha ocorrido uma mudança de pensamento em relação ao gênero feminino, quando a mulher deixa de ser considerada como um “homem virado para dentro” e tem suas características físicas reconhecidas; por outro lado, o reconhecimento da biologia abre espaço para desigualdades entre os gêneros, uma vez que aspectos sociais são justificados por elementos biológicos, como pode ser observado na citação seguinte, de Laqueur (2001):

*Patrick Geddes*, um acatado professor de biologia, [...] usou a fisiologia celular para explicar o “fato” de as mulheres serem “mais passivas, conservadoras, indolentes e variáveis” [...]. E embora *Geddes* admitisse que não conseguia elaborar completamente a ligação entre essas diferenças biológicas e as “resultantes diferenciações psicológicas e sociais”, ainda assim justificava os respectivos papéis culturais do homem e da mulher com uma audácia fantástica. As diferenças podem ser exageradas ou enfraquecidas, mas para obliterá-las “seria necessário rever toda a evolução e uma nova base. O que foi decidido entre os protozoários pré-históricos não pode ser anulado por um ato do Parlamento”. Os organismos microscópicos que rolaram no limo primordial determinaram as irredutíveis distinções entre os sexos e o lugar de cada um na sociedade. (LAQUEUR, 2001, p. 17-18).

Nessa perspectiva, a biologia, “o corpo estável, não-histórico e sexuado” passa a ser o argumento utilizado para explicar a vida social, política e cultural, assim como para justificar padrões de gênero. (LAQUEUR, 2001, p. 18).

Contudo, como já abordado, gênero é uma construção social. Para Louro (2013), é prudente pensar os gêneros e sexualidades não em uma base de dados corporais, mas sim como inscrições discursivas que se expressam através dos corpos, que se transformam historicamente e culturalmente. No entanto, para a autora, parece existir uma consagração que define que certo sexo – considerando aspectos biológicos –, indica determinado gênero, e este, por sua vez, indica um desejo, no qual a sequência é sexo-gênero-sexualidade. Tal continuidade, segundo a autora, se concretiza em uma lógica binária, pela qual, o corpo macho ou fêmea, se determina o gênero masculino ou feminino (nessa sequência) e chega-se a um modelo de desejo, que no caso é desejar o sexo oposto. Mas a autora é enfática: “a sequência não é natural nem segura, muito menos indiscutível. A ordem pode ser negada, desviada. A sequência desliza e escapa. Ela é desafiada e subvertida.” (LOURO, 2013, p. 82-83). Complementando a ideia, ela afirma que:

A ordem só parece segura por se assentar sobre o duvidoso pressuposto de que o sexo existe fora da cultura e, conseqüentemente, por inscrevê-lo num domínio aparentemente estável e universal, o domínio da natureza. A ordem ‘funciona’ como se os corpos sexuais se constituíssem numa espécie de superfície pré-existente,

anterior à cultura. Onde encontrar, contudo, esse corpo pré-cultural? (LOURO, 2013, p. 83).

Assim, de acordo com Louro (2013), a concepção que independe da cultura, baseando-se somente em aspectos fisiológicos, torna a heterossexualidade – desejo e atração afetiva pelo gênero oposto – como a forma coercitiva de sexualidade, de maneira que as discontinuidades e transgressões da sequência sexo-gênero-sexualidade são vistas como patológicas e incompreensíveis. Concordando com essa ideia, Sabat (2001) expressa que:

As condutas sexuais que fogem da heterossexualidade são consideradas problemas clínicos da psicologia ou da medicina. Essa medicalização da sexualidade atribui às identidades sexuais um caráter natural, separado de um conjunto de fatores culturais que estão aí presentes. (SABAT, 2001, p. 16).

Petry e Meyer<sup>12</sup> (2011, p. 195) explicam que o termo heteronormatividade – termo este, imbricado à heterossexualidade –, trata-se de uma regulação e normatização dos modos de vivência da sexualidade e dos desejos corporais, são os modos de como homens e mulheres “devem” se comportar, como seus corpos podem se apresentar e como as relações interpessoais são constituídas nestes domínios.

Para um melhor entendimento do termo heteronormatividade, os autores baseiam-se na reflexão de Luis Henrique Sacchi dos Santos (2007). Segundo o autor, a palavra é composta pelos vocábulos hetero e norma, no qual hetero significa “outro” e “diferente”, sendo o antônimo de “homo”, que denota “igual”. Assim, em relação à sexualidade, “hetero”, como já abordado, é a “atração que uma pessoa sente por outra(s) de sexo diferente do seu, enquanto que a palavra homossexual diz respeito a atração que uma pessoa sente por outra(s) do mesmo sexo.” (SANTOS, 2007 apud PETRY; MEYER, 2011, p. 196).

Já o termo norma significa “algo que regula e que busca tornar igual”, também associado ao que é considerado “normal” ou àquilo que “segue uma norma”. Dessa maneira, pode-se compreender a heteronormatividade como aquilo que é tomado como parâmetro de normalidade em relação à sexualidade, a normatização da atração e/ou o comportamento sexual entre indivíduos de gêneros opostos. O termo, cunhado em 1991 pelo teórico Michael Warner, trata, “portanto, de um significado que exerce o poder de ratificar, na cultura, a compreensão

---

<sup>12</sup> Analídia Rodolpho Petry possui graduação em Enfermagem e Obstetrícia, especialização em Saúde Mental Comunitária, mestrado em Desenvolvimento Regional e doutorado em Enfermagem, no qual trabalhou a temática de gênero nas experiências de mulheres transexuais (PETRY, 2018). Dagmar Elisabeth Estermann Meyer é graduada em Enfermagem, com mestrado e doutorado em Educação e pós-doutorado em Medicina Preventiva. Professora do PPG em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atua na linha de pesquisa “Educação, Sexualidade e Relações de Gênero” (MEYER, 2018).

de que a norma e o normal são as relações existentes entre pessoas de sexos diferentes.” (PETRY; MEYER, 2011, p. 196).

Relacionando estas questões com a infância, a psicóloga Jane Felipe de Souza<sup>13</sup> (2012, p. 120), – em pesquisa na qual analisa textos e problematiza discursos presentes em livros infantis/juvenis que tratam das questões de sexualidade –, argumenta que grande parte destes livros coloca a relação heterossexual como biologicamente determinada, sendo até mesmo idealizada como perfeita, a “matriz da família tradicional – pai, mãe, filhos”, de forma que tal modelo familiar, tido por muitos como natural, incentiva a crença de que qualquer condição diferente disso pode ser interpretada como “anormal ou desviante”.

Ainda na mesma pesquisa, Souza (2012, p. 120) conclui que, neste modelo familiar, há uma preocupação maior com os meninos diante da possibilidade de tornarem-se homossexuais. Em um livro consultado pela autora, estaria recomendado que meninos percebidos com um “jeito mais feminino” fossem encaminhados para tratamento psicológico, além da sugestão de que os pais pressionassem as escolas para que tivessem homens em seu quadro funcional, a fim de que as crianças pudessem ter um modelo de identificação masculino. Tudo isso leva-nos a crer na masculinidade hegemônica, na qual todo aquele que desviar-se da norma, necessita ser encaminhado para tratamento, o que comprova a medicalização e patologização da homossexualidade e demais comportamentos “desviantes”, tais como a transexualidade.

Para a autora, porém, estas proposições estão isoladas de uma análise crítica em relação aos comportamentos que são impostos aos meninos e às meninas, pois não levam em consideração que tais comportamentos se constroem socialmente, variando de cultura a cultura e passando por transformações históricas (SOUZA, 2012).

Nesse sentido, é possível mais uma vez afirmar que as identidades sexuais não são naturais, mas construídas (SABAT, 2001), e para que tais normas regulatórias sejam reafirmadas, diversas instâncias sociais como igrejas, escolas, leis, mídia, médicos, voltam-se para os corpos a fim de lhes impor limites de moralidade e coerência. Assim como os investimentos para manter a norma devem ser constantemente empreendidos, o mesmo pode-se dizer sobre os aspectos de transgredi-la. Louro (2013) afirma que os movimentos de transgressão das normas regulatórias se expressam nos corpos, que são marcados socialmente, simbolicamente e materialmente. Todos esses aspectos definem quem é o sujeito, e assim o mesmo é reconhecido como pertencente à determinada identidade, que permite que ele seja

---

<sup>13</sup>A autora, além de psicóloga, é Mestre e Doutora em Educação, com Pós-doutorado em Cultura Visual, e Professora de Educação Infantil da Faculdade de Educação da UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), onde integra o Grupo de Estudos em Educação Infantil (GEIN) (SOUZA, 2018b).

incluído ou excluído de determinados espaços, seja acolhido ou recusado por um grupo, possa usufruir ou não de direitos, realizar ou não determinadas funções, entre outros exemplos.

Posto isto, e a fim de aprofundar as teorizações sobre os estudos de gênero, faz-se necessário também abordar algumas outras terminologias do presente tema. Para tanto, os itens que seguem irão tratar das seguintes apresentações de gênero: identidade e papéis de gênero, transexualidade/transgeneridade e demais terminologias que se fizerem necessárias para a compreensão do tema em questão.

### 3.1 COMO EU ME VEJO E COMO A SOCIEDADE ME VÊ? UMA ARTICULAÇÃO ENTRE IDENTIDADE DE GÊNERO E PAPÉIS DE GÊNERO

Para Grossi (1998, p. 8), o termo identidade de gênero é complexo, pois remete “à constituição do sentimento individual de identidade”. A palavra sentimento na citação de Grossi é muito importante, uma vez que sentimento é a ação de sentir ou sentir (se). Partindo desse pressuposto, pode-se dizer que a identidade de gênero é a maneira como a pessoa se sente. Quanto à complexidade atribuída ao termo, talvez se deva porque dificilmente um bebê nasce, sem que antes a família, e a sociedade em geral, já tenham produzido rotulações e assimilações baseadas no sexo biológico do bebê. E pode-se ir além: mesmo que os pais não queiram saber o sexo do bebê que esperam – através de ecografias –, ainda assim, os mesmos possivelmente tendem a fazer rotulações de gênero: se for menino terão certo tipo de comportamento e expectativas em relação ao mesmo, se for menina, os comportamentos e expectativas serão produzidos, provavelmente de forma divergente, para a menina em questão.

Nesse sentido, Grossi (1998, p. 8) acredita que o núcleo da identidade de gênero se constrói na socialização “a partir do momento da rotulação do bebê como menina ou menino”, e que segundo este assinalamento de sexo, iniciam-se os comportamentos sociais esperados, condizentes com o sexo biológico. Depreende-se que, embora a identidade de gênero seja um “sentimento individual de identidade”, as rotulações no campo social sobre ser menina e ser menino, podem gerar construções identitárias baseadas nessas expectativas sociais, e nas expectativas, sobretudo, da família. É importante lembrar que a formulação da identidade de gênero também é cultural.

Para Louro (2003, p. 24-25, grifo do autor), o gênero é constituinte da identidade, “é perceber o gênero *fazendo parte* do sujeito”. Ainda segundo Louro (2003), é, no entanto, importante discernir entre identidades de gênero e identidades sexuais, embora a autora considere que na prática social, tais dimensões são articuladas e só mais recentemente é que

surgiram estudiosos em busca de um refinamento na análise sobre tais identidades. Então, quanto a isso, a autora esclarece:

Ora, é evidente que essas identidades (sexuais e de gênero) estão profundamente inter-relacionadas; nossa linguagem e nossas práticas muito frequentemente as confundem, tornando difícil pensá-las distintivamente. No entanto, elas não são a mesma coisa. Sujeitos masculinos ou femininos podem ser heterossexuais, homossexuais ou bissexuais. [...] (LOURO, 2003, p. 26-27).

Sendo assim, as masculinidades e feminilidades são consideradas identidades de gênero e a orientação heterossexual, homossexual – termos os quais já se abordou os significados – são as identidades sexuais dos sujeitos. Acrescentam-se aqui os termos bissexual (quando há atração afetiva e sexual por ambos os gêneros), assexual<sup>14</sup> (marcado pela ausência de desejo pela prática sexual por quem quer que seja) e pansexual (atração por pessoas que não se enquadram na lógica binária macho/fêmea como, por exemplo, atração por pessoas transexuais). Porém, cabe aqui fazer uma reflexão acerca dos termos citados, pois apesar da legitimação dos mesmos, eles não deixam de ser rotulações limitantes, que encarceram o ser humano em apenas uma forma de viver a sua sexualidade: ou são heterossexuais, ou homossexuais ou bissexuais (ou outras categorias). Mas, o que está em questão, é que parece existir um consenso restritivo, que se preocupa em logo ditar uma regra, um modo de comportamento em relação à identidade sexual, categorizando algo que apenas o próprio sujeito poderia afirmar, pois, conforme Grossi (1998), a identidade nada mais é do que um sentimento individual de identificação.

Ainda sobre identidades, é importante considerar que “tanto na dinâmica do gênero quanto na dinâmica da sexualidade, as identidades são sempre *construídas*”, (LOURO, 2003, p. 27, grifo da autora). Diferentemente de Grossi (1998), Louro (2003) acredita que as identidades “não são dadas ou acabadas num determinado momento [...], que possa ser tomado como aquele em que a identidade sexual e/ou a identidade de gênero seja ‘assentada’ ou estabelecida”. (LOURO, 2003, p. 27). Pelo contrário, a autora acredita que as identidades estão sempre se constituindo, elas são instáveis e, portanto, passíveis de transformação.

---

<sup>14</sup> Segundo a AVEN (Asexual Visibility and Education Network) – uma comunidade virtual assexual norte-americana – a assexualidade é a ausência de atração sexual por outras pessoas, não sendo uma escolha, mas sim a falta de desejo por sexo, daí a sua reivindicação do termo ser considerado uma orientação sexual, assim como o são as orientações hetero, homo e bissexuais. Outra característica das pessoas assexuais é o fato de que a ausência do desejo pela prática sexual com parceiros(as) não lhes causam incômodo, portanto, não devem ser tratadas como transtornos fisiológicos ou psicológicos. Além disso, é possível que tenham relacionamentos amorosos românticos, porém, sem praticar atividade sexual, ou ainda, o comportamento sexual pode se dar através da masturbação (prática autoerótica) sem que haja interesse de prosseguir para a prática sexual com o parceiro (a) (OLIVEIRA, 2013, p. 3- 4).

Considerando que as identidades são mutáveis, o sociólogo jamaicano Stuart Hall (2005) argumenta que as velhas identidades que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades, fragmentando o sujeito até então unificado. Segundo o autor, é no contexto da pós-modernidade que uma mudança estrutural tem transformado as sociedades modernas, ao passo que está “fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais”. (HALL, 2005, p.9).

Em função disso, as transformações também estão mudando as identidades pessoais e a ideia que se tem de si mesmo, isto é, a perda de “um sentido de si”, que antes era estável. As identidades sexuais encaixam-se nessa questão, pois elas também podem ser deslocadas e modificadas, ou seja, uma pessoa pode sentir-se constituída por diferentes identidades, que vão transformando-se conforme as situações que experimenta, ora identificando-se de uma maneira, ora identificando-se de outra totalmente contrária à identidade vivida anteriormente.

Esse ponto de vista vai ao encontro do pensamento de Louro (2000, p. 6), quando afirma que distintas identidades constituem os sujeitos, “na medida que esses são interpelados a partir de diferentes situações, instituições ou agrupamentos sociais” e “reconhecer-se numa identidade supõe, pois, responder afirmativamente a uma interpelação e estabelecer um sentido de pertencimento a um grupo social de referência”. No entanto, para a autora, não há nada de simples ou estável nisso, uma vez que as múltiplas identidades podem ser, ao mesmo tempo, divergentes ou contraditórias.

Acredita-se que, na constituição de sua identidade, os sujeitos se encontram, na maioria das vezes, inclinados a responder determinados códigos sociais e expectativas, de forma que para pertencerem “a um grupo social de referência” (LOURO, 2000, p. 6), assumem identidades condizentes com a expectativa social. Mais uma vez, a questão da constituição de identidade passa pelo social, é definida culturalmente.

Nesse sentido, parece ser evidente que a identidade de gênero, embora seja uma qualidade que é sentida, é também uma qualidade construída. Essa construção é social, baseada nos papéis culturais, chamados de papéis de gênero, conceitos que se articulam. Assim, a identidade de gênero pode ser entendida como a forma que a pessoa se sente, porém, esse sentimento de si é construído com base em uma cultura, na qual o indivíduo pode enxergar-se de acordo com as rotulações existentes na sociedade, ou pode enxergar-se como diferente de tais rótulos que lhe foram atribuídos. Com base em Oliveira<sup>15</sup> (2017) pode-se afirmar que se o

---

<sup>15</sup> Bárbara de Paula Oliveira é especialista em Saúde Coletiva e Mestre em Ciências e Tecnologia da Saúde, com ênfase em gênero e sexualidade (OLIVEIRA, 2018a).

indivíduo nasce com o sexo biológico correspondente ao gênero, – por exemplo, uma mulher que nasceu com vagina e se entende como mulher–, ela é uma pessoa cisgênero. Já, se a pessoa não se identifica com o sexo biológico – como a pessoa que nasceu com vagina, mas não se entende como mulher – então, ela é uma pessoa transgênero.

Quanto ao termo papel de gênero, este difere de identidade de gênero, pois diferentemente de ser uma qualidade sentida, os papéis de gênero são padrões sociais de comportamentos e condutas aceitáveis, determinados em dada cultura e em dado momento histórico. Por trás de códigos sociais bem definidos, e tão enraizados culturalmente, são alimentadas as desigualdades entre os gêneros.

O historiador Amílcar Torrão Filho (2005, p. 134) argumenta que “a partir do gênero pode-se perceber a organização concreta e simbólica da vida social e as conexões de poder nas relações entre os sexos”; gênero “se preocupa com a consolidação de um discurso que constrói uma identidade do masculino e do feminino que encarcera homens e mulheres em seus limites, aos quais a história deve libertar”. Assim, os papéis de gênero delimitam espaços e limites de até onde homens e mulheres podem circular. Saindo dos lugares a que foram culturalmente conduzidos, são tratados como desviantes.

Em vista disso, acredita-se que os papéis sociais existam para que certa ordem social seja mantida, que haja controle da população e de seus atos. Nesse sentido, os papéis de gênero são atravessados por relações de poder, conforme argumenta de Louro (2000):

É fácil concluir que nesses processos de reconhecimento de identidades inscreve-se, ao mesmo tempo, a atribuição de diferenças. Tudo isso implica a instituição de desigualdades, de ordenamentos, de hierarquias, e está, sem dúvida, estreitamente imbricado com as redes de poder que circulam numa sociedade. 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). (LOURO, 2000, p. 12).

Conforme já mencionado neste trabalho, o assinalamento de sexo ocorre antes mesmo do nascer, então, os papéis de gênero baseados nessa constatação, se farão presentes por toda a vida. Haverá, para cada etapa da existência, comportamentos adequados ou inadequados para os gêneros masculino e feminino, e isso se reflete nas roupas, em objetos de decoração, nas brincadeiras e nos esportes, no ensino e nas profissões, nos gestos e modos de se portar, enfim, é difícil pensar em algo que não passe pelo crivo social: “isso pode, isso não pode!” Tal qual uma peneira, vão sendo separados aquilo que é apropriado ou inapropriado.

Mas, conforme questiona a socióloga e pesquisadora em corpo e gênero, com ênfase na transexualidade, Berenice Bento<sup>16</sup> (2008):

Como é possível afirmar que todas as crianças que nascem com vagina gostam de rosa, de bonecas, brinquedos que não exigem muita força, energia e inteligência? Aquilo que evocamos como um dado natural, o corpo-sexuado, é resultado das normas de gênero. (BENTO, 2008, p. 35).

Nesse sentido, a fim de mostrar que os papéis de gênero estão presentes em diversas áreas sociais, toma-se como exemplo os autores Shirley Steinberg e Joe Kincheloe (2001) que, ao estudarem a cultura infantil em uma perspectiva midiática, comentam o fato da cultura infantil continuar a promover papéis delineados do masculino/feminino, e tomam como modelo as propagandas de brinquedos, que mudaram pouco em um espaço de cinquenta anos. Dessa maneira:

As vozes de garotos fazendo efeitos sonoros de máquinas e armas continuam ininterruptos. Os meninos continuam iguais com seus brinquedos, considerando que garotas tomam cuidado com os delas – sempre adoráveis espectadoras das suas bonecas nos comerciais de garotas. (STEINBERG; KINCHELOE, 2001, p. 45).

Com base nesse pequeno trecho, é possível perceber que aos garotos cria-se uma atmosfera mais ativa, provenientes da sua relação com as máquinas e seus efeitos sonoros. Já as garotas são idealizadas como cuidadoras e associadas à maternagem.

Outro exemplo, são os papéis definidos no âmbito escolar. Louro (2000) argumenta que nas práticas escolares os corpos são ensinados, disciplinados, aprovados (ou não), categorizados, magoados. Enfim, as normas são impostas através do corpo, por meio de atitudes ideais de se portar, ou por meio do vestuário, com o uso de uniformes, quando ao vesti-los, os alunos se tornam a própria escola, pois “vestem a camisa” da instituição.

Assim, Louro (2000, p. 15) acredita que as práticas de escolarização se dirigem para “a formação de homens e mulheres ‘de verdade’”. Sobre isso, afirma:

Existiam (e, sem dúvida, existem) algumas referências e critérios para discernir e decidir o quanto cada menino ou menina, cada adolescente e jovem estava se aproximando ou se afastando da ‘norma’ desejada. Por isso, possivelmente, as marcas permanentes que atribuímos às escolas não se refletem nos conteúdos programáticos que elas possam nos ter apresentado, mas sim se referem a situações do dia-a-dia, a experiências comuns ou extraordinárias que vivemos no seu interior [...]. As marcas que nos fazem lembrar, ainda hoje, dessas instituições têm a ver com as formas como construímos nossas identidades sociais, especialmente nossa identidade de gênero e sexual. (LOURO, 2000, p. 15).

---

<sup>16</sup> Berenice Bento é doutora em Sociologia, professora da Universidade de Brasília e pesquisadora do CNPq. Em sua carreira, já atuou como colunista da Revista Cult, coordenadora geral do I Simpósio Internacional “Desfazendo gênero”, publicou diversos livros nos quais aborda a temática de gênero, sexualidade e transexualidade, além de ter sido agraciada com o Prêmio Nacional dos Direitos Humanos (2011) (BENTO, 2018).

Nesse sentido, ao longo do tempo, foram desenvolvidas concepções do ser feminino e do ser masculino, e quais atividades e comportamentos seriam ideais às qualidades de ser mulher e ser homem, e quais não seriam, de forma a instaurar papéis de gênero. Estes papéis, por estarem constituídos de forma sólida nas sociedades, podem influenciar nas formas como os sujeitos constroem as suas identidades de gênero e sexuais. Contudo, cabe ressaltar que as identidades podem fugir da “norma” estabelecida e, com isso, talvez a resposta para a pergunta que inicia esse subcapítulo seja exatamente esta: eu sou como eu me vejo e não como a sociedade me vê! Dessa maneira, o item que segue trata o conceito de transexualidade, ou, das pessoas que ousaram sair da “norma”.

### 3.2 QUANDO A NORMA É DESVIADA: UM OLHAR SOBRE A TRANSEXUALIDADE

Como já visto por meio dos estudos de Louro (2013), parece existir uma normatização nas sociedades ocidentais, que elege a sequência sexo-gênero-sexualidade como a seguinte: macho = homem = heterossexual; fêmea = mulher = heterossexual. Porém, essa concepção nem sempre se concretiza, ocorrendo desvios na sequência idealizada. Nesse sentido, as pessoas que não se identificam com o sexo que lhes foi atribuído no momento do nascimento e, se de alguma forma assumirem a identidade de gênero cuja qual se identificam, solicitando reconhecimento por parte da sociedade, essas pessoas podem ser consideradas transgêneros.

Para a doutora em Psicologia Social, Jaqueline Gomes de Jesus<sup>17</sup> (2012), o significado de transgênero é um conceito “guarda-chuva”<sup>18</sup>, que abarca uma gama diversificada de pessoas que não se identificam com o gênero que lhes foi atribuído, de forma que essa não-identificação pode acontecer em diferentes graus. Já o termo transexual, ao contrário do que se pode pensar, não está necessariamente relacionado com o processo cirúrgico de transgenitalização, também chamado de redesignação/readequação genital, mas sim a uma questão de identidade. Pessoas transexuais são todas as pessoas que reivindicam reconhecimento como mulher (sendo então, mulheres trans), ou todas as pessoas que reivindicam reconhecimento como homem (sendo então, homens trans), independentemente do processo cirúrgico de transgenitalização.

---

<sup>17</sup> Jesus (2012) também é professora, investigadora da Rede de Antropologia “Dos e Desde os Corpos” (Brasília), fundadora da ONG Ações Cidadãs em Orientação Sexual, e pesquisadora de gestão da diversidade e movimentos sociais, com enfoque em gênero, orientação sexual e raça/etnia (JESUS, 2018).

<sup>18</sup> Visto a variedade de termos existentes tais como: *crossdresser*, transexual, travesti, *drag queen/drag king*, *queer*, transgênero, etc. Segundo Bento (2008, p.205-206) “é comum escutarmos a expressão ‘transgênero’ para designar as experiências de gênero que se deslocam do referencial binário. No entanto, a discussão de como identificar e nomear experiências de gênero que se constroem em uma tensa negociação com as normas de gênero está longe de um consenso na academia e na militância”.

Sobre a cirurgia em questão, esse é o termo (transgenitalização) aceito pela Associação Nacional de Saúde Suplementar (ANS), segundo o jornalista Bruno Machado (2018). Ativistas transexuais preferem o termo “readequação genital”, já que o que muda com a operação é o genital e não o sexo ou gênero da(o) paciente, enquanto há quem opte por “cirurgia de confirmação de gênero”. Já o termo “mudança de sexo” é considerado defasado inclusive pela comunidade médica (MACHADO, 2018). Esse procedimento cirúrgico pode ser realizado tanto para a readequação do gênero masculino para o feminino, quanto do gênero feminino para o masculino<sup>19</sup> (TUA SAÚDE, 2018).

Desde 2008, o Sistema Único de Saúde no Brasil (SUS), realiza cirurgia de redesignação genital<sup>20</sup>, dentro do Processo Transexualizador, no qual também abrange serviço de Atenção Especializada e Tratamento Clínico, – tratamento hormonal pré-operatório e acompanhamento terapêutico por equipe multiprofissional durante o período pré e pós cirúrgico –, além do procedimento de transgenitalização já mencionado. Além dessa cirurgia específica dos órgãos genitais, também são realizadas cirurgias de alongamento das cordas vocais, com vistas à feminilização da voz, das agora mulheres trans (BRASIL, 2008).

Salienta-se que a condição de transexualidade é ainda taxada erroneamente como uma doença, de forma que há um movimento para que se medicalize a experiência transexual. Nas palavras de Bento (2008, p. 22): “na condição de ‘doente’, o centro acolhe com prazer os habitantes da margem para melhor excluí-los”. Sobre isso, Ávila e Grossi<sup>21</sup> (2010) explicam que os discursos biomédicos fazem as pessoas trans assumirem um modelo que as patologizam, quando são diagnosticadas como portadoras de um transtorno de identidade de gênero e, então, submetidas à cirurgia de redesignação genital, por exemplo. Cabe ressaltar aqui, que a cirurgia de redesignação genital, tratamentos hormonais, ou quaisquer outros procedimentos que envolvam a ação médica, devem ser uma escolha da pessoa trans, a fim de adequar seu corpo ao seu gênero, quando a mesma sente-se incomodada em relação ao seu corpo. E não como a solução encontrada em virtude de uma doença, pois não trata-se disso, não há como patologizar e medicalizar aquilo que não é enfermidade, e sim, uma condição.

---

<sup>19</sup> Para a transformação do órgão sexual feminino para masculino há dois procedimentos: metoidioplastia – técnica mais utilizada e disponível, na qual o pênis é construído com tecidos da vagina e implante de silicone para simulação dos testículos – e a faloplastia, pouco disponível, cara e complexa, talvez por utilizar-se de enxertos de pele, músculos e nervos de outras partes do corpo, como antebraços e coxas. Já para readequação do órgão sexual masculino para o feminino, utiliza-se a técnica da inversão peniana modificada (TUA SAÚDE, 2018).

<sup>20</sup> Apesar da existência desse tipo de cirurgia, há uma longa fila de espera, por alguns motivos: a complexidade do processo que exige avaliações psicológicas e psiquiátricas num período de até três anos, e o pequeno número de hospitais habilitados a realizarem tal procedimento (VIANA, 2018).

<sup>21</sup> Simone Nunes Ávila é Doutora em Ciências Humanas na área de Estudos de Gênero pela Universidade Federal de Santa Catarina (ÁVILA, 2018).

Ávila e Grossi (2010) ainda argumentam que a patologização da transexualidade se dá, pois, atualmente, a maioria dos países somente reconhece legalmente e socialmente a identidade de gênero trans, caso o indivíduo passe pela cirurgia de transgenitalização. Contudo, em alguns países, como a Espanha e a Inglaterra, já é possível que indivíduos trans sejam reconhecidos legalmente sem que tenham passado pela cirurgia, mas ainda assim, os mesmos, para terem suas identidades de gênero reconhecidas socialmente, devem passar por um diagnóstico psiquiátrico e pelo tratamento hormonal, evidenciando que transexuais somente adquirem reconhecimento social e legal, se passarem por tratamentos e/ou procedimentos médicos, o que equivocadamente torna e trata a pessoa transgênera como portadora de uma enfermidade.

Já no Brasil, em 2017 e 2018, tem-se decisões importantes em prol dos direitos das pessoas trans. O Supremo Tribunal Federal definiu, por unanimidade, em 2018, que pessoas trans podem trocar tanto o nome quanto o sexo no registro civil, sem ter a necessidade de ter passado pela cirurgia de transgenitalização (POMPEU, 2018). Do mesmo modo, o Superior Tribunal de Justiça já reconhece o direito, concluindo que a identidade psicossocial prevalece em relação à identidade biológica, de forma que a intervenção médica nos órgãos sexuais não é mais um requisito para a alteração de gênero em documentos públicos. Desse modo, “independentemente da realidade biológica, o registro civil deve retratar a identidade de gênero psicossocial da pessoa transexual, de quem não se pode exigir a cirurgia de transgenitalização para o gozo de um direito” (TEIXEIRA, 2017). Esta decisão importante, marco histórico no cenário brasileiro, é uma forma de reconhecimento das pessoas trans, que já passam por tanta violência, incompreensão e invisibilidade, desde a infância.

Para Jesus (2012), uma pessoa transexual pode reconhecer-se como trans desde pequena, e outras pessoas tardiamente, por diferentes motivos, mas muito se deve às repressões sociais. Para ela, “transexuais sentem que seu corpo não está adequado à forma como pensam e se sentem, e querem corrigir isso adequando seu corpo ao seu estado psíquico. Isso pode se dar de várias formas, desde tratamentos hormonais até procedimentos cirúrgicos.” (JESUS, 2012, p. 8). Complementando essa ideia, Bento (2008, p. 20) argumenta que na contemporaneidade, as pessoas transexuais, – assim como outras pessoas que abrangem o termo transgênero –, rompem e cruzam as normas de gênero estabelecidas desfazendo a relação simplista “vagina-feminino e pênis-masculino” e, assim, a especificidade da transexualidade está na medida em que acontece “a reivindicação de passagem do gênero imposto ao nascer para o gênero identificado”.

Como já abordado no decorrer do trabalho, reitera-se a informação de que as reivindicações de gênero desenvolvem-se de diferentes maneiras: vestimentas, adornos,

penteados, maquiagens, enfim, um arsenal de elementos ou intervenções estéticas que ajudarão a compor a identidade de gênero que o indivíduo busca ser reconhecido socialmente.

Nessas reivindicações, muitos indivíduos transexuais sofrem preconceito e podem encontrar problemas de convívio na sociedade, muitas vezes, não encontrando apoio nem mesmo no núcleo familiar. Quanto a esse aspecto, inclusive, há tristes e alarmantes números<sup>22</sup> (BOND, 2018) que registram homicídios de transexuais apenas por serem transexuais, ou por suas identidades sexuais não estarem em conformidade com padrões “aceitáveis” na diminuta ideia de que gênero é inerente à genitália, e que a identidade sexual só pode ser sentida e expressada na esfera da heteronormatividade.

Concluindo este capítulo, pode-se dizer que embora muitos transexuais desejem passar pela cirurgia de transgenitalização ou por tratamentos hormonais, essa escolha não configura uma regra e, desse modo, outros artifícios podem ser utilizados como forma de expressão da identidade de gênero dos indivíduos trans, os quais incluem as vestimentas, foco do presente estudo. Na sequência do trabalho, apresentam-se as concepções de infância, assim como as transformações nos costumes vestimentares das crianças ao longo da história da moda infantil.

### 3.3 AS CONCEPÇÕES DE INFÂNCIA E AS REPRESENTAÇÕES DE SER MENINO E SER MENINA NA HISTÓRIA DA MODA

Os códigos vestimentares das crianças sofreram mutações ao longo da história, assim como a própria concepção de infância também mudou. Esse subcapítulo se propõe a mostrar brevemente como, no ocidente, a infância foi sendo construída socialmente ao longo dos séculos, mas pretende privilegiar na análise histórica os aspectos condizentes às indumentárias utilizadas por meninas e meninos.

No entanto, primeiramente, acredita-se necessário abordar os sentidos de ser criança, esse sujeito que habita e compõe a faixa etária que chamamos de infância. Etimologicamente, infância tem sua origem no latim como nos explica Yirula<sup>23</sup> (2016): infância descende de

---

<sup>22</sup> Segundo a organização não governamental (ONG) austríaca Transgender Europe, de 1 de janeiro a 30 de setembro de 2018, 271 pessoas transgêneras foram assassinadas em 72 países, a maioria das mortes ocorridas em lugares públicos e de grande circulação, como ruas, rodovias, litoral, hotéis e motéis, danceterias, etc., ou até mesmo na residência da vítima, onde foram apontados 38 homicídios. O *ranking* ainda mostrou registros em matagais, florestas e automóveis, o que evidencia a grande proporção dos assassinatos e o quanto transgêneros são desprotegidos socialmente. Tristemente, o Brasil lidera o relatório, sendo o país com o maior número de mortes de transexuais no período, com 125 registros (BOND, 2018).

<sup>23</sup> Carolina Prestes Yirula é Mestre em Comunicação e Práticas de Consumo, Especialista em Educação, Infância e Desenvolvimento Social, e Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda, tendo mais de 10 anos de experiência em produção de conteúdo relacionado à infância (YIRULA, 2018).

“*creare*”, mesmo radical que significa “criação” e “criatividade” que, segundo a autora, dialoga intimamente com o universo da infância:

Em seu contato com o mundo, as crianças são extremamente imaginativas. Estão, a todo momento, atentas e curiosas ao seu entorno, numa relação constante de construções e desconstruções. Elas transformam-se em pássaro, monstro e flor, simultaneamente. De uma caixa de papelão, fazem um castelo, inventam histórias para as borboletas e para o sol; criam seus mundos. (YIRULA, 2016).

Para o professor formado em Ciências Sociais, Reinaldo Luiz Damazio (1994), uma resposta única e definitiva sobre a significação de criança não existe. O mais conveniente é dizer o que a criança não é: para ele, a criança não é um ser primitivo ou inferior, dada uma perspectiva evolutiva de humanidade, nem tampouco é um organismo passivo de ser adestrado por mecanismos sociais. Ao contrário, o autor acredita que é necessário que se revejam as posturas e ideias em relação à criança, tirando ela da posição de objeto dos pais, da escola, de teorias, do Estado, e que enfim se permita que a criança ocupe a sua posição de direito: “ser um sujeito em seu momento específico de vida”. (DAMAZIO, 1994, p. 9).

Nesse sentido, Damazio (1994) alerta para o reconhecimento da autonomia da criança, que se traduz nas formas de apreensão do mundo, de sentir seus limites e potenciais, seus desejos e fantasias, o que só se torna possível quando os adultos tentam compreender como funciona esse ser. Compartilhando essa ideia, Yirula (2016) defende que é por meio do brincar que a criança vai construindo o seu mundo:

A brincadeira é a forma como a criança se expressa, como ela descobre o mundo e como descobre a si mesma. Durante o brincar a criança acessa seu imaginário; cria, recria; monta e desmonta, entra em contato com seus sentimentos e vontades; investiga, constrói hipóteses, organiza suas fantasias e exerce a sua criatividade. Brincar traz a possibilidade de autoria e autonomia, é um percurso necessário e extremamente rico; é a própria linguagem infantil. (YIRULA, 2016).

Mesmo com suas apreensões de mundo próprias, as crianças se adaptam prontamente a seus ambientes históricos, geográficos, econômicos e culturais, segundo o historiador Colin Heywood (2004, p. 21-22). Para ele, ao tentarmos entender as experiências cotidianas das crianças no passado, é preciso, antes, entender quais eram os pensamentos dos adultos em relação às crianças, ao passo que muitas vezes a infância é o resultado das expectativas dos adultos. Para o autor, o conceito de infância existiu em distintas sociedades em diferentes épocas, dessa forma havia o entendimento de que as crianças poderiam ser diferentes dos adultos em diversas formas. Porém, o que Heywood (2004) destaca são as muitas concepções acerca da infância, isto é, as variadas percepções em relação às crianças no decorrer da história.

Philippe Ariès (1981), um influente historiador francês, sugere, por exemplo, que durante a Idade Média (século V a XV) a infância não existia. Em sua pesquisa iconográfica, Ariès argumenta que até o século XII, a arte medieval desconhecia ou não representava a infância. O autor não credita esse fato à uma inabilidade dos artistas, ao invés disso, “é mais provável que não houvesse lugar para a infância nesse mundo”, de forma que quando representadas, as crianças eram retratadas como adultos em escala reduzida, apenas o seu tamanho os distinguiu, porém, traços, feições e musculaturas eram caracterizadas conforme as particularidades de pessoas adultas (ARIÈS, 1981, p. 17).

Contudo, há historiadores que contestam as afirmações de Ariès (1981). Segundo Heywood (2004, p. 24) “ninguém questiona a ideia de que as crianças costumam estar ausentes da arte da Alta Idade Média”, mas a concentração em temas religiosos fez com que muitas outras coisas também estivessem ausentes por “quase toda a vida secular”. Nesse sentido, não seria prudente isolar somente a criança como ausente na representação artística medieval.

No entanto, é possível estabelecer uma relação com a ideia de Ariès (1981). Se considerar-se o fato de que em algumas sociedades a força de trabalho também era composta por crianças, e se comparar essa circunstância às ideias contemporâneas, – que julgam o trabalho infantil como maléfico –, é provável que se reconheceria essa condição como ausente do sentimento de infância. Porém, esse julgamento estaria sendo concebido através das lentes de hoje, dentro de determinada cultura. Isso salienta a ideia de que as concepções a respeito da infância são muitas, e divergem ao longo do tempo, como pode-se observar na afirmação do historiador Peter Stearns (2006):

A infância pode apresentar variações impressionantes, de uma sociedade ou de um tempo a outro. Algumas sociedades admitem o trabalho da maior parte das crianças pequenas, e, com frequência, trabalho pesado. Outras sociedades ficam chocadas com esse tipo de violação da inocência e vulnerabilidade infantis. [...]. Algumas sociedades admitem que grande parte das crianças morrerá, e tendo em vista esse fato organizam sua relação com a infância, incluindo a forma como discutem a morte [...]. Outras trabalham arduamente para prevenir a morte de crianças. Algumas sociedades acham os bebês encantadores, outras comparam-nos aos animais. (STEARNS, 2006, p. 12).

Nessa perspectiva, o mais correto é considerar a existência de infâncias, e não uma única infância. Para Heywood (2004), havia na Idade Média uma consciência sobre as etapas da infância, que é possível comprovar a partir da literatura médica, didática e moralizadora do período em questão, apontando para as transformações fundamentais que aconteciam entre dois e sete anos de idade, assim como na adolescência.

Essa consciência sobre cada etapa da infância leva a perceber, que já no período medieval havia uma atribuição de papéis sociais passados para as crianças. Na afirmação de

Heywood (2004, p. 28) “entre os 4 e 7 anos, as meninas compreenderam aquilo que a sociedade lhes reservava: casamento e maternidade”. Percebe-se, dessa forma, que embora a concepção de infância nesse período possa ser divergente de outros períodos da história, se for analisado de maneira mais detalhada no momento atual, se verá que as reproduções de papéis sociais continuam a existir, porém, talvez estejam representados de outros modos. Um bom exemplo são os brinquedos destinados às meninas: ferros de passar roupas, panelinhas, fogões, bonecas, são elementos que reforçam o estereótipo da mulher assumindo identidades de esposa, mãe e “dona de casa”.

Nesse sentido, Stearns (2006, p. 11), que faz uma revisão da infância na história mundial, afirma que “muitas características são padronizadas, independente de tempo ou lugar. Sempre e em toda a parte, as crianças precisam receber alguma preparação para o estágio adulto” e “algum tipo de socialização para os papéis de gênero é parte inevitável do processo de lidar com a infância, mesmo nos mais igualitários cenários contemporâneos”, o que corrobora a ideia anterior sobre papéis sociais.

Ainda, segundo o autor, as crianças necessitam aprender a lidar com emoções de forma “socialmente aceitável” (STEARNS, 2006, p. 11). Essa afirmação nos faz refletir mais uma vez sobre os papéis que regulam comportamentos adequados e inadequados para os gêneros, como o conhecido e falho argumento de que “meninos não choram”. Quanto aos aspectos sociais mencionados até aqui, compreende-se que a criança é concebida como um ser que é conduzido pelos adultos, que atribuem papéis e regulam até mesmo suas emoções.

É notório que a criança é um ser que necessita de cuidados para a razão de sua própria existência, dada a obviedade de que bebês são dependentes de alimentação e cuidados físicos por parte dos adultos. Então, a ideia de infância no decorrer da história também é vista como sinônimo de dependência. Para Ariès (1981), durante o século XVIII, a ideia de infância não estava relacionada a fatores biológicos (o que limitaria a infância pela chegada da puberdade), mas sim, justamente a esse caráter de dependência<sup>24</sup> e sujeição diante dos cuidados de adultos.

Dadas as peculiaridades infantis, é possível se apropriar da afirmação de Stearns (2006, p. 15) quando cita que “de fato, a história da infância impõe um confronto entre o que é ‘natural’ na experiência das crianças e o que é construído por forças históricas específicas”, evidenciando

---

<sup>24</sup>A título de curiosidade, não somente crianças eram designadas com o vocábulo “criança” ou suas variações, mas também pessoas em condições submissas e dependentes, seja de alguma relação feudal ou senhorial. Nesse caso, homens de baixa condição, auxiliares, soldados, entre outros (ARIÈS, 1981, p. 11).

que concepções acerca da criança passam pela consciência das etapas de desenvolvimento e também pelas construções sociais que vão formar o imaginário de infância.

Quanto à indumentária infantil ao longo do tempo, estas passaram por modificações até os dias atuais, quando é possível perceber uma transformação nas questões concernentes ao conforto físico das crianças e uma mudança nos costumes em relação aos gêneros.

No presente trabalho, a contextualização histórica dos trajes infantis será mostrada principalmente através dos estudos de Ariès (1981). Segundo o autor em questão, no contexto da Idade Média, assim que as crianças deixavam de usar o cueiro – faixa de tecido que era enrolada no corpo –, as mesmas eram vestidas como os adultos. Nas palavras do autor “nada, no traje medieval, separava a criança do adulto” (ARIÈS, 1981, p. 32).

Em relação aos cueiros, parece que esse costume persistiu. Conforme Heywood (2004), na Europa e Estados Unidos era costume no século XIX, ao menos no primeiro mês de vida, os bebês serem amarrados com faixas de tecido sobre as roupas, variando as técnicas conforme a região. Na Itália, por exemplo, era amarrada de forma justa, de modo que o autor compara a criança a uma múmia egípcia. O uso dessas faixas estava relacionado à convicção de que estas davam sustentação ao bebê (como manter a cabeça firme), ajudavam a desenvolver ossos fortes e postura ereta, mantê-los aquecidos e protegidos de mordidas de animais, além de tornar mais fácil a tarefa de carregá-los.

Contudo, conforme Heywood (2004), já nos séculos XVII e XVIII a opinião médica questionava o uso dos cueiros, pois a prática restringia os movimentos dos membros e arriscava impedir a respiração. Além disso, como era dificultoso a atividade de enfaixar, as crianças acabavam ficando muito tempo em contato com seus próprios excrementos. Quanto a esse ponto, a crença popular acreditava nos poderes curativos da urina, então, de certa forma, a sujeira tinha um valor simbólico.

Na Figura 1, à esquerda, é possível observar a pintura *La adoración de los Reyes Magos* (A adoração dos Reis Magos), de 1619, do pintor Diego Velázquez, na qual o menino Jesus é representado utilizando o cueiro, onde tem até mesmo os seus braços enfaixados. Na mesma figura, à direita, tem-se a pintura à óleo *O Delfim, herdeiro do trono francês* (1661).

**Figura 1** – À esquerda, *La adoración de los Reyes Magos* de Diego Velázquez (1619).  
À direita, *O Delfim, herdeiro do trono francês* (1661).



Fonte: Elaborado pela autora com base em Museo del Traje (2013) e blog Estudo da Infância (2012).

Nos dias atuais, o uso do cueiro segue sendo bastante comum em bebês recém-nascidos, porém, a diferença é que o cueiro de hoje em dia é um cobertor leve, que apesar de poder ser utilizando enrolado ao corpo do bebê, não limita os seus movimentos. Já o cueiro de antigamente, como visto, limitava demasiadamente as movimentações dos membros. Na Figura 2, essa diferença de modelo pode ser comparada.

**Figura 2** – Na imagem 1, exemplo de como usar o cueiro, datado da Era Tudor<sup>25</sup>.  
Na imagem 2, um tutorial do cueiro contemporâneo.



Fonte: Elaborado pela autora com base em Tudor Brasil (2012) e Nasce (2014).

<sup>25</sup> A Era Tudor ficou assim conhecida pela Dinastia Tudor, na Inglaterra, formada por 5 monarcas da mesma família, os quais reinaram por mais de 100 anos, entre 1485 e 1603 (CANAL LONDRES, 2018).

De acordo com Ariès (1981), durante o século XVII (Idade Moderna), as crianças nobres passam a ter trajes específicos para a sua idade. A vida escolar parece ter influenciado essa questão, pois a escola prolongava a idade da infância. Nesse sentido, segundo o autor, o traje “à la bavette”, significava as crianças “de babador”, fase que precedia o traje “jaquette”, que era um vestido mais longo e com gola. E somente depois é que viria o uso de calças justas com comprimento até os joelhos para os meninos.

Na Figura 3 é possível perceber na pintura *Les enfants Habert* (As crianças Habert), de Phillippe de Champaigne (1649), as diferenças dos trajes marcados por faixas etárias. Os dois meninos da ponta, à esquerda, vestidos com capas, já são “homenzinhos”, e é provável que por baixo das capas eles também estejam vestindo calças curtas, que era comum para a idade. Na mesma pintura, ao lado dos meninos, estão duas meninas com saia, vestidos longos e avental, – tal como mulheres adultas. Ao lado delas, segundo Ariès (1981), um menino de oito meses, vestido como as meninas. Já na ponta, à direita, estão representados dois meninos de quatro anos, vestidos com batas longas, abertas na parte da frente, cujo sistema de fechamento era feito com botões ou agulhetas. Suas cores eram de um tom rosado, que parecem vestes eclesiásticas/litúrgicas<sup>26</sup>.

**Figura 3 – *Les Enfants Habert*, de Philippe de Champaigne (1649).**



Fonte: Wikipédia (2019).

---

<sup>26</sup> Eclesiástico se refere ao indivíduo que integra os serviços sacerdotais, como padres, sacerdotes, arcebispos, etc (DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS, 2018). Já litúrgico deriva de liturgia, que são os ritos e cerimônias realizados em igrejas, habitualmente em missas (SIGNIFICADOS, 2018a).

Sobre esse aspecto, a socióloga e psicóloga especialista em Teoria das Cores, Eva Heller (2013, p. 218), explica que inicialmente a cor rosa não tinha um uso especial na Igreja, já que as cores usuais eram branco, verde, violeta e preto, sendo somente em 1729 que o rosa foi declarado como uma cor litúrgica. Essa modificação de cores nas vestes religiosas talvez se deva porque era costume dos nobres doarem seus trajes usados à Igreja, que então eram transformados em roupas e mantas para os altares.

Os trajes, segundo Ariès, representavam as transições das etapas da vida, a mudança do estado de criança para se tornar homem ou mulher. Quanto a isso, o autor argumenta que “os hábitos de vestir, portanto, não são apenas uma frivolidade. A relação entre o traje e a compreensão daquilo que ele representa está aqui bem marcada”. (ARIÈS, 1981, p. 35).

Na Figura 4, na pintura *Frances Earle e seus filhos* (1631-33), de Marcus Gheeraets, o Jovem, datada do século XVII, é possível perceber a menina vestida como adulta, em um traje opulento. Já o menino veste calça curta, típica da época, meias e sapatos ricamente adornados. No traje masculino também há rendas – que hoje é uma exclusividade feminina –, evidenciando que os costumes mudam com o tempo e, com isso, as concepções de masculinidade e feminilidade também.

Figura 4 – Pintura *Frances Earle e seus filhos* (1631-33), de Marcus Gheeraets, o Jovem.



Fonte: Pinterest (2018b).

Quanto aos sapatos da imagem anterior, se comercializado nos dias atuais, provavelmente seriam considerados inadequados para os meninos contemporâneos, em vista dos calçados dos meninos de hoje possuírem uma estética mais minimalista. Um calçado como o da pintura em questão, estaria inclinado a ser um produto para meninas, já que nas criações para o gênero feminino é usual a aplicação de enfeites, como pode ser observado na Figura 5, na qual tem-se dois modelos de sandálias infantis femininas, conforme o site que as comercializa. De marcas diferentes, ambos modelos são compostos por elementos de estilo ditos femininos: aplicação de pérolas e rendas e cores suaves, como prata e cor-de-rosa em tom claro, ou rosa bebê, embora o site se refira à esta cor como “nude”, termo utilizado para denominar o tom de pele e suas muitas variações de tonalidades.

**Figura 5 – Elementos de estilo masculinos no passado, femininos no presente.**



Fonte: Zattini (2017a; 2017b).

Embora houvesse preocupação em se manter visível a condição social, de maneira que esse assinalamento hierárquico se dava pelos trajes, a mesma preocupação não acontecia em relação aos gêneros. Não havia diferenças significativas entre os trajes de meninos e meninas, tão marcadas como são hoje.

E mais, o que na perspectiva atual se apresenta como estranho, era um hábito absolutamente comum no passado: o uso de vestidos pelos meninos. De acordo com Ariès (1981), os trajes dos meninos menores eram compostos por saia, vestido e avental, o que nesse sentido salienta que a preocupação em relação aos trajes não estava em estabelecer diferenças de gênero. Esse hábito se estendeu por séculos e é possível que esse costume tenha persistido por tanto tempo, justo porque facilitava as trocas de fraldas e a ida dos meninos ao banheiro, já que calções e calças ainda não tinham fechamentos com zíper. Blazeski (2018), colunista do site *“The vintage News”*, esclarece o uso desse hábito:

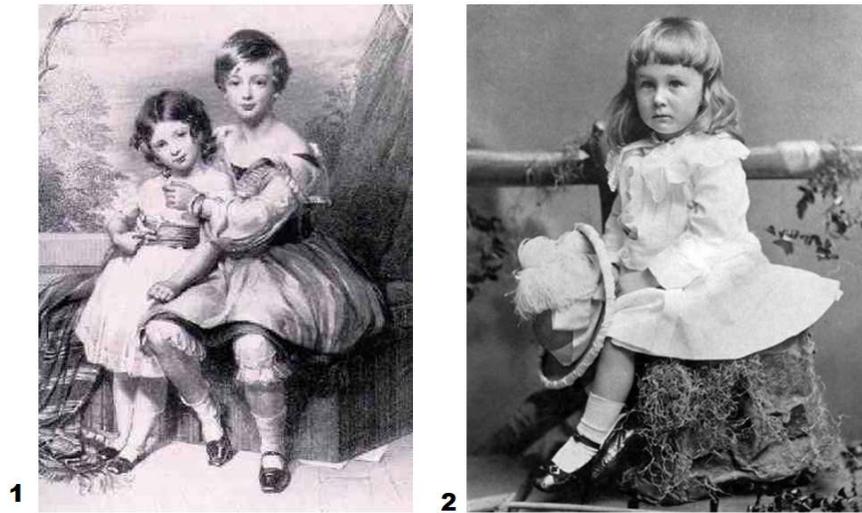
Vestir meninos crianças em vestidos fez o processo de treinamento do penico significativamente mais fácil e muito mais flexível. [...]. Apenas levantando suas saias seria suficiente. Além disso, a flexibilidade dos vestidos permitia que eles fossem usados desde a infância até os seis ou sete anos de idade. (BLAZESKI, 2018, tradução nossa).

A evidência de que o hábito de trajar meninos com vestidos persistiu, pode ser observada na Figura 6, datada da Era Vitoriana<sup>27</sup>. Na imagem 1, uma pintura que consta uma menina e um menino (que se encontra à direita e possui as feições marcadas como masculinas), usam vestidos

<sup>27</sup>Período do longo reinado da Rainha Victoria (Inglaterra 1837-1901) (BEZERRA, 2018).

e *pantalettes* – calças curtas folgadas usadas embaixo de vestidos. Na mesma figura, na imagem 2, o menino em questão – trajando saia – seria o futuro presidente dos Estados Unidos, Franklin Roosevelt. Além da saia, ele segura um chapéu adornado com penas, usa sapatos e um corte de cabelo que hoje seriam considerados femininos.

**Figura 6 – Na imagem 1, menina e menino vitorianos usam vestidos. Na imagem 2, Franklin Roosevelt criança (1884).**



Fonte: História da Moda (2013).

Havia ainda, o vestido para os bebês de colo (Figura 7), que era longo e seu uso era destinado a ambos os gêneros. Esse hábito se transformou no decorrer da história, e hoje o vestido longo, similar ao da época, é utilizado em cerimônias de batismo e tem o nome de mandrião – ainda assim seu uso não é comum. Um exemplo foi a cerimônia de batismo de George, o filho do Príncipe William e da Princesa Kate Middleton, o que corrobora o uso incomum desta peça, já que se trata da realeza inglesa.

**Figura 7 – Na imagem 1, um vestido longo da Era Vitoriana. Na imagem 2, o mandrião da realeza, utilizado nas cerimônias de batismo.**



Fonte: História da Moda (2013) e Conexão Jornalismo (2013).

Em relação às cores, também houve uma mudança histórica no que tange aos gêneros. Atualmente, é consenso o uso da cor azul para meninos e da cor rosa para meninas, principalmente quando bebês, tanto para peças de vestuário e acessórios quanto para a decoração de quartos e brinquedos. Conforme a criança vai crescendo, essa diferença parece diminuir um pouco, de forma que o uso da cor rosa para meninos começa a ser mais tolerado, mas, ainda assim, *não é* uma cor para meninos.

A autora do presente trabalho, em sua pesquisa sobre gênero e moda bebê (PIRES, 2016), ao questionar pais – responsáveis pela compra de vestuário de seus filhos e filhas – sobre a utilização da cor rosa em meninos bebês, argumenta que a pesquisa se mostrou favorável ao uso da cor (78% a favor e 22% contra), porém, essa afirmação vinha acompanhada de explicações de quando a utilizar, em respostas como estas: “poder pode [usar rosa], mas por questões culturais é estranho”, e que seu uso deveria ser feito após certa idade, “quando está maiorzinho, quando já possui cara de menino”, o que mostra que o uso da cor rosa em meninos, especialmente os muitos pequenos, os bebês, não é uma questão naturalizada, sendo tratada com estranheza (PIRES, 2016, p. 20).

Heller (2013, p. 213), ao pesquisar sobre cores e preferências, relata em seu livro intitulado *A psicologia das cores*, não ter encontrado nenhum homem que escolhesse o rosa como cor predileta, alguns chegando mesmo a se recusar a conhecer a cor, alegando não

saberem distinguir entre rosa e lilás, como se “em seu olhar masculino não houvesse como perceber a diferença entre essas duas cores”.

Contudo, conforme já explicitado, no passado, a utilização das cores não passava pela distinção de gênero. No vestuário infantil, meninos e meninas usavam igualmente rosa e azul, assim como outras cores, uniformemente. Em entrevista à jornalista Rita Porto (2018), do site português “Observador”, a especialista em história dos trajes, Jo B. Paoletti<sup>28</sup> lembra que até o século XIX, meninos e meninas, quando bebês ou ainda pequenos, usavam vestidos brancos, por questões estéticas e também práticas, como o momento da lavagem das roupas, quando as mesmas eram fervidas. Dessa maneira, segundo a pesquisadora, dava-se preferência ao branco, pois usar “cor” nas roupas não dava o efeito desejado, uma vez que a cor desaparecia. Para Heller (2013, p. 216), foi só em 1920 que o hábito de vestir as crianças com roupas coloridas se popularizou, pois foi quando se tornou possível a fabricação de cores resistentes à fervura.

Conforme Paoletti (apud PORTO, 2018), além das questões práticas da lavagem e da troca de fraldas – como já mencionado nesse capítulo –, a sociedade não considerava apropriado que crianças até quatro ou cinco anos tivessem um gênero, pois fazer distinção entre meninos e meninas estimularia a curiosidade das crianças sobre sexo, e que esse interesse prematuro não seria benéfico.

Percebe-se, também, que apesar de ambos os gêneros utilizarem rosa e azul, parecia haver uma preferência – não tão acentuada como atualmente (que mais parece uma imposição) – da utilização de rosa para meninos e azul para meninas, ou seja, era exatamente ao contrário da maneira como hoje as cores são associadas aos gêneros, conforme será visto nos parágrafos que seguem.

Assim, segundo Paoletti (apud PORTO, 2018), o azul era uma cor que estava mais relacionada às meninas, em alusão ao manto da Virgem Maria. Como exemplo, a pesquisadora salienta que na Europa, particularmente nas zonas católicas-romanas, seu uso era destinado às meninas, e em outros locais, utilizado pelo primogênito.

Ao encontro dessa ideia, Heller (2013, p. 33-34) argumenta que o azul enquanto uma cor feminina teve sua importância fundamental na pintura antiga, pelo fato de Maria ser a mulher de maior destaque no cristianismo, e a figura mais pintada da Trindade Cristã<sup>29</sup>. A autora

---

<sup>28</sup> Jo B. Paoletti, além de especialista em História do Vestuário é pesquisadora, tendo realizado uma longa investigação sobre a associação da cor azul para as roupas de meninos e rosa para as roupas de meninas. É autora das obras “*Pink and blue: telling the boys from the girls in American*” (2012) e “*Sex and unisex: fashion, feminism, and the Sexual Revolution*” (2015) (JO B. PAOLETTI, 2018). Para conhecer mais o trabalho da pesquisadora, estão disponíveis os sites: <<http://www.jbpaoletti.com/>> e <<https://www.pinkisforboys.org/>>.

<sup>29</sup> Refere-se à definição de Deus como três pessoas unificadas: Pai, Filho (Jesus) e Espírito Santo (SANTANA, 2018).

salienta o caráter simbólico presente nas cores e explica que no cristianismo as cores simbólicas aparecem, na maioria das vezes, representadas nas vestimentas e são, de modo geral, sinais de reconhecimento:

[...] pela cor da vestimenta das pinturas antigas, é possível, em geral, saber quem está representado ali. Além disso, elas caracterizam as qualidades de quem as veste. O azul feminino é a cor de Maria – que chamamos também de ‘a cor de Nossa Senhora’. Maria aparece num luminosíssimo azul ultramarino como Virgem, como Nossa Senhora da lua crescente e deusa celestial. Como manto, Nossa Senhora carrega um manto azul, tão vasto quanto o céu sobre os fiéis. Como Nossa Senhora das Dores, ela traça um vestido azul profundo. (HELLER, 2013, p. 34).

Ainda segundo Heller (2013), de acordo com a tradição antiga, a cor azul simbolizava o princípio feminino, plácido, passivo e introvertido. Já a cor rosa, por ser derivada do vermelho, era considerada uma cor forte e assertiva, mais apropriada para os meninos, enquanto o azul, que era delicado, era mais adequado para as meninas.

Nesse ponto, nota-se que a preferência no uso das cores também se dava de uma forma a estabelecer papéis de gênero, pois, se cor-de-rosa era considerada uma cor forte e dessa maneira associada aos meninos, entende-se que cabe a eles, e não a elas, essa característica. Já a associação do azul à delicadeza, sugere que essa qualidade é inerente às meninas e não aos meninos, além da associação com a Virgem Maria, que claramente propõe a ideia de que o adequado seria as meninas manterem-se puras, virgens, até o casamento.

Sobre as simbologias cromáticas, Heller (2013) argumenta que em muitas línguas existem nomes que se originam de cores. A autora comenta que este é um indício para que se possa saber quando, na simbologia, uma cor é masculina ou feminina, e garante que o “azul pertence, sem sombra de dúvida, aos nomes das meninas”, citando como exemplo os nomes femininos Celestina e Celina, provenientes do latim *caelestis* (azul-celeste), ou ainda Íris, nome vindo de uma flor azul. Há, ainda, os nomes derivados de azul-celeste de outras línguas, como Saphira, entre outros nomes que se originam dessa cor em questão (HELLER, 2013, p. 33).

Outro simbolismo atrelado ao azul é a fidelidade. Para a autora, tal virtude associada ao azul aparece na poesia romântica<sup>30</sup>, no mais famoso retrato de Madame Pompadour<sup>31</sup> (de François Boucher, 1758), e no casamento do Príncipe Charles e *Lady* Diana.

<sup>30</sup> A poesia romântica é aquela produzida no período do Romantismo – movimento artístico, literário, musical e intelectual proveniente da Europa, no final do século XVIII (DIANA, 2018b).

<sup>31</sup> Madame ou Marquesa de Pompadour fazia parte da corte francesa e era amante de Luís XV, considerada uma figura emblemática da França do século XVIII. Aqui, acredita-se que a fidelidade esteja relacionada ao fato de Madame Pompadour ter sido a amante favorita do Rei (BRITO, 2011).

No que se refere às tradições da família real, a princesa segue os costumes ingleses em que é exigido da noiva “algo velho, algo novo, algo emprestado e algo azul” (HELLER, 2013 p. 25). O cumprimento desse costume é narrado pela autora:

Quando o príncipe Charles e a *Lady* Diana Spencer se casaram, essa noiva evidentemente foi muito observada: “algo velho” era a renda aplicada em seu vestido, e que foi legado da rainha Maria. Emprestados e de propriedade dos Spencer foram o diadema e os brincos da noiva, que pertenciam à sua mãe. “Algo azul” era uma fita azul-céu na sombrinha, que foi confeccionada para combinar com o vestido. Uma segunda fita azul foi costurada na parte interna da cintura do vestido. E o buquê da noiva continha pequenas verônicas azuis – desde o casamento da rainha Vitória, todos os buquês das noivas reais devem conter verônicas. Para conferir mais fidelidade a essa tradição, as flores são colhidas de plantas que descendem daquelas que foram escolhidas para o buquê da rainha Vitória. Naturalmente, a princesa Diana usou, em suas núpcias, seu anel de noivado com a safira azul. (HELLER, 2013, p. 25).

Na Figura 8 é possível constatar o quanto a cor azul parecia ser uma das cores favoritas da Princesa Diana. Não somente em suas joias, como o anel de noivado em safira azul – hoje pertencente à Princesa Kate Middleton –, mas também em suas roupas em diversas ocasiões diferentes, o que parece comprovar o simbolismo do azul em relação à fidelidade e tradição, trazido por Heller (2013).

**Figura 8 – Lady Diana e a cor azul: simbolismos por trás dessa escolha.**



Fonte: Elaborado pela autora com base em L'Officiel Brasil (2017), Pires (2018), Waufen (2018) e Pinterest (2018).

Sobre o cor-de-rosa, Heller (2013, p. 213) faz um questionamento interessante, a pesquisadora se pergunta se rosa é mesmo uma cor, ou apenas um meio-termo entre vermelho e branco. Para a autora, rosa não seria um meio-termo, mas sim uma cor com seu caráter próprio, uma vez que “existem sentimentos e conceitos que só se podem descrever pelo rosa”. Atualmente, como já abordado, o cor-de-rosa é uma cor considerada feminina, sendo uma cor doce, cor dos confeitos, do leite, “doce e suave, esse é o sabor que se espera do rosa”. (HELLER, 2013, p. 219).

Porém, como visto, no passado a cor rosa era concebida diferentemente de como hoje é associada. Sobre essa questão, por exemplo, Heller (2013) cita o jornal financeiro mais famoso do mundo, o inglês *Financial Times*, impresso em papel cor-de-rosa desde 1888<sup>32</sup>, assim como o italiano *La Gazzetta dello Sport*, um jornal esportivo, cuja primeira publicação data de 1896, tendo seu público maior o masculino (Figura 9).

**Figura 9 – Jornais “masculinos”, rosas “femininos”.**



Fonte: Elaborado pela autora com base em Portal Imprensa (2013) e Trovato (2018).

Nas pinturas antigas, tanto as datadas do século XIII ou as do século XIX, Jesus Cristo criança é representado vestindo um traje cor-de-rosa, pois o rosa era considerado “o vermelho em pequena escala, ‘o vermelho pequenino’, a cor dos garotinhos” (HELLER, 2013, p.215), o que também se vê nas pinturas do período Barroco<sup>33</sup>, onde é frequente que as crianças estejam

<sup>32</sup> Tanto o *Financial Times* quanto o *La Gazzetta dello Sport* têm páginas virtuais, nas quais o *layout* segue a tradição da versão impressa: em cor-de-rosa. Para conhecer o *Financial Times* acessar: <<https://www.ft.com/>>; já para conhecer o *La Gazzetta dello Sport* acessar: <<https://www.gazzetta.it/>>.

<sup>33</sup> Estilo artístico europeu, surgido no século XVII, que se estendeu nas primeiras décadas do século XVIII. Suas características predominantes são: o emocional supera o racional, o objetivo é impressionar os sentidos do observador; bruscos contrastes de luz e sombra; efeitos decorativos obtidos por meio de curvas e colunas retorcidas; entrelaçamento entre arquitetura e escultura, e pinturas com efeitos ilusionistas (diz-se da ilusão provocada por truques ou artifícios) (MARTINS; IMBROISI, 2018).

representadas em vestidos longos até os pés, com babados e em cor-de-rosa. Quando aparecem portando capacetes de guerra na cabeça e espada na cintura, hoje poderíamos acreditar que se tratavam de meninas recebendo uma educação masculina, porém, não eram meninas, e sim príncipes, vestidos com o “vermelho pequenino”, como futuros governantes que seriam. Assim como no Barroco, na Era Vitoriana “não havia o menor perigo de que algum observador pudesse chegar à ideia de que um bebê pudesse ser menina por estar vestido de cor-de-rosa.” (HELLER, 2013, p. 215- 216).

Na Figura 10 tem-se a pintura do italiano Giuseppe Arcimboldo, denominada “*Maximilian II, His wife and three children*” (Maximilian II, sua esposa e três filhos), de 1563, onde é possível ver o tipo de traje narrado por Heller: vestido cor-de-rosa até os pés, ornamentado com renda e utilizado com colar de pérolas. Não se sabe, porém, o gênero da criança que o utiliza, mas conforme visto no presente estudo, é provável que possa se tratar de um menino.

**Figura 10 – Pintura *Maximilian II, sua esposa e três filhos* (1563), de Giuseppe Arcimboldo.**



Fonte: Pinterest (2018c).

Evidenciando que as concepções de beleza e padrões estéticos mudam com o tempo, pode-se observar a Figura 11, na qual a imagem 1 ilustra um menino usando um casaco cor-de-rosa, hábito que, no passado, era comum para os meninos. Na imagem 2, está Romeo, um garoto que em 2015, então com 5 anos, foi banido da escola que frequentava no Reino Unido por estar trajado com um vestido. Romeo estaria impedido de frequentar a escola até que

passasse a “se vestir de acordo com seu gênero”, nas palavras da instituição (SOARES, 2015). Como pode-se notar, cores, modelagens e estilos mudaram ao longo do tempo, e algumas peças e composições estéticas, quando utilizadas atualmente, podem ser consideradas desviantes, causando polêmicas na ordem social.

**Figura 11 – Na imagem 1, ilustração de um menino vestindo rosa. Na imagem 2, o menino inglês Romeo, que ama vestidos.**



Fonte: Gender Mystique (2018) e Soares (2015).

Paoletti argumenta que, no passado, as escolhas pelas cores azul e rosa não estavam necessariamente relacionadas aos gêneros, mas à aparência das crianças, de forma que bebês de olhos azuis provavelmente usariam mais azul, e bebês de olhos e cabelos castanhos usariam mais rosa e outras cores, estando essas escolhas relacionadas a questões estéticas e concepções de beleza (apud PORTO, 2018).

Há indícios de que a inversão na associação das cores aconteceu na década de 1920, porém, não existem referências conclusivas de quando as cores passaram a ser tratadas como hoje o são. Heller (2013, p. 216) credita esse fato ao surgimento das novas cores resistentes à fervura, como visto anteriormente, e cita como exemplo o Museu da Infância de Londres, onde é possível observar uma das primeiras vestimentas cor-de-rosa para meninas: uma caixa com seis pares de sapatinhos e meias cor-de-rosa, presentada em 1923 à princesa real Mary, antes do nascimento de sua primeira criança. Como a princesa deu à luz a um menino, doou ao museu as meias e sapatinhos cor-de-rosa, indicando o uso e significado das novas cores destinadas às crianças.

Já para Paoletti, foi no final do século XIX (1801-1900) e início do XX que o tratamento das cores relativas aos gêneros começou a mudar, em decorrência do surgimento da Psicologia e o estudo do subconsciente, de maneira que surge a ideia de “que aquilo que acontece na infância, ainda que as crianças não se lembrem, pode afetar a vida adulta” (apud PORTO, 2018). Nesse sentido, começaria uma preocupação com a sexualidade, especialmente a homossexualidade nos meninos, e uma das alternativas a essa questão seria “tratá-los como pequenos homens e treiná-los a serem homens [heterossexuais] desde crianças”, repercutindo nas maneiras de vestir em geral, tanto nas roupas e cores, quanto em relação aos cortes de cabelos, que passam a acontecer cada vez mais cedo, diferentemente de antes, quando o corte era feito por volta dos cinco, seis ou até mesmo sete anos (PAOLETTI apud PORTO, 2018).

Em relação à preocupação com a sexualidade e em consonância com a ideia de Paoletti (apud PORTO, 2018), Heller (2013, p. 216) explica que quando o cor-de-rosa se tornou uma cor feminina, também se tornou a cor da discriminação. No período da Segunda Guerra Mundial, os homossexuais que não preenchessem o ideal de masculinidade dos soldados eram conduzidos a campos de concentração e obrigados a usar, como sinal de reconhecimento, um triângulo cor-de-rosa costurado à roupa.

Tais afirmativas evidenciam que o cor-de-rosa passou a ser associado a questões de sexualidade, quando a simples utilização da cor pode indicar o pré-julgamento de que o menino ou o homem é homossexual, desconsiderando que as identidades sexuais não tem nenhuma relação com esta escolha cromática.

Entre todas as hipóteses, o mais aceitável é que a definição das cores, para o padrão atual, aconteceu de forma gradual, sendo na década de 1980 mais marcante, quase como uma regra. Paoletti credita esse fato a duas questões. A primeira, é que os pais quando eram crianças, no fim dos anos 60 e início dos 70, eram vestidos com cores neutras, de forma que as pessoas não sabiam qual era o gênero das crianças. Então, começaram a agir de um jeito totalmente oposto com seus filhos e filhas no final dos anos 80, passando a vesti-los (as) conforme o gênero. Assim: “se no início do século XX não se devia saber qual o sexo dos bebês, nem as próprias crianças deviam saber, nesta altura é importante que as pessoas saibam e que as crianças saibam” (PAOLETTI apud PORTO, 2018).

A segunda questão, conforme Paoletti, para a virada radical na década de 1980, está relacionada aos exames de ecografia que detectam o sexo biológico dos bebês, e com isso a indústria viu ali uma oportunidade de gerar mais vendas e estimular o consumo de roupas de bebês específicas para meninas e meninos, estimulando que novas roupas fossem compradas e cada vez menos repassadas de um filho a outro, como era de costume.

Com isso, parece visível que a especificação das cores é permeada por estratégias de vendas, conforme Paoletti afirma: “se esse teste, [ecografia] em vez de dizer o gênero, dissesse que a criança iria ser musical, as pessoas iriam comprar coisas ligadas a instrumentos musicais, gira-discos, etc.” (apud PORTO, 2018).

Assim, desde a década de 1980, as roupas infantis são criadas de forma a distinguir os gêneros pelas cores. Cabe ressaltar que por trás dessas questões, como visto no decorrer do trabalho, há a imposição de papéis sociais que vão muito além das escolhas vestimentares. Efetivamente, as vestes são influenciadas pelo mundo social e sua forma de organização, e com suas relações de poder e ordenamento.

No capítulo que segue, será realizada uma análise da obra fílmica *Minha vida em cor-de-rosa* (1997) abordando as questões de papéis e identidade de gênero, analisando de que maneira as vestimentas e composições estéticas, principalmente do protagonista do filme, são utilizadas como meios de afirmação de identidade, e como as mesmas são capazes de desestabilizar a ordem social. Com isso, é também intuito produzir novos olhares para as subjetividades das crianças.

Lembrando, novamente, que a questão norteadora que se procura responder por meio da análise é: de que maneira o personagem principal do filme *Minha vida em cor-de-rosa*, Ludovic, é representado pelas vestimentas a fim de afirmar a sua identidade de gênero? E que o objetivo geral da pesquisa, conseqüentemente, é analisar quais elementos de estilo do personagem principal do filme mencionado são considerados transgressores, quando se considera apenas a questão biológica, desconsiderando a identidade de gênero

Porém, antes de apresentar a referida análise, percorre-se sobre a história do cinema, desde o seu surgimento até o momento em que o mesmo é considerado importante fonte para a pesquisa histórica e científica, bem como relevante artefato cultural representativo de realidades sociais e culturais.

## 4 A IDENTIDADE DE GÊNERO E O CINEMA

*“Se grandes correntes estéticas do cinema nasceram e morreram, [...]se cinematografias as mais diversas foram construídas e destruídas com a ação do tempo, tudo aconteceu dentro da lógica – nem sempre muito lógica – das alterações sociais e culturais empreendidas pelo elo ao mesmo tempo frágil e mais atuante da história: a Humanidade e suas imprevisíveis suscetibilidades”.*  
(SABADIN, 2018, p. 8)

Nesta seção propõe-se realizar uma breve contextualização do cinema, desde a sua origem, como um meio de entretenimento pautado inicialmente pelas descobertas científicas e suas diferentes invenções para a projeção de imagens em movimento, para posteriormente ser reconhecido como arte e, enfim, como fonte de pesquisa histórica. Esta sucinta revisão bibliográfica a seguir, oferece suporte para a análise da obra *Minha vida em cor-de-rosa*, que dá continuidade ao presente capítulo.

### 4.1 CINEMA: DA INVENÇÃO À PESQUISA

Para o jornalista e crítico de cinema, Celso Sabadin (2018), o cinema é um misto de arte, magia, encantamento e tecnologia, o qual, desde o seu surgimento, entusiasmou populações sedentas por informação, lazer, entretenimento e novidades. Apesar das enciclopédias atribuírem a invenção do cinema aos Irmãos Lumière, em 1895, Sabadin acredita que não é possível atribuir um dia exato, nem mesmo uma única paternidade para esta invenção, pois, à procura de um aparato técnico que registrasse com razoável qualidade imagens em movimento, foram muitos os técnicos, inventores, cientistas e pesquisadores a fazerem parte da “pré-história” do cinema, já antes de 1895<sup>34</sup> (SABADIN, 2018, p. 13).

Para o autor, o que conhecemos hoje como cinema, começou a tomar formas mais definidas a partir de 1833, ano da invenção do Fenacístoscópio, do físico belga Joseph Plateau e do matemático austríaco Simon Stampfer. A invenção tratava-se de um disco rotativo, no qual colocavam-se desenhos representando uma ação em sequência, – tal como fotogramas de desenhos animados –, e em cada ilustração abria-se um pequeno recorte, que em frente a um

---

<sup>34</sup>As primeiras experiências apoiaram-se nas milenares Lanternas Mágicas Chinesas, que tratavam-se de caixas à prova de luz, com uma vela acesa dentro, na qual projetavam sombras e silhuetas. Esse tipo de show tornou-se bastante popular a partir da segunda metade do século XVIII, surgindo diversos nomes para os inventos da área: *Eidophusikon*, Panorama, Fantasmagoria, Diorama, entretanto, tais aparatos e técnicas eram espetáculos mais inclinados ao teatro e ao circo do que ao cinema propriamente dito (SABADIN, 2018, p. 14).

espelho e com o disco girando a toda velocidade, o espectador posicionado atrás do disco, observava através dos recortes os desenhos “movimentando-se” no espelho.

Posteriormente, com a invenção da fotografia em 1823, por Joseph Nicéphore Niépce, – que captou uma imagem após 14 horas de exposição à luz –, as simulações de imagens em movimentos, antes feitas por pinturas e desenhos, passaram a ser representadas por fotografias, o que aumentou sensivelmente a ilusão de realidade e fez surgir outros aparatos similares ao criado por Niépce (SABADIN, 2018, p. 15).

Nos Estados Unidos, um famoso inventor – nada menos que o inventor da lâmpada elétrica, Thomas Edison – teria posto imagens em movimento em 1887 através de um rolo perfurado, mas por acreditar que seu invento não teria sucesso algum, pelo fato de não ter som, acabou por abandonar suas pesquisas, nomeando em 1889 seu assistente William Kennedy Laurie Dickson, – especialista em óptica e fotografia –, a dar continuidade nesse estudo (SABADIN, 2018).

Dickson já havia desenvolvido o Kinetoscope, também chamado Cinetoscope: tratava-se de uma caixa de observação individual com manivela, uma “engenhoca” a qual “proporcionava a um único espectador por vez aproximadamente 90 segundos de cenas não maiores que um cartão de visitas” (SABADIN, 2018, p.18). Em função do Kinetoscope, os norte-americanos atribuem a Thomas Edison a invenção do cinema, porém, historiadores argumentam não ser este o marco inicial, por dois motivos: primeiro, no sistema de Edison a exibição era individual e não coletiva através de projeção; e, segundo, seu invento tinha caráter experimental e não comercial, contribuindo pouco para o efetivo desenvolvimento da arte cinematográfica (SABADIN, 2018).

Desse modo, o marco zero do cinema é considerado o ano de 1895, pela exibição<sup>35</sup> histórica dos Irmãos Lumière e por outras projeções pioneiras; aliás, esse é o ano no qual foi realizada a primeira exibição da história do cinema em que houve cobrança de ingressos. Os Irmãos Lumière eram sócios e herdeiros de uma bem-sucedida empresa do ramo fotográfico e após conhecerem o Kinetoscope, de Edison, aperfeiçoaram o invento e requereram a sua patente, batizadando de Cinematógrafo e apresentando inovações importantes: mais leve, preciso, compacto e fácil de operar, a mesma caixa filmava e também projetava. Tais características permitiram a exibição coletiva de filmes, diferentemente do invento de Edison,

---

<sup>35</sup> A exibição histórica aconteceu em 28 de dezembro de 1895 no Salão Indiano (Paris, França) em uma sessão solene aberta ao público e à imprensa, o que contribuiu para o sucesso do invento, uma vez que os demais inventores restringiam suas projeções à comunidade científica. A sessão, que durou aproximadamente 20 minutos, exibiu curtas produzidos pelos irmãos, dentre eles “A saída dos operários da Fábrica Lumière”, considerada a primeira produção dos Lumière (SANT’ANA, 2018).

que permitia apenas exibições/observações individuais. Além disso, os Irmãos Lumière perceberam o cinema como um ramo do entretenimento, uma diversão, enquanto outros inventores preconizavam o caráter científico das imagens em movimento (SABADIN, 2018, p. 23).

Mas, segundo Sabadin (2018, p. 26), se os Lumière, e também Edison (para os norte-americanos), possibilitaram o cinema enquanto técnica, foi o francês Marie-Georges-Jean-Méliès o responsável por promover o cinema como arte. Após sete anos de experiência em seu próprio teatro, realizando espetáculos de magia e humor, Méliès tomou contato com o Cinematógrafo em 1896, introduzindo projeções de filmes aos seus shows. Pouco tempo depois, passou a fazer suas próprias produções, sob a marca *Stars Films*. Méliès era inquieto, criativo e inovador, desenvolvendo soluções das mais simples às mais elaboradas, levando para o cinema a sua experiência do teatro e do ilusionismo, criando personagens, figurinos e efeitos especiais (SABADIN, 2018).

Acredita-se que as personalidades apresentadas até aqui, foram de grande contribuição para a consolidação daquilo que hoje conhecemos por cinema. No entanto, após essa breve contextualização histórica, o foco agora volta-se para outro aspecto que o cinema é capaz de proporcionar: um recurso relevante para a pesquisa histórica.

Marc Ferro (1992, p. 15), – estudioso e pioneiro das relações entre história e cinema – conta sobre a relação entre o cinema e a sociedade no início do século XX. Considerado como uma máquina de vanguarda que registrava movimentos e tudo o que olho não poderia reter, o cinema, por outro lado, era totalmente ignorado no seu aspecto cultural, conforme trecho a seguir:

Produzido por uma máquina, como a fotografia, ele não poderia ser uma obra de arte ou um documento. [...] O homem da câmera não pertence à sociedade dirigente, ao mundo dos letrados. Ele é simplesmente um caçador de imagens. Produzida assim, órfã, a imagem é perfeita para se prostituir para o povo. (FERRO, 1992, p. 71).

O autor complementa que durante muito tempo considerou-se que o autor de um filme era o roteirista, não sendo reconhecida a autoria de quem filmava, este, por sua vez, era qualificado como um caçador de imagens, o que parece tornar invisível o homem da câmera, um anônimo. Um exemplo são as imagens assinadas pelas produtoras, ao invés de seus *cameramans*<sup>36</sup>. Ferro (1992, p. 83) faz um questionamento sobre isso:

---

<sup>36</sup> Operador de câmera.

[...] aquilo que não é escrito, a imagem, não tem identidade: como os historiadores poderiam referir-se a ela, e mesmo citá-la? Sem pai nem mãe, órfã, prostituindo-se em meio ao povo, a imagem não poderia ser uma companheira dessas grandes personagens que constituem a sociedade do historiador [...] Além do mais, como confiar nos jornais cinematográficos, quando todo mundo sabe que essas imagens, essa pseudo-representação da realidade, são escolhidas, transformáveis, já que são reunidas por uma montagem não-controlável, por um truque, uma trucagem. O historiador não poderia se apoiar em documentos dessa natureza. Todos sabem que ele trabalha numa redoma de vidro: ‘Aqui estão minhas referências, aqui estão minhas provas’. Mas ninguém diria que a escolha desses documentos, a forma de reuni-los e o enfoque de seus argumentos são também uma montagem, um truque, uma trucagem. (FERRO, 1992, p. 83-84).

Contudo, e com o passar do tempo, esta relação entre cinema e sociedade transformou-se, pois segundo o historiador Marcos Napolitano (2011), dentre os recursos audiovisuais, o cinema cada vez mais ganha espaço como fonte para a pesquisa, sendo considerado por alguns historiadores, em termos metodológicos, como uma fonte primária desafiadora.

Ferro (1992, p. 15) argumenta que é possível tornar o cinema ainda mais ativo enquanto agente social, desde que a sociedade não seja apenas mais um objeto, pelo contrário, a sociedade pode encarregar-se de si mesma, no que o autor considera como a “passagem dos filmes de militantes para os filmes militantes”. Esta intervenção do cinema se dá por meio de um certo número de modos de ação que tornam o filme eficaz, relacionados à sociedade que produz o filme e àquela que o recebe, visto que “toda sociedade recebe as imagens em função de sua própria cultura” (FERRO, 1992, p. 17).

Sobre essa questão, o diretor Marc Vernet (2011, p. 98) complementa o aspecto de representação social do cinema, dentro de uma perspectiva antropológica “em que o cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma”. Para o autor, a capacidade que o cinema tem de reproduzir sistemas de representação ou articulação sociais, torna possível dizer que ele substituiu as grandes narrativas míticas.

Para Napolitano (2011, p. 236), o cinema pode ser considerado como testemunhos objetivos da história e de alto poder ilustrativo, principalmente quando se trata de um filme com caráter documental, ou seja, que contenha o registro direto de eventos e personagens históricos. A visão “objetivista”, segundo o autor, decorre do “efeito de realidade” que o registro técnico ou sonoro provoca no espectador ou ouvinte, visto que o efeito é imediato, levando o observador a uma adesão instantânea do referente (a “realidade” fotografada) à representação (o registro fotográfico em si), e cita como exemplo as fontes audiovisuais documentais e os diversos tipos de jornalismo, pois estes podem intensificar o efeito do real.

Por outro lado, o cinema também pode ser visto “sob o estigma da subjetividade absoluta”, quando possui um caráter assumidamente artístico – como filmes de ficção, por

exemplo (NAPOLITANO, 2011, p. 236). Mas, sobre esta questão, Vernet (2011, p. 100) parece ter um opinião um pouco diferente, pois acredita que “qualquer filme é um filme de ficção”, mesmo os filmes científicos e documentários. Para o autor, os materiais de expressão, ou seja, as imagens em movimento e os sons, irrealizam o que está sendo representado, transformando-se em espetáculo. Assim, há outros motivos pelos quais filmes científicos ou documentários “não podem escapar totalmente da ficção”, pois:

Em primeiro lugar, qualquer objeto já é signo de outra coisa, já está preso em um imaginário social e oferece-se, então, como o suporte de uma pequena ficção [...] Por outro lado, o interesse do filme científico ou do filme documentário reside muitas vezes no fato de que eles nos apresentam aspectos desconhecidos da realidade que dependem mais do imaginário do que do real. [...] o espectador encontra-se mergulhado no fabuloso, em uma ordem de fenômenos diferente daquela à qual, por hábito, ele confere o caráter de realidade. (VERNET, 2011, p. 101).

Além disso, as fontes audiovisuais não devem ser consideradas como objetivas, visto que os produtores dessas obras fazem um recorte do real, de maneira que escolhem sobre o que mostrar e o que omitir. Quanto a isso, Rossini (2008) explica:

O cineasta, no momento de operar o seu recorte sobre o real, a fim de produzir sua narrativa fílmica, já está se posicionando sobre esse real, pois tal recorte/seleção nunca é passivo ou isento de intencionalidade. Jean-Comolli diz que mostrar é assumir o gesto de esconder, e isso já é uma violência, mas, ao mesmo tempo, “essa violência (essa escritura) é aquela de um jogo duplo: ela não pode nem excluir nem incluir sem articular um campo e um fora-de-campo rico de possibilidades [...]”. (ROSSINI, 2008, p. 134-135).

Em consonância com essa ideia, Ferro (1992, p. 16) afirma ser ilusório imaginar que a prática do cinema seja inconsciente ou inocente, e da mesma forma, algum procedimento pode, sem a intenção do cineasta, revelar ideologias sociais das quais ele não tinha consciência ou acreditava ter rejeitado. Nesse sentido, Rossini (2008, p. 136) complementa que não é finalidade do cinema espelhar a sociedade ou retratá-la tal como ela é, pois um filme é o resultado de múltiplos olhares sobre um mesmo objeto, “daí ser um produto social mais do que uma obra de um só”, e “é justamente por conter em si tantas visões diferenciadas que o filme torna-se uma fonte riquíssima para a história, quando se trata de estudar o imaginário de uma sociedade”, pois evidencia uma pequena amostra dessa sociedade e dos diversos posicionamentos nela existentes. Dessa forma, acredita-se que o cinema é dotado de significados relativos, pois cada telespectador lança o seu olhar subjetivo para a obra, com base em seu campo de existência, decodificando-o conforme crenças próprias.

Rossini (2008) ainda argumenta que apesar do cinema ser um meio de comunicação de massa há mais de um século, sendo o mediador de transformações sociais, culturais e artísticas, ainda não temos expertise suficiente na decodificação de todos os elementos que o cinema pode proporcionar, pois na cultura brasileira – que é livresca –, não há um instrumental apropriado para a compreensão da diversidade de gêneros e formatos dos produtos audiovisuais. Esta incompreensão se justifica, segundo a autora, uma vez que é considerada a complexidade do cinema como uma fonte de análise, pois o filme é a junção de diversos elementos de natureza técnica, artística, cinematográfica e extracinetográfica, tais como entrecruzamentos de imagens, movimentos, ângulos da câmera, cores, luzes, sons, músicas, palavras, indumentárias, etc., de forma que se torna difícil fazer uma análise sem considerar esses elementos e suas interações. Quanto a isso, Ferro (1992) afirma:

Persiste o fato de que além do ajustamento de dificuldades não cinematográficas (condições de produção, formas de comercialização, seleção de gêneros, referência a significados culturais, etc.) o cinema dispõe de certo número de modos de expressão que não são uma simples transcrição da escrita literária, mas que têm, sim, sua especificidade: os teóricos da escrita cinematográfica a estudam. (FERRO, 1992, p. 16).

Dessa forma, conforme Rossini (2008), considerar apenas o aspecto verbal do cinema seria deixar de compreendê-lo na sua totalidade. Nessa perspectiva, na obra fílmica analisada nesse trabalho, prioriza-se a análise das vestimentas e elementos de estilo que são essenciais para a construção da identidade de gênero do personagem principal, mas, embora o caráter da moda seja primordial na análise, outros elementos da película podem ser explorados, pois, conforme visto no pensamento de Rossini (2008), há muitos elementos que compõem a obra cinematográfica, de maneira a propiciar uma análise mais rica e inteligível.

A obra escolhida para análise insere-se dentro da problemática dos estudos de gênero, com foco na transgeneridade, e procura analisar de que forma, por meio de suas escolhas vestimentares, o personagem Ludovic busca viver sua identidade de gênero.

## 4.2 A DESCONSTRUÇÃO DA MASCULINIDADE: ANÁLISE DE *MINHA VIDA EM COR-DE-ROSA*

O longa-metragem<sup>37</sup> de ficção *Minha vida em cor-de-rosa* (1997), título original “*Ma vie en rose*”, é uma produção realizada na França, Bélgica e Reino Unido, com roteiro do cineasta belga Alain Berliner<sup>38</sup> e produção de Carole Scotta.<sup>39</sup> O figurino foi idealizado pela *Costume Designer* (figurinista) Karen Muller Serreau<sup>40</sup>.

Com o intuito de realizar a análise da obra fílmica através de uma perspectiva que preconiza o figurino e aborda questões de identidade e papéis de gênero envolvendo especialmente o protagonista da história, considera-se importante apresentar brevemente como funciona o trabalho de criação de figurinos, por meio dos estudos de profissionais da área.

Para os autores Souza e Ferraz<sup>41</sup> (2013, p. 23), o figurino é o nome que se dá a um traje de cena, que pode ser composto tanto por roupas e acessórios de uso cotidiano, quanto produções especificamente desenvolvidas para personagens, intérpretes, bailarinos, apresentadores, entre outros.

O responsável pela criação de um figurino é o figurinista, profissional que projeta, pesquisa, desenha, reaproveita, transforma, enfim, escolhe como se dará esta composição estética, baseando-se em um roteiro, nas características do personagem e nas definições dadas pela direção e demais envolvidos no trabalho em questão, que pode ser um filme, uma peça de teatro, um espetáculo de dança, ou algum outro tipo de produção artística (SOUZA; FERRAZ, 2013, p. 23-25).

Segundo os autores, para a execução do projeto de figurino, o figurinista deve considerar todas as possibilidades e limitações, que incluem o orçamento disponível para a produção, além de estar atento a elementos diversos, como cenários e objetos cênicos; iluminação; espaço;

<sup>37</sup> Diz-se da película cinematográfica que tenha no mínimo 70 minutos de duração (CINEMA E PIPOCA, 2015).

<sup>38</sup> Alain Berliner também é fundador da *WFE (Writing for Entertainment)*, com sede em Valônia e em Bruxelas (Bélgica), a qual produz longas-metragens em parceria com a França, Inglaterra, Itália, entre outros países. A estreia da empresa foi justamente com o sucesso internacional *Minha vida em cor-de-rosa* em 1997 no Festival de Cinema de Cannes. Berliner recebeu, em 1998, o prêmio Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro e Melhor Roteiro no *European Film Awards*, além de ter recebido indicações a outras premiações, por esta significativa obra cinematográfica, traduzida em diversas línguas (IMDB, 2018).

<sup>39</sup> Carole é fundadora da empresa *Haute et Court*. Criada em 1992, já produziu e distribuiu diversos filmes premiados em festivais de cinema. Além de ter trabalhado com *Minha vida em cor-de-rosa*, produziu outro famoso filme o qual tem a moda como pano de fundo: *Coco antes de Chanel*, o filme francês de maior sucesso no mercado internacional no ano de 2009 (TORINO FILM LAB, 2018).

<sup>40</sup> Para conhecer mais o trabalho desta figurinista, pode-se acessar sua página pessoal. Disponível em: <<https://www.karenmuller-serreau.com>>. Acesso em: 31 dez. 2018.

<sup>41</sup> Anderson Luiz de Souza é Mestre em Educação, Especialista em Arte Contemporânea e Ensino da Arte, e graduado em Moda. Atua como professor, figurinista, entre outras atividades relacionadas à moda e arte. Wagner Ferraz é dançarino, com especialização em Gestão Cultural. Mestre e doutorando em Educação, atua com as temáticas do corpo, dança, pesquisa e criação (SOUZA, 2018a).

texto; coreografia; artistas; música; efeitos visuais e sonoros; maquiagem. Ainda é preciso conhecimentos nas áreas de desenho, modelagem, costura, tecidos e aviamentos, saber onde encontrar materiais e profissionais e estar conectado com áreas artísticas, como cinema, fotografia, teatro, circo, etc. (SOUZA; FERRAZ, 2013, p. 26).

Consonante com esta ideia, Puccini<sup>42</sup> (2012, p. 121) revela que se tratando de figurino para cinema, este deve caracterizar os personagens tanto fisicamente quanto psicologicamente, e que o vestuário ajuda a compor não somente as características dos personagens, mas também a compor a narrativa, definindo local e momento histórico, enfim, a atmosfera pretendida. Esses coeficientes são importantes para que a narrativa fílmica fixe a atenção do telespectador, dessa forma, o figurino marca os personagens antes mesmo da atuação destes; antes de diálogos, sendo, portanto, o figurino “quem fala primeiro”, em se tratando de cinema (PUCCINI, 2012, p. 121).

Rosane Muniz (2004, p. 20), jornalista que se aprofundou nos estudos teatrais, afirma que o figurino teatral –também válido para o figurino cinematográfico –, tem por função contribuir para a elaboração do personagem pelo ator, mas também integrar-se ao conjunto de formas e cores do espaço cênico, ajustando-se à linguagem da obra.

Após esta breve contextualização acerca do trabalho do figurinista, e antes de iniciar a análise propriamente dita, considera-se relevante fazer uma breve apresentação da sinopse da obra cinematográfica já mencionada, objetivando melhor entendimento da análise que, por sua vez, procura seguir a ordem sequencial das cenas do filme.

Assim, *Minha vida em cor-de-rosa* conta a história de Ludovic (cujo apelido é Ludo), interpretado pelo ator Georges du Fresne. Ludo é um menino que sente ser menina e começa a querer assumir essa identidade ao vestir roupas consideradas femininas. Essa atitude lhe causa conflitos envolvendo a família e os vizinhos, além de um dos vizinhos ser chefe de seu pai, o que pode influenciar a relação de trabalho entre eles. A temática familiar é um tema importante na obra, pois os pais não sabem como reagir diante da convicção e desejo de Ludo de se tornar uma menina, uma menina que em realidade já é, pois se sente assim. É um filme que trata sobre a diversidade e violência velada, mas também a esperança.

A história começa com a mudança da família de Ludo, a família Fabre, composta pela mãe Hanna, o pai Pierre, e os irmãos Tom, Jean e Zoé, para um novo bairro. Para brindar esse momento, é realizada uma confraternização para os vizinhos, organizada por Hanna. Essa parte

---

<sup>42</sup> Carolina Citton Puccini é Especialista em Moda, Criatividade e Inovação, atuando como figurinista e produtora de moda (PUCCINI, 2018).

inicial do filme já é bastante significativa, pois Hanna, ao se vestir para a recepção, não encontra seus sapatos vermelhos que havia pensado em usar na ocasião.

A cena seguinte mostra uma boneca moça ao estilo Barbie<sup>43</sup> – trata-se de Pam, uma personagem de TV, jovem, bonita e loira –, e então logo aparece Ludo se arrumando: calça os sapatos da mãe (os que ela não encontrava), passa batom vermelho diante do espelho e coloca brincos, tudo isso cantarolando, o que mostra a espontaneidade em seus atos. Além do vestuário, o fato da boneca aparecer na cena é um algo significativo, pois mostra o gosto de Ludovic em relação ao brincar.

Nesta cena inicial já é possível perceber, embora não totalmente, que Ludo também está de vestido e tiara, o que fica nítido quando ele aparece na festa diante de todos, passando-se pela irmã Zoé. Em um primeiro momento, somente os pais percebem que se trata de Ludo, mas assim que a garota chega e reclama que o irmão pegou o seu “vestido de princesa”, todos percebem o ocorrido e emitem sinais de desconforto com a situação, de forma que o pai, para disfarçar, afirma que Ludovic é o “brincalhão” da família e essa é a “sua piada favorita”, então, todos riem. A reação do pai deixa claro que ele não trata a questão com naturalidade, e necessita logo disfarçar esse acontecimento. Sobre papéis de gênero, como visto no decorrer deste trabalho, compreende-se que a sociedade considera inadequada a maneira com que Ludovic se veste. Isso se expressa na forma como os vizinhos se olham, constrangidos diante de uma situação que para eles é incômoda.

A vestimenta com que Ludovic se apresenta e que gera a situação desconfortante pode ser relacionada ao traje que era utilizado pelos meninos da Era Vitoriana, como já abordado. Nesse sentido, é possível observar na Figura 12, que Ludovic usa um vestido cor-de-rosa, ricamente adornado com rendas e passamanarias<sup>44</sup>, cuja modelagem da saia do vestido é godê e as mangas são bufantes. Tanto o estilo do vestido quanto a modelagem da peça é similar à imagem do menino vitoriano representado na pintura. Quanto à cor, conforme visto nas pesquisas de Paoletti (apud PORTO, 2018), Heller (2013) e em algumas pinturas, o costume de trajar meninas com roupas cor-de-rosa e meninos com roupas azuis transformou-se historicamente, pois como já abordado nesse estudo, a cor rosa, sendo derivada do vermelho,

---

<sup>43</sup> A boneca Barbie foi criada por Ruth Handler em 1959, inspirada na boneca alemã Bild Lilli. Fabricada pela Mattel, é a boneca mais vendida do mundo. Loira, jovem e magra, Barbie possui um apelo estético e bastante sensual. Apesar de ser um brinquedo infantil, ao mesmo tempo passa uma imagem adulta, bem como atinge adultos, como os colecionadores das versões especiais da boneca (A ORIGEM DAS COISAS, 2015).

<sup>44</sup> Tipo de ornamento feito de tecido, em formato de tiras geralmente onduladas. Utilizada desde a Idade Média, quando se chamava *pasement* (DICIONÁRIO INFORMAL, 2018b).

era considerada uma cor mais forte e por isso mais apropriada aos garotos, – costume que já no passado indicava papéis sociais em relação aos gêneros.

**Figura 12 – Menino da Era vitoriana e Ludovic na contemporaneidade.**



Fonte: Elaborado pela autora com base em História da Moda (2013) e Estante da Sala (2015a).

Na Figura 13, observa-se, de maneira mais detalhada, que Ludo usa brincos longos e passa batom vermelho, como mencionado anteriormente.

**Figura 13 – Ludo produzindo-se da maneira que se entende: como uma menina.**



Fonte: Elaborado pela autora com base em Minha vida em cor-de-rosa (1997)<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> As imagens das cenas do filme, contidas nas figuras elencadas para o presente estudo, foram capturadas por meio de *print screen* da tela do computador.

Na sequência, Hanna leva o filho ao banheiro para tirar o batom e no caminho ele perde um dos brincos, fato que será importante no decorrer da trama. Então, o pai pergunta para Ludovic: “*O que deu em você?*”, ao que o menino responde: “*eu queria ficar bonito*”, resposta que faz crer que há um entendimento por parte de Ludo, que estilos socialmente femininos são providos de mais beleza em relação aos masculinos. Nisso, a mãe ri e o pai pede que seja a última vez que ele faça isso. Apesar da risada da mãe, a mesma recém havia dito para Ludo que ele já tinha sete anos, e que, portanto, era “*muito velho para se vestir de menina, mesmo que ache divertido*”, o que mostra um certo incômodo da parte dela, – e não somente do pai –, ao mesmo tempo que compreende a atitude de Ludovic como uma mera brincadeira. Nesta mesma cena surge um diálogo interessante: a avó pergunta a Ludo se ele faz isso sempre, mas quem responde é o pai, com um sonoro “*Não!*”, para logo em seguida corrigir: “*Só de vez em quando*”. Já a mãe afirma: “*É normal. Até os 7 anos... procuramos nossa identidade. Li isso numa revista*”, para então a avó, como que ironicamente, se remeter a Ludovic e dizer: “*Aos 7 anos, não ‘é bonito’.*”

Aqui, cabe-nos relacionar como, muitas vezes, a idade tem um peso na aceitação ou negação de um comportamento, pois, conforme visto neste trabalho, em relação às cores segmentadas aos gêneros, os meninos passam por mais dificuldades em se tratando do uso da cor rosa no vestuário, por exemplo, havendo uma aceitação maior para que utilizem essa cor apenas quando atingirem certa idade, uma idade na qual já seja possível identificar visualmente que a criança trata-se de um menino. Da mesma forma, o filme mostra que “até os 7 anos”, vestir-se de acordo com o gênero oposto *ainda* é aceitável, pois a criança estaria passando pela construção de sua própria identidade, identidade esta que a sociedade espera ser cisgênera e heterossexual.

Ainda nessa cena, em que estas questões são discutidas, é possível observar que a posição da avó é muito importante em todo o desenvolvimento da película. Logo nas cenas iniciais ela compreende que Ludo é diferente, mas não age de forma a mascarar a situação, como os pais de Ludo o fazem, numa atitude de negação, de não-aceitação, o que poderia ser definido no dito popular como “tapar o sol com a peneira”.

Já em uma cena na escola, em uma atividade como “o dia do brinquedo”, em que os alunos levam brinquedos pessoais para a escola, Ludovic apresenta para a professora o casal de bonecos Pam e Ben<sup>46</sup>, provocando piadas na turma, quando um colega afirma: “*Ele brinca de bonecas!*”. Com isso, é possível notar que a escola, representada na figura da professora, é um

---

<sup>46</sup> Assim como Pam se parece com a Barbie, Ben se parece com o Ken (namorado da Barbie).

local que pode se mostrar intolerante e preconceituoso, pois ao invés da professora valer-se do momento para dialogar com a turma sobre diversidade, e que meninos também podem brincar de bonecas se assim desejarem, ela, ao contrário, afirma saber que os personagens Pam e Ben são populares, dando a entender que isso seria uma justificativa para a escolha de Ludo e pergunta, ao mesmo tempo que afirma: “*Você quer ser como o Ben, certo?*”. Porém, Ludovic balança a cabeça em uma atitude de negação, surpreso com a pergunta. A professora vai além, e diz que ele e a colega Sophie (que também levava o casal Pam e Ben) “fariam um belo casal”, o que parece ser sugestivo e reitera o modelo de família tradicional heteronormativa: pai, mãe e filhos, conforme visto nos estudos de Jane Felipe de Souza (2012).

Esta mesma autora salienta a preocupação existente na sociedade em conduzir as crianças a um modelo apropriado, corroborando com a ideia de que comportamentos sexuais são socialmente construídos, porém, paradoxalmente se veicula a ideia de que o comportamento sexual já está biologicamente dado, pelo fato de se nascer macho ou fêmea. Quanto à isso, Souza questiona-se, então, sobre o motivo e a “necessidade” de utilização de estratégias que visam direcionar comportamentos ou preferências sexuais, lembrando que meninos sofrem diante da possibilidade de uma orientação homossexual futura, e que comportamentos percebidos como “femininos” chegam a ser encaminhados, por parte de instâncias sociais, tais como a escola, por exemplo, para tratamentos psicológicos (SOUZA, 2012, p. 120).

Ainda na mesma cena do ambiente escolar, o colega de classe e vizinho de bairro, Jerôme – aliás, filho do chefe de seu pai – apresenta para a turma um caminhão, o que a professora considera como “*um belo caminhão*”, reforçando papéis de gênero, afinal, o caminhão é um símbolo cultural de um brinquedo para meninos. Porém, para a surpresa da professora, de dentro do caminhão Jerôme tira um brinco – aquele que Ludovic perdeu no dia da festa – o que gera uma reação controversa na professora, que então afirma: “*é um belo pingente, não se esqueça de devolver a sua mãe*”, tirando conclusões, mais uma vez, como antes havia feito com Ludo, agora faz com Jerôme. Percebe-se no comportamento da professora, que no contexto da sala de aula, ela trabalha para manter uma ordem, de forma a evitar atitudes dos alunos que seriam dissonantes dos acordos sociais, favorecendo, com isso, a repetição de estereótipos de gênero.

Em uma cena posterior, a avó de Ludovic busca-o na escola. Como o menino estava com Jerôme, ela pergunta se eles são amigos, ele responde afirmativamente e acrescenta dizendo que quando ele for uma menina eles irão se casar. Ela questiona: “*quando for uma menina?*”, e de forma espontânea Ludo responde “*claro*”, mostrando-se convicto de que o

gênero que lhe foi atribuído no momento do nascimento não era o qual ele se identificava. A avó então afirma: “*você tem muito a me ensinar*”.

A avó é uma das poucas personagens, senão a única, que leva a situação de maneira despreziosa e, diferentemente dos pais de Ludo, ela parece compreender que no caso do menino suas atitudes ultrapassam uma simples brincadeira, sendo um indício da presença da transexualidade. Embora a avó se comporte de maneira flexível, por vezes, a cada atitude “incomum” de Ludovic, ela se surpreende, mas em seguida o acolhe sem repressões. Essa percepção se deu através da cena em que Ludo, ao cantar e dançar como a personagem Pam, é observado pela avó, que parece, inicialmente, pasma com a cena. Contudo, quando Ludo percebe a presença da avó, a mesma também começa a dançar, acompanhando-o na brincadeira, como observa-se na Figura 14.

Figura 14 – Na imagem, a personagem Pam, e a dança de Ludovic com avó.



Fonte: Elaborado pela autora com base em *Minha vida em cor-de-rosa* (1997).

Na sequência, a avó conversa com o neto, comentando que gostaria de ser ainda jovem para usar o vestido como a moça da caixinha de música que tem em mãos, mas explica que como todos, têm de “*encarar a realidade*”, ela utiliza-se de um truque para viver seus desejos “*sem que pareça ridícula*”. O truque em questão é fechar os olhos, e então o mundo se torna como deseja. Entende-se, com isso, que a atitude da avó seja a de ajudar Ludovic, pois em seus sonhos seria permitido ser o que quisesse, o que não acontecia em sua vida, já que passava por recriminações por ter os gostos que tinha, sejam eles vestimentas ou brinquedos.

É então, através da imaginação, que Ludovic se transporta para uma outra realidade, onde ele pode assumir a identidade de menina, como assim deseja. Na Figura 15, observa-se Ludo, que em sonho, novamente usa vestido, agora branco. Como visto na análise histórica, em séculos passados os vestidos para ambos os gêneros eram confeccionados nessa cor. Ao mesmo

estilo do vestido anterior, esse também é rodado e enfeitado com delicados aviamentos, alguns em formato de flores, além de um volumoso laço rosa claro nas costas.

Quanto ao cenário desta cena, este foi produzido dando ênfase nas tonalidades de rosa, roxo e vermelho, além de elementos românticos, como a poltrona cujo encosto é em forma de coração, e as flores que compõem a moldura do espelho em que Ludo se olha (ver Figuras 15 e 16).

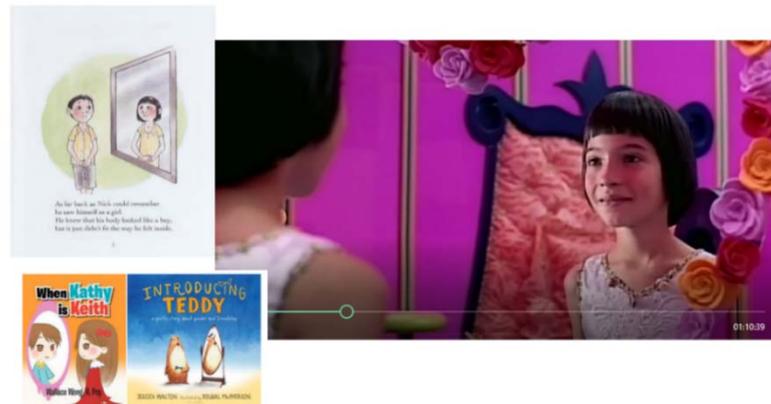
**Figura 15 – Na sua imaginação Ludo pode ser como quiser.**



Fonte: Estante da sala (2015b).

Aliás, o espelho é um símbolo interessante, pois é por meio deste objeto que a identidade de gênero pode ser entendida de forma mais concreta, como se, juntamente com as vestimentas, o espelho reafirmasse o sentimento de identidade. Nesse sentido, pode-se dizer que Ludovic já se sente uma menina, mas ao se olhar no espelho, ele constata que é uma. Sobre o uso deste objeto em questão, o português Emanuel Verdade da Madalena (2017), Mestre em Estudos Editoriais, em seu artigo acerca da temática transgênero na literatura infantil, nota que assim como acontece em contos infantis clássicos, também é frequente autores e ilustradores utilizarem esse artifício para tratar a temática trans, sobretudo nos momentos em que está se passando a transição de gênero. Curioso observar que assim como a literatura infantil, o cinema também faz uso desse elemento para tratar o tema da identidade de gênero na infância.

**Figura 16 – O espelho é um recurso comumente utilizado nas temáticas transgênero.**



Fonte: Elaborado pela autora com base em Madalena (2017) e Minha vida em cor-de-rosa (1997).

Sobre as cores da cena imaginária, acredita-se que as mesmas foram escolhidas para compor o cenário como forma de ser a representação do feminino, pois nota-se, ao longo da obra cinematográfica, que há uma distinção entre masculinos e femininos, onde cores quentes como tons de vermelho e laranja, são recorrentes nos trajes de personagens femininos – e também de Ludo, sugestivamente – (ver Figura 17), ao passo que cores frias como azul e verde compõem as vestimentas de personagens masculinos, como é possível observar na Figura número 18, em contraste com as cores quentes mencionadas.

**Figura 17 – As cores do feminino, as cores de Ludo.**



Fonte: Elaborado pela autora com base em Minha vida em cor-de-rosa (1997).

**Figura 18 – As cores do masculino.**



Fonte: Elaborado pela autora com base em *Minha vida em cor-de-rosa* (1997).

Em uma cena posterior, Hanna corta os cabelos dos filhos, e então chega a vez de Ludo. Ele está escondido embaixo da mesa porque não quer cortar o cabelo de maneira muito curta; prefere manter seu estilo, que embora não seja longo, é mais comprido que habitualmente os meninos usam, além de possuir uma franja. Entre seus irmãos, é o único que mantém esse estilo de corte; a mãe pergunta se ele quer ser como seus irmãos ou como o papai, mas Ludo nega com a cabeça, mostrando que apenas deseja ser ele mesmo.

Esta cena específica pode ser relacionada com outra cena, na parte inicial do filme, na qual Hanna se propõe a cortar o cabelo da sua vizinha, o qual estaria precisando de mais volume, porém, a vizinha reage dizendo que “*Albert [seu marido] odeia isso...e eu amo a meu marido*”, salientando a presença de um papel de gênero, em que o homem teria poder sobre a mulher, inclusive nas escolhas estéticas, que são subjetivas. O que se quer chamar atenção aqui, é que Ludo comporta-se totalmente diferente, apenas querendo ser quem deseja ser, e mesmo criança, impõe-se e não permite que sua mãe escolha o seu corte de cabelo, o que já não acontece com a vizinha, que segue os gostos do marido, em detrimento dos seus próprios gostos.

Ainda nessa cena, a mãe afirma gostar de cabelos compridos e de “*pessoas que sabem o que querem*”, mas aproveita para dizer que a avó tinha contado sobre a ideia de Ludo se casar com Jerôme no futuro, explicando que “*um menino não se casa com outro menino*”, ao que Ludo responde que sabe disso. A atitude de Hanna é dúbia, por um lado, diz gostar de pessoas que sabem o que querem, por outro lado, o alerta de que um casamento entre dois homens não é adequado, salientando o discurso da heteronormatividade, desconsiderando a diversidade de identidades sexuais existentes. Pode-se aqui fazer a seguinte leitura: Ludo não é homossexual (o que também seria precoce em afirmar, visto que é apenas uma criança), mas sim transexual.

Ele deseja se casar com Jerôme porque entende que será menina, e na perspectiva de vir a ser uma mulher trans no futuro e de se interessar por um homem, nesse sentido sua identidade sexual seria então categorizada como hétero e não homo.

Voltando à história da moda e de que como os costumes transformam-se no decorrer do tempo, verifica-se, na Figura 19, uma similaridade no estilo de corte de cabelo de Ludo com Franklin Roosevelt criança, no ano de 1884, onde é possível observar que meninos usavam cortes de cabelo de comprimentos médios e até mesmo franjas.

**Figura 19 – Cortes de cabelo similares entre Franklin Roosevelt e Ludovic.**



Fonte: Elaborado pela autora com base em História da Moda (2013) e Minha vida em cor-de-rosa (1997).

Ao visitar o amigo Jerôme e este lhe mostrar a casa, Ludo se interessa em ir no quarto da irmã de Jerôme, já falecida. Ao entrar, é possível perceber um cenário construído de forma feminina: paredes cor-de-rosa, cortinas estampadas com flores delicadas, decoração com bonecas e ursos de pelúcia. Ludovic abre o guarda-roupas e retira de dentro dele um vestido longo cor-de-rosa, o qual veste, e então brincam que estão se casando: Ludo é Pam e Jerôme é Ben. A mãe de Jerôme, ao avistar a cena, desmaia, chocada com a situação de ver Ludo vestido como menina e brincando de se casar com seu filho, brincadeira que resulta em um beijo entre os dois garotos. É justamente na cena antecedente ao beijo que acontece o desmaio. Hanna, a mãe de Ludo, tenta ajudar e então percebe o que gerou o desmaio. É então que Ludo, na sua imaginação, se depara com Pam e seus poderes mágicos, quando a boneca amarra as mãos dos meninos e então saem todos juntos sobrevoando o céu, em uma cena bastante representativa do sentimento de liberdade, conforme observa-se na Figura 20. Nessa cena, observa-se o vestido de Ludovic, similar a um vestido de princesa de contos de fadas: cor-de-rosa e longo, com laço na parte traseira, e aplicação de um coração no peito, isto é, uma peça com modelagem, cor e elementos de estilo, considerados culturalmente femininos na sociedade ocidental atual.

Justamente são essas peças que encantam Ludo e que o fazem afirmar a sua identidade de gênero.

**Figura 20 – Com Pam, tudo fica bem.**



Fonte: Elaborado pela autora com base em *Minha vida em cor-de-rosa* (1997).

Na sequência, Hanna conversa com ele, e mais uma vez lhe diz que, com 7 anos não deve mais ter esse tipo de comportamento de vestir-se como uma menina. Então ele afirma que vai se casar com Jerôme, e a mãe responde que meninos não se casam com meninos. Ludo, porém, é decidido, diz que será uma menina, mas Hanna diante da convicção de Ludovic, afirma de forma veemente: *“Não quero ouvir tolices. Você é menino...e será menino toda a sua vida”*. A afirmação da mãe de Ludovic mostra a dificuldade de aceitação por parte da família, em relação à existência da condição transexual que já na infância se manifesta em Ludo.

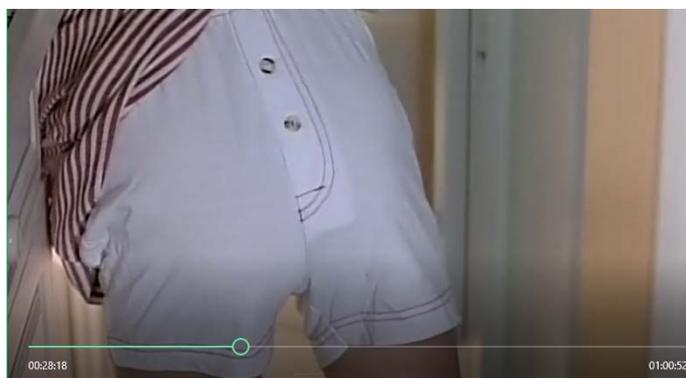
Na cena seguinte, em um jantar com a família reunida, Pierre, o pai de Ludovic, aproveita para dizer que a atitude de Ludo de se vestir como menina foi errada, e mostra preocupação com isso, pois acredita que como Jerôme é o filho do seu chefe, isso poderia vir a influenciar as relações de trabalho, de forma que poderia até mesmo perder seu emprego. Essa preocupação indica a existência das relações de poder, onde, o chefe tem o poder de tomar decisões, baseadas em aspectos que são pessoais e não profissionais. Dessa maneira, mesmo Pierre exercendo seu trabalho de forma eficiente, correria o risco de perder seu emprego, por questões externas ao ambiente do trabalho, ou seja, por questões particulares envolvendo as duas famílias.

Nessa mesma cena, o pai pergunta à esposa Hanna o motivo dela não ter cortado o cabelo de Ludo, indicando o simbolismo dos cortes de cabelo como uma forma de marcar a

masculinidade ou feminilidade. Parece que o pai associa fortemente o corte de cabelo com as atitudes de Ludovic em insistir em se vestir como menina. Ainda nessa cena, a mãe, Hanna, se posiciona em defesa de Ludo, afirmando que já explicou para ele sobre estas questões e então pede que “virem a página”. Contudo, o pai, nervoso com a situação, deixa a responsabilidade para Hanna, ao afirmar: “*Já que é tão forte, você lida com isso*”. Essa afirmação somada à cena seguinte, em que Pierre ignora Hanna, indica que ele culpabiliza a figura da mãe por Ludo comportar-se da maneira que se comporta, ou, que ao menos, ela esteja sendo conivente com a situação, salientando um papel social que sugere que a responsabilidade da criação dos filhos é da mãe, e que quando algum comportamento se apresenta como transgressor, esta responsabilidade também é da figura materna.

Em uma outra cena, Hanna, ao ver que Ludovic usa uma cueca virada, com a abertura frontal sendo utilizada na parte traseira (ver Figura 21), diz ao marido que concorda com ele sobre o que haviam conversado na noite anterior – que no caso era a ideia de levar Ludovic para tratamento psicológico. Pierre pergunta o que fez Hanna mudar de ideia e ela desconversa, mas fica evidente que a mãe concorda sobre a consulta em função da atitude de Ludo em utilizar a peça íntima masculina, pelo lado contrário. Quanto ao uso da cueca de forma inversa, sugere que Ludo queira estar mais próximo de uma feminilidade, – como pode ser observado na Figura 22, onde há modelos de calcinhas femininas do final da década de 80 e início da década de 90 – e assim usar a cueca com a abertura para trás torna a peça similar à uma peça feminina e não mais à masculina. Ainda é possível inferir que seu órgão sexual masculino não deveria estar ali, mas ao contrário, o órgão genital feminino é que deveria estar, numa adequação do seu corpo à sua identidade de gênero.

**Figura 21 – Ludovic usa a cueca de forma inversa à habitual.**



Fonte: Elaborado pela autora com base em *Minha vida em cor-de-rosa* (1997).

Na Figura 22, como já abordado, observam-se como eram as calcinhas infantis da época, que não diferem muito da modelagem e estilos das *lingeries* infantis atuais. Tratam-se das campanhas publicitárias das marcas Valisère, esta fotografada por J.R. Duran, e Hope, ambas marcas consolidadas no mercado de *lingerie*.

**Figura 22 – Lingerie infantil década de 1980 e 1990.**



Valisère 1987



Hope 1990

Fonte: Elaborado pela autora com base em Acontecendo Aqui (2013) e Reis Jr. (2018).

Sobre o tratamento psicológico que Ludo será submetido, é possível relacionar com os estudos de Bento (2008) e Ávila e Grossi (2010), abordados nesse trabalho, nos quais a transgeneridade é equivocadamente vista como uma patologia, uma doença a ser tratada. No filme, o fato dos pais de Ludovic o levarem para ser tratado através da psicoterapia, sugere que Ludo pode ter um distúrbio de comportamento. Eles perguntam para a profissional se ela poderia “ajudá-lo a tirar essas ideias” e se o tratamento duraria muito tempo. Entende-se com isso, que os pais esperam que a psicóloga faça Ludo entender que é um menino, desconsiderando a sua identidade de gênero. Sobre essa questão, Ludovic, na sessão de psicoterapia, pergunta: “então sou um menino?”, o pai, que está presente, responde: “isso mesmo!”, o que aponta, mais uma vez, a dificuldade em tratar a condição de Ludo, e a insistente atribuição de uma identidade de gênero baseada na designação dos genitais, o que, como visto, não tem necessariamente relação.

Dando continuidade à análise, em uma cena que se passa na escola, Jérôme, sentado ao lado de Ludovic, pergunta para a professora se pode trocar de lugar. Quando questionado o motivo da troca, ele afirma: “porque se não [trocar] irei para o inferno”. Essa atitude de Jérôme provoca choro em Ludovic que então, após a aula, procura pela irmã Zoé, que o abraça e o acalma. A afirmação de Jérôme sobre “ir para o inferno”, pode indicar relação com crenças

religiosas, pois algumas religiões concebem a ideia da dualidade céu/inferno, de maneira que aqueles que cometem atos inadequados não irão para o céu. Porém, embora o filme não mostre, a leitura que fazemos dessa cena é de que esta não parece ser uma ideia que venha de Jerôme, pois ele brincava e se comportava de forma amigável com Ludo. Acredita-se que a obra fílmica deixa sugerido que, após o ocorrer a brincadeira sobre o casamento, os pais de Jerôme tenham implantado a ideia de sofrimento e tormento em um plano infernal.

Sobre essa questão, é possível relacioná-la com o estudo realizado por Oliveira<sup>47</sup> (2007, p. 141) na esfera do Direito, mas aplicável a distintas áreas. Para a autora, a comparação entre matrimônio e uniões homossexuais é permeada por opiniões de não-aceitação à esta realidade, justificadas por crenças religiosas que elegem o casamento como algo santo, à medida que as relações homossexuais vão contra a “lei moral natural”, pois os atos sexuais nas relações homoafetivas “fecham o ato sexual ao dom da vida”, impedindo a procriação e a prática daquilo que ficou estabelecido aos seres humanos desde a origem: “Crescei e multiplicai-vos”. Dessa maneira, a autora acredita que há uma forte influência da moral cristã, e a concepção de que existe uma “lei natural de inspiração divina” que rege os comportamentos sociais (OLIVEIRA, 2007, p. 141).

Após a sessão de Ludovic com a psicóloga, quando o pai afirmou que Ludovic é sim um menino, Ludo passa a tentar se comportar como um, da forma como supostamente meninos “deveriam” se comportar. Através da janela, observa garotos brincando de “bang-bang”, – uma brincadeira de *cowboys* convencionalizada aos meninos, dinâmica e agressiva – e então, em frente ao espelho, faz gestos de como estivesse atirando com uma arma imaginária, além de segurar rapidamente a sua genitália, em um gesto comumente relacionado ao universo masculino, como observa-se na Figura 23.

---

<sup>47</sup> Rosa Maria Rodrigues de Oliveira é advogada, Mestre em Filosofia e Teoria do Direito. Pesquisadora do Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades da Universidade Federal de Santa Catarina (OLIVEIRA, 2018b).

**Figura 23 – Ludovic tenta imitar gestos e atitudes convencionadas aos meninos.**



Fonte: Elaborado pela autora com base em *Minha vida em cor-de-rosa* (1997).

Na sequência, Ludo vai ao encontro de uma colega, mas é rejeitado porque a garota “*não beija meninas*”. Fica subentendido que na escola Ludovic já é visto, por alguns, com a identidade feminina. Cabe ressaltar, que nessa etapa do filme, há uma mudança no figurino de Ludo no que refere às cores. Se antes Ludo frequentemente utilizava roupas vermelhas e laranjas, assim como muitos dos personagens femininos da película, agora Ludo aparece em uma significativa cena, na qual tenta beijar a colega Sophie, vestindo camiseta verde, uma cor fria, esta, por sua vez, em um traje feminino bastante estereotipado: vestido rosa, com babadinhos. Acredita-se que a mudança de cor está relacionada à nova fase de Ludo, que após a consulta com a psicóloga, tenta comportar-se como menino, seja em gestos, comportamentos, e ao que parece, também nas vestimentas.

Outra questão interessante é que nesta fase, para demonstrar e se legitimar como menino, Ludo necessita expressar uma heterossexualidade, isso fica evidente quando o mesmo tenta beijar a colega. Nesse sentido, fica expresso que, automaticamente, um menino, para ser menino e ser considerado um perante a sociedade, não “deve” apenas se vestir como um menino, como também “deve” ser heterossexual.

**Figura 24 – Novas cores para Ludo, que agora tenta se comportar como menino.**



Fonte: Elaborada pela autora com base em *Minha vida em cor-de-rosa* (1997).

Sophie, além não querer beijar Ludo, também chama Jerôme de “maricas”, atitude que faz o pai de Jerôme pedir explicações ao pai da garota, afirmando que em sua família “*não existe maricas*”. Nessa cena, Ludo está escondido atrás de uma moita e vê tudo o que se passa. A atitude do pai de Jerôme reitera o modelo da heteronormatividade quando mostra preocupação em manter a masculinidade do menino, com receio de que essa condição possa ser ameaçada. Nessa mesma direção, o pai de Ludovic também se preocupa com a masculinidade do filho, pois ao ser perguntado por ele sobre o que seria um “maricas”, se mostra bastante irritado, querendo saber quem havia dito isso para ele.

Já na cena seguinte, em que os vizinhos estão reunidos, Ludovic ajuda a pôr a mesa, como observa-se na Figura 25. Uma vizinha afirma: “*você é uma verdadeira dona de casa!*”, sugerindo aqui um papel em que seria tarefa das mulheres a realização das atividades domésticas. Hanna parte em defesa de Ludo, ao comentar: “*isso não foi muito sutil, Monique. Ter um pinto não é desculpa para não pôr a mesa*”. Como percebe-se, os comportamentos da mãe são, por vezes, contraditórios, pois, ao mesmo tempo em que deseja que o filho se comporte de acordo com estereótipos masculinos, nessa cena específica o defende em sua conduta de auxílio doméstico, desnaturalizando o comportamento que socialmente e culturalmente é atribuído como natural e exclusivo das mulheres: a realização das tarefas domésticas. Ou seja, aqui a mãe transgrede a regra social e cultural e acredita ser natural seu filho garoto lhe ajudar com atividades que seriam, tradicionalmente, destinadas à sua irmã, por exemplo, evidenciando, inclusive, que isso não iria prejudicar a “masculinidade”, desejada por ela, em Ludovic.

**Figura 25 – Ludovic arruma a mesa com aptidão na tarefa socialmente feminina.**



Fonte: Elaborado pela autora com base em *Minha vida em cor-de-rosa* (1997).

Em seguida, surge entre os vizinhos uma conversa sobre transexuais e o tratamento de Ludo com a psicoterapia. A avó de Ludo, que está presente, conta uma história – para talvez atenuar a conversa – de uma conhecida que fez a vontade do filho, que no caso desejava vestir-se de saia para ir para a escola, e então o menino não usou por mais que sete dias. Tal atitude, segundo a avó, seria para permitir viver a fantasia, de forma que depois de realizada, essa vontade passaria, dando a entender que se os pais de Ludovic permitissem que ele se vestisse como uma menina, Ludo estaria vivendo seu “faz-de-conta” e logo não se comportaria mais dessa maneira. Porém, no caso do personagem, não parece ser uma mera fantasia, já que inúmeras vezes se comporta como se fosse uma menina cisgênero, tanto por suas preferências pelas roupas femininas, quanto pelas brincadeiras que são atribuídas às garotas, além de falar com espontaneidade e convicção de que “será uma menina” no futuro.

Em outra cena, em que Pierre, o pai de Ludovic, e seu chefe Albert estão juntos, Albert comenta que Ludovic não necessita de psicólogo, e aconselha que Pierre não deixe a esposa tomar conta sozinha da educação do filho, sugerindo uma ausência paterna na educação de Ludovic, e que isso pode gerar consequências de uma feminilidade no garoto. É possível perceber aqui, mais uma vez, a existência de um papel social ilógico, um pré-julgamento, o qual pressupõe que quando determinado comportamento se apresenta como transgressor, a culpa pode ser atribuída à mãe, que teve um comportamento permissivo, e não do pai, como ficou sugerido na fala de Albert para Pierre.

Nesse sentido, a conversa entre Albert e Pierre faz com que este último queira estar mais próximo de Ludovic, seguindo o conselho de Albert. Para tanto, ele leva Ludo para uma partida de futebol, esporte que é frequentemente associado ao mundo masculino, o que seria uma tentativa do pai em fazer com que Ludovic se adaptasse mais com “*coisas de homem*”. Em meio

ao jogo, ao cair, o pai diz para não se preocupar, pois “*vai pegar o jeito*”, indicando que Ludovic não está mesmo acostumado com esse tipo de brincadeira. Para um esporte masculino, uma roupa também masculina: boné virado para trás, bermuda, tênis; roupas estas diferentes das quais Ludo gosta de vestir, conforme explicita a Figura 26, abaixo.

**Figura 26 – Ludovic vestido “como menino” para jogar futebol.**



Fonte: Elaborado pela autora como base em *Minha vida em cor-de-rosa* (1997).

Em seguida, em outra cena, Ludovic pergunta para a irmã se ele é menino ou menina, e a irmã diz que menino, portanto, cada um deve ficar com suas roupas. Nota-se que Ludovic parece confuso sobre sua identidade, mas cabe ressaltar que essa confusão é gerada pelas atitudes dos adultos que o rodeiam, que não lidam bem com a maneira com que ele se comporta e se veste, pois para ele, em inúmeras cenas do filme, fica evidente que se sente como uma menina e que tem certa convicção nisso.

Sobre a pergunta de Ludovic, a irmã busca embasamento na explicação biológica, argumentando que quando há nas células a presença de um cromossomo denominado XY, a definição de sexo é macho, um menino, já quando o cromossomo que se apresenta é XX, resulta na definição sexual designada como fêmea, isto é, uma menina. Ludo questiona se essa definição não era dada por Deus, a irmã afirma que sim, e isso faz Ludo ter uma teoria sobre o que aconteceu com ele, misturando biologia e religiosidade. Para ele, Deus errou e mandou por engano um “Y”, de maneira que um “X” caiu no lixo, tudo não passou de “*um engano científico*” que “*Deus consertará*”. Devido a esse fato, ele se autodenomina como um “*menino-menina*”.

Posteriormente, em uma peça de teatro da escola, em que os alunos encenam a história da “Branca de Neve”, Ludovic, – que representaria um dos anões –, tranca no banheiro a colega Sophie, que seria a princesa Branca de Neve, e então ele é quem se veste conforme a clássica

personagem. Isso tudo acontece porque Jerôme é o príncipe, e assim, Ludo pode contracenar com ele como um casal.

No entanto, na encenação, quando Jerôme percebe que se trata de Ludovic e não Sophie, aguardando pelo beijo que estava programado no roteiro, ele não o beija. Ludo se levanta, e alguém pisando em seu véu o destapa, de maneira que toda a plateia percebe que é Ludovic quem está vestido de Branca de Neve, causando uma situação incomoda nos presentes. A fantasia da clássica personagem é composta por vestido longo de mangas bufantes, tiara de laço vermelho e véu azul, conforme observa-se na Figura 27.

**Figura 27 – Ludovic fantasiado de Branca de Neve.**



Fonte: Elaborado pela autora com base em *Minha vida em cor-de-rosa* (1997).

Depois desse acontecimento na apresentação de teatro, a família conversa em casa, sem a presença de Ludovic, e a avó é a única que possui uma atitude mais branda, afirmando que o ocorrido não tinha sido nada demais, e aconselhando os pais de Ludo que eles não se comportassem como “idiotas” como as outras pessoas. No desenrolar, a avó conversa somente com o garoto, que argumenta que os pais querem que ele mude, porém ele é muito convicto de sua identidade ao dizer: “*eu não quero mudar, mas, mas ...quero que me amem*”, evidenciando que pessoas transgêneras passam por situações (lembrando dos tristes números de homicídios apresentados anteriormente) que as fazem pensar que não são amadas, simplesmente por serem diferentes, transgressoras de um papel social estabelecido culturalmente.

No consultório da psicóloga, Ludovic afirma ser um menino-menina, dá a explicação científica e conta sobre o engano de Deus, o que faz seu pai ficar irritado, e mais uma vez culpar Hanna ao esbravejar: “*A culpa é sua. Você nem tenta muda-lo*”, conferindo à Hanna, enquanto figura materna, as responsabilidades e culpa de algo que simplesmente não há nenhum culpado; e insistindo na ideia de que depende, exclusivamente, da educação e de ensinamentos para que uma criança se torne uma menina ou um menino, bem como um heterossexual ou homossexual.

Na sequência, na escola, colegas zombam de Ludo através de gestos, simulando uma mulher, um deles expressando-se como se tivesse seios, fingindo que se maquiava. O que mais uma vez comprova a espontaneidade de Ludovic, é que ele rebate o colega da mesma maneira, fazendo os gestos femininos, mostrando que não se importa. A professora finalmente se manifesta, e discursa sobre diversidade, afirmando que entre os amigos, “*há alguns que são diferentes*”, pede respeito e afirma que nessa idade em que eles se encontram “*ainda estão procurando uma identidade*” (novamente a idade entra no cerne das discussões). O discurso da professora, porém, é interrompido, pois Ludovic é chamado para sair da sala com todos seus pertences, enquanto seus pais conversam com o diretor, e ficam sabendo que Ludo está sendo expulso da escola, por meio de uma petição assinada por todos os vinte pais da turma.

Segundo o diretor, “*o comportamento e gostos de Ludovic são muitos excêntricos para a instituição*”, e pergunta aos pais se os mesmos já haviam consultado um especialista, o que sugere, mais uma vez, a patologização da condição transexual. Quando questionados o que o especialista disse, Hanna responde ao diretor que se trata de “*terapia, não mágica*”, mostrando indignação com a situação. A reação dos pais dos colegas indicam a existência de preconceito em relação ao diferente e, de certa maneira, indicam que atitudes “desviantes” podem servir de influência para outras crianças, desestruturando masculinidades, ou seja, as identidades de gênero dos meninos e também as suas identidades heterossexuais, o que resulta na elaboração de uma petição para que Ludovic deixasse a escola, assim estaria impedido de influenciar negativamente os demais colegas, como se isso fosse realmente possível.

No entanto, não são somente os pais que são intolerantes diante do diferente. Em uma cena no vestiário, após um jogo de futebol, amigos usam de força física e psicológica para agredir Ludovic. Um deles, em relação à genitália de Ludo, afirma: “*Vamos arrancar? Assim será mulher*”. O amigo Jérôme sai do vestiário – não compactua com a ideia, mas também não o defende –, e um dos irmãos de Ludovic é impedido de ajudá-lo, pelo outro irmão, que o segura. Aqui fica demonstrado, novamente, a ideia errônea de que depende da genitália, ou seja, de fatores biológicos, exclusivamente, a definição de gênero, quando apenas o corte do órgão sexual masculino transformaria Ludo em “mulher”.

Em decorrência desse acontecimento, Ludo se esconde em um lugar nada convencional: dentro de um congelador, o que poderia ter lhe provocado consequências mais graves. Apreende-se com essa cena, que por Ludovic ter passado por uma situação de *bullying*<sup>48</sup>, ele comete um ato de desespero, como se quisesse fugir de tudo e de todos, sente-se

---

<sup>48</sup> Derivado do termo inglês *bully*, que significa “brigão”, “valentão”, é o nome que se dá à prática de atos violentos e intencionais, podendo causar danos físicos ou psicológicos na vítima (PORTAL EDUCAÇÃO, 2018).

incompreendido e agredido por ser o que é. Isso mostra o quanto comportamentos intoleráveis por parte da sociedade em geral podem ocasionar até mesmo atos de suicídio.

Segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS)<sup>49</sup>, quase 800 mil pessoas suicidam-se por ano, de forma que a cada 40 segundos, uma pessoa no planeta comete tal ato (NAÇÕES UNIDAS NO BRASIL, 2018). Já sobre as pessoas trans, Bruna Benevides (2018), da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra), esclarece que o suicídio é um problema grave de saúde pública, mas entre a população trans ainda carecem debates, dados e pesquisas sobre o assunto. Apesar disso, estima-se que 42% das pessoas trans já cometeram tentativas de suicídio, índice que supera o da população em geral, com 4,6%. Segundo a autora, há um mito que sugere que a travestilidade e a transexualidade são fatores que causariam ideias suicidas, depressão, ansiedade, entre outras questões de saúde mental. Porém, para Benevides, isso são ideias que patologizam e estigmatizam a transexualidade e, assim, ignoram os resultados positivos de uma transição quando realizada em ambientes acolhedores, com apoio familiar, acesso à saúde, atendimento humanizado, respeito ao uso do nome social, etc., fatores, estes, que contribuem para a qualidade da saúde mental da pessoa trans (BENEVIDES, 2018).

Acredita-se que na obra cinematográfica a questão do suicídio fique subentendida, percebida na Figura 28, onde Ludo, dentro do congelador, está agarrado ao crucifixo de Jesus Cristo, remetendo a cena a um caixão, em um ritual de velório.

**Figura 28 – Congelador e o simbolismo do caixão.**



Fonte: Elaborado pela autora com base em *Minha vida em cor-de-rosa* (1997).

---

<sup>49</sup> Dados divulgados em 09/09/2018, um dia antes do Dia da Prevenção do Suicídio.

Passado o susto, o pai, em uma tentativa de agrado ao filho, lhe pergunta o que ele gostaria de pedir, podendo ser qualquer coisa, então ele pede se poderia ir à festa de Sophie trajando uma saia. Há uma apreensão, mas a avó incentiva –naquela ideia de viver as fantasias, mencionada anteriormente – e então Ludo tem seu pedido consentido. No entanto, a saia com que Ludovic vai à festa, não é considerada uma peça do vestuário feminino, pois trata-se de um *kilt* (ver Figura 29): um saio típico do traje escocês, em estampa xadrez chamada *tartan*, geralmente em tons de vermelho ou verde. Esta peça é usada por meninos e homens escoceses, porém, tornou-se um item de moda, e mesmo não escoceses podem optar por utilizar esta peça, por variados motivos. Mas, por outro lado, esta atitude, de certa forma, mostra uma pequena mudança por parte dos pais, que ao menos uma vez (e influenciados pela figura da avó) aceitam que Ludo se vista da maneira que gosta.

**Figura 29 – Ludovic usa *kilt*, o traje típico escocês.**



Fonte: Elaborado pela autora com base em *Minha vida em cor-de-rosa* (1997), Dorney (2016) e *Fashion Bubbles* (2016).

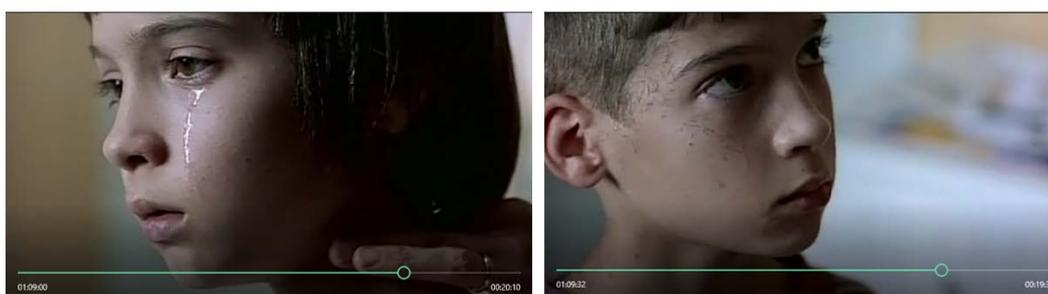
Nas cenas seguintes, o pai de Ludovic é despedido do trabalho e a psicóloga dá o tratamento terapêutico por encerrado, em vista de que há semanas seu paciente não conversa com ela, mesmo estando na sessão. A mãe, Hanna, não entende muito bem a atitude da psicóloga, que então explica que “*só pode ir até onde ele [Ludo] permitir*”, mas é insultada por

Hanna que julga suas teorias “*de araque*”. Nesse sentido, a mãe responsabiliza a profissional por Ludovic não mudar o seu jeito de ser, como se ele tivesse mesmo que mudar.

No desenrolar da trama, Ludovic acorda um dia com dor de barriga, e imediatamente acha que está com cólica, pois havia aprendido com a irmã que meninas menstruam. Esse acontecimento o deixa feliz, pois acredita que enfim chegou o momento da transformação para um corpo de menina de fato (no caso, considerando questões biológicas). Quando Ludovic vai correndo ao encontro da mãe avisar sobre a sua suposta menstruação, a encontra junto de seu pai no jardim, que está arrasado e fica ainda mais com a afirmação de Ludo sobre menstruar. Porém, o motivo inicial de seu abalo é que a casa deles fora pichada com a frase “*fora viados*”, o que demonstra que toda a família passa por violência em função da intolerância da sociedade.

Cabe ressaltar que a violência também se dá pela própria família. Esta percepção se dá na cena em que Ludo pergunta “*por que ‘veados’ têm que ir embora?*”, então a mãe responde que “*viados são meninos que gostam de meninos. Como você?*”, e na sequência começa a cortar os cabelos de Ludovic, a fim de masculinizá-lo, numa das cenas mais violentas do filme, conforme apresenta a Figura 30. Ludo chora, na presença da família, que assiste a cena do corte de cabelo, exceto a irmã Zoé, que sai do ambiente para não presenciar tal violência, sinalizando que ela não compartilha do ato que sua família está a cometer.

**Figura 30 – A mudança de um corte de cabelo considerado feminino para um masculino.**



Fonte: Elaborado pela autora com base em *Minha vida em cor-de-rosa* (1997).

Na continuidade do filme, Ludovic tem um sonho no qual se casa com Jerôme, o que pode simbolizar um desejo íntimo, quando em sonho lhe é permitido vivenciar. O cenário desta cena é composto por tapete cor-de-rosa, pétalas de flores, corações, formando uma decoração feminina. Entre os convidados do casamento estão os vizinhos, além da presença da personagem Pam, que observa tudo, sobrevoando o céu. Na Figura 31 nota-se a composição do figurino de noiva de Ludovic: tradicional vestido branco longo, véu, tiara de flores e brincos. Ludovic sente-se feliz com sua própria imagem, ao olhar-se no espelho, e sorri.

**Figura 31 – O casamento de Ludovic e Jerôme.**



Fonte: Elaborado pela autora com base em *Minha vida em cor-de-rosa* (1997).

Em cenas posteriores, Ludovic se irrita e diz odiar os pais, querendo ir morar com a avó, o que de fato acontece, mas não por muito tempo, pois seu pai consegue um novo emprego e assim mudam-se de localidade. No momento que estão saindo do bairro, uma mala abre sozinha no carro e um vestido é lançado para fora, caindo justamente nos pés de Jerôme, o que parece ser bastante simbólico: Ludovic está indo, mas deixa seu vestido como lembrança. Trata-se do vestido usado na confraternização entre os vizinhos, no início do filme, que agora pode ser observado mais detalhadamente na Figura 32: longo, com aplicação de rendas e passamanarias, mangas bufantes e cor-de-rosa. Nota-se que Ludovic, quando usa vestidos, sempre são longos, o que nos faz comparar com os típicos vestidos das princesas dos contos infantis, como a Branca de Neve, que inclusive aparece representada na obra fílmica. Apesar das cores dos vestidos serem diferentes, ambos possuem modelagens parecidas, e ao olhar para o vestido de Ludo, é fácil remetermo-nos aos vestidos de princesas.

**Figura 32 – Vestido longo similar aos trajes de princesas.**



Fonte: Elaborado pela autora com base em *Minha vida em cor-de-rosa* (1997) e *Mercado Livre* (2018).

Já no novo bairro, Ludo dá uma volta e para em frente a um *outdoor* de Pam, a sua ídola, que parece ser a solução para seus problemas, alguém que o compreende. Em todas as situações desconfortantes Pam aparece na sua imaginação, para sanar os problemas e tudo ficar bem, sendo um refúgio para Ludovic. Nesse estado meditativo, surge Chris, uma nova amizade.

Em seguida, ouve-se em voz alta alguém chamando por Christine, o que faz Ludo perceber que se tratava de alguém como ele, mas de forma inversa: nascida em um corpo de menina, Chris tem a identidade de gênero masculina, e se veste de acordo com sua identidade de gênero, isto é, trajes convencionados aos meninos, como camiseta e bermuda. Suas brincadeiras também parecem as estipuladas aos meninos: na cena em questão, Chris brinca com um estilingue, como mostra a Figura 33.

**Figura 33 – Christine e Ludovic: identidades de gênero que fogem da norma.**



Fonte: Elaborado pela autora com base em *Minha vida em cor-de-rosa* (1997).

Na festa de aniversário de Christine, que era à fantasia, Ludovic vai vestido de espadachim<sup>50</sup>, enquanto a aniversariante está de princesa, porém, bastante entediada, conforme é possível observar na Figura 34. Christine já parece assumir no dia a dia a sua identidade de gênero masculina, pois conforme visto na imagem anterior, suas roupas são masculinas, assim como o seu corte de cabelo também é um corte típico de meninos. Até no dia de sua festa, em que usa um vestido, mesmo assim não deixa de assumir a sua identidade, pois usa elementos que a afirmam, como o relógio e os tênis, que possuem estilos mais masculinizados. Ao olhar para Chris é possível ver a imagem de um menino, mesmo que biologicamente seja uma menina.

<sup>50</sup> Aquele que luta, busca duelos.

**Figura 34 – Christine entediada na fantasia de princesa.**



Fonte: Elaborado pela autora com base em *Minha vida em cor-de-rosa* (1997).

Na festa, Christine elogia a roupa de Ludo, que retribui o elogio; então, Chris propõe que troquem suas fantasias, Ludovic diz que não pode, mas Chris o força. Na Figura 35, verifica-se a negociação para a troca das fantasias, e o momento de cantar os parabéns, onde Chris já está fantasiada como espadachim. Nota-se que na festinha, os convidados são todos meninos, o que indica mais uma vez que Chris assume sua identidade de gênero no dia a dia, e dessa maneira, se assumindo como menino, é habitual que suas amizades sejam na maioria das vezes, amizades masculinas.

**Figura 35 – O aniversário de Christine e a troca de fantasias.**



Fonte: Elaborado pela autora com base em *Minha vida em cor-de-rosa* (1997).

No entanto, a troca de roupas ocasionou uma confusão: no momento de cantar parabéns, a mãe de Christine nota que ela havia trocado de roupa, e em seguida Hanna percebe que a roupa em questão é a fantasia de Ludo. Então, Hanna vai atrás do filho, e zangada o agride fisicamente, até que Chris confessa que ela o forçou, de forma que Ludo não tinha culpa na troca das vestimentas. A mãe de Chris provoca-nos uma leitura dúbia, pois, em um primeiro momento, ela parece não ver problemas nas trocas de roupas e nem na identidade de sua filha,

percepção que se deu através do seguinte comentário que ela faz à mãe de Ludo: “*Apenas trocaram de roupa. Por que está tão perturbada?*”, porém, Chris estava vestida com uma fantasia de princesa, sentindo-se entediada (talvez em função de estar vestindo a fantasia) e propôs a Ludo que trocassem de roupa. Cabe, então, o questionamento: se Chris não parece satisfeita com o vestido de princesa, e até mesmo propõe a Ludo a troca das fantasias, quem fez com que Chris se vestisse para o seu aniversário dessa maneira? Utilizando, justamente, um vestido de princesa? Será a figura da mãe? Ou outra pessoa, a qual o filme não apresenta?

Após saber que Ludovic não teve culpa, Hanna vai novamente atrás do filho, que não estava mais ali. No caminho, avista o *outdoor* de Pam e uma longa escada, que sobe e então vê Ludo e Pam – trata-se de sua imaginação. Nesse mundo imaginário, Ludo vai embora com Pam, pois essa seria uma forma de não “destruir” a vida da família. Mas, como isso não passava de um sonho, Hanna acorda em um sofá, onde é observada pelo marido, por Ludovic e pelos outros filhos.

Somente nas cenas finais é que começa a aceitação por parte da família em relação à identidade de gênero de Ludovic (ver Figura 36). Ludo argumenta que a partir dali iria se “vestir normal”, para então o pai, em uma nova postura em relação à esta situação, dizer que Ludo pode fazer como quiser, e a mãe afirmar: “*aconteça o que acontecer, é meu filho*”. O pai reitera dizendo: “*sim, nosso filho*”, para em seguida abrir um espumante, brindando esse momento tão significativo.

**Figura 36 – O momento do início da aceitação.**



Fonte: Elaborado pela autora com base em *Minha vida em cor-de-rosa* (1997).

Nota-se que a mudança na postura dos pais se deu somente depois que a família teve contato com outras pessoas na mesma situação, o que pode ter propiciado a mudança de atitude nos pais de Ludo. Sendo assim, o conhecimento de que há outras crianças na mesma situação,

pode ter influenciado na forma como os pais iriam se relacionar com ele a partir desse momento, passando a respeitar e compreender melhor a identidade transgênera de Ludovic.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do presente trabalho foram realizados estudos de gênero relacionando-os com a moda e a infância. Para tanto, buscou-se embasar a moda como uma manifestação da cultura, uma vez que vestimentas e adornos diversos são utilizados como formas de expressão e auxiliam nas construções identitárias dos indivíduos, sendo a moda capaz de constituir indicativos dos diferentes grupos existentes em dada sociedade e em dado momento histórico. Nesse sentido, roupas, adornos em geral e intervenções corporais são produtoras de significados, quando há conhecimento dos códigos sociais que regem determinada cultura, de forma que tanto o corpo como as roupas que o vestem podem estar em conformidade com os códigos vestimentares sancionados culturalmente, ou podem ser transgressores a eles, gerando conflitos na sociedade.

Em relação a isso, nos estudos de gênero é possível perceber as questões acerca de identidade e papéis de gênero. Foi visto que gênero é construção social, e que identidade de gênero é a maneira como o indivíduo se sente, ao contrário dos papéis de gênero, que são padrões estabelecidos socialmente, que regulam comportamentos adequados e inadequados aos gêneros. Embora com conceitos diferentes, identidade de gênero e papéis de gênero são termos que se articulam. Em relação aos papéis masculinos e femininos, por exemplo, as atribuições iniciam-se desde antes o nascimento, em função da genitália, ou seja, há um determinismo biológico que define a identidade masculina ou feminina.

Porém, tais atribuições podem ser questionadas e contestadas, pois nem sempre as identidades de gênero que são atribuídas no nascimento são as identidades que os indivíduos se identificam. Assim, esse trabalho procurou abordar questões referentes à transexualidade/transgeneridade, isto é, quando indivíduos possuem a expressão de gênero oposta à que lhes foi atribuída no momento do nascimento e, dessa forma, buscam ser reconhecidos socialmente com a identidade que se identificam. Nesse sentido, o cerne do trabalho concentrou-se na transexualidade manifestada na infância, representada pelo personagem Ludovic na obra cinematográfica *Minha vida em cor-de-rosa*.

Para tanto, considerou-se importante buscar embasamento em autores de diferentes áreas: sociólogos, educadores, psicólogos, a fim de buscar a compreensão sobre esse tema, além de apresentar a transformação dos trajes infantis ao longo da história da moda, uma vez que nem sempre as concepções de estilo de meninas e meninos se deu da mesma maneira como hoje são concebidas, inclusive estilos que atualmente causam estranhamento, eram habituais no passado.

A partir do embasamento teórico, as questões referentes à construção da identidade de gênero foram analisadas nos figurinos do personagem Ludovic, nos quais foi possível observar que, por meio das escolhas vestimentares do protagonista, o mesmo buscava afirmar a sua identidade de gênero, e sofria consequências no âmbito social, em vista dessa escolha.

A condição transexual, como abordada no trabalho, tende a ser vista, equivocadamente, como uma patologia que necessitaria de tratamento, indicando que comportamentos considerados “anormais”, ou aqueles que fogem à norma, devem ser medicados. Porém, não há cura quando também não há doença. Transexualidade é uma condição, na qual algumas pessoas sentem a necessidade de adequar seu corpo à sua mente, aos seus sentimentos e desejos. Esta adequação se dá de diferentes maneiras como, roupas, penteados, intervenções, cirurgias.

Nesse sentido, como foi possível perceber em muitas passagens da obra, Ludo sente-se uma menina, afirma com convicção que será uma, tendo, inclusive, formulado uma teoria para o que aconteceu com ele: tudo não passava de um engano de Deus, que consertará tudo. Ludovic se sentia uma menina e adorava se vestir como uma, optando por vestidos longos, brincos, sapatos femininos, tiaras, além de outros elementos estéticos, como o batom e o corte de cabelo mais comprido. Suas brincadeiras também eram vistas como femininas: adorava o casal de bonecos Pam e Ben, dançava como Pam e sonhava em se casar com o amigo Jerôme.

Acredita-se que no presente estudo, o objetivo foi atingido, pois a moda pode ser comprovada como manifestação cultural, forma de comunicação, meio de produção de sentidos, parte integrante e fundamental da construção de identidades e afirmação de identidades de gênero, assim como é capaz de suscitar problematizações referentes às questões sociais que transcendem o simples ato do vestir, ou seja, os papéis sociais existentes que propagam relações desiguais entre os gêneros.

Além disso, a condição de indivíduo transexual e os conflitos gerados no contexto familiar e escolar em decorrência dessa condição, foram abordados na análise, evidenciando o caráter social da moda e como as vestimentas podem ser transgressoras dos códigos sociais estabelecidos. Isso ficou claro nas reações geradas no mundo social quando Ludo utilizava-se de uma composição estética socialmente feminina.

Enfim, pode-se concluir que as vestimentas, junto com as cores, usadas por Ludo na produção fílmica, foram fundamentais para a construção da sua identidade de gênero e a busca por reconhecimento social, assim como as vestimentas também foram fundamentais para o desenvolvimento das problematizações presentes na condição transexual, abordadas na obra.

Este estudo pretende gerar reflexões e discussões baseadas na perspectiva de gênero, tema em evidência no cerne das discussões atuais, mas que divide opiniões na sociedade. De

um lado aqueles que lutam pelo direito de serem quem são, e todos que se mobilizam pela luta. De outro, propagadores de ódio, intoleráveis e crentes de que têm poder sobre corpos que não lhe pertencem. Sobre esse aspecto, tem-se números alarmantes: de 2011 a 2018, 4.422 mortes por homofobia foram registradas no Brasil, dado que equivale a 552 assassinatos por ano, ou 1 vítima a cada 16 horas<sup>51</sup>!

Em vista disso, acredita-se ser importante dar continuidade ao presente estudo, para que seja possível prosseguir refletindo sobre os papéis de ser menino e ser menina e para que seja possível prosseguir na busca por dar voz para aqueles que foram marginalizados na sociedade por não pertencerem ao padrão determinado biologicamente. Assim, busca-se dar visibilidade para aqueles que ousam e lutam todos os dias para desconstruir padrões que estimulam a desigualdade de gênero, de forma que o trabalho aqui realizado, é sustentação para outros que se realizarão no futuro, sobre a mesma perspectiva: as complexidades relativas aos gêneros.

---

<sup>51</sup> Estes dados foram compilados pela ong *Transgender Europe* e grupo GGB (Grupo Gay da Bahia), por meio de denúncias no disque 100 (canal que recebe informações sobre violações dos direitos humanos). (AGÊNCIA DE NOTÍCIAS DA AIDS, 2019).

## REFERÊNCIAS

ACONTECENDO AQUI. **Primeiro sutiã Valisère**. Acontecendo Aqui, 2013. Disponível em: <[https://acontecendoaqui.com.br/wp-content/uploads/2013/09/primeirosutia\\_valisereMateria.jpg](https://acontecendoaqui.com.br/wp-content/uploads/2013/09/primeirosutia_valisereMateria.jpg)>. Acesso em: 28 dez. 2018.

AGÊNCIA DE NOTÍCIAS DA AIDS. Brasil registra uma morte por homofobia a cada 16 horas, aponta relatório, 2019. Disponível em: <<http://agenciaaids.com.br/noticia/brasil-registra-uma-morte-por-homofobia-a-cada-16-horas-aponta-relatorio/>>. Acesso em 30 março 2019.

A ORIGEM DAS COISAS. **A origem da Barbie**. A Origem das Coisas, 2015. Disponível em: <<http://origemdascosas.com/a-origem-da-barbie/>>. Acesso em: 2 jan. 2019.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1981.

ÁVILA, Simone Nunes. GROSSI, Miriam Pillar. **Transexualidade e Movimento Transgênero na perspectiva da diáspora queer**. In: V CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS DA HOMOCULTURA- ABEH, Natal, RN, 2010. Disponível em: <<http://nigs.paginas.ufsc.br/files/2012/01/TRANSEXUALIDADE-E-MOVIMENTO-TRANSG%C3%8ANERO-NA-PERSPECTIVA-DA-DI%C3%81SPORA-QUEER-Simone-%C3%81vila-e-Miriam-Pillar-Grossi.pdf>>. Acesso em: 23 set. 2018.

ÁVILA, Simone Nunes. **Currículo Lattes**. CNPq, 2018. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4709958Y2>>. Acesso em: 21 dez. 2018.

BARNARD, Malcom. **Moda e Comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BENEVIDES, Bruna. **Precisamos falar sobre o suicídio das pessoas trans!** Antra - Associação Nacional de Travestis e Transexuais, 2018. Disponível em: > <<https://antrabrazil.org/2018/06/29/precisamos-falar-sobre-o-suicidio-das-pessoas-trans/>>. Acesso em: 11 jan. 2019.

BENTO, Berenice. **O que é transexualidade**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.

BENTO, Berenice. **Currículo Lattes**. CNPq, 2018. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4795652T8>>. Acesso em: 21 dez. 2018.

BEZERRA, Juliana. **Era Vitoriana**. Toda Matéria, 2018. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/era-vitoriana/>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

BLAZESKI, Goran. **Most Victorian-era boys wore dresses and the reasons were practical.** The vintage News, 2018. Disponível em: <<https://www.thevintagenews.com/2018/03/20/breeching-boys/>>. Acesso em: 16 maio 2018.

BONADIO, Maria Claudia. Algumas anotações (e questões) sobre Gilda de Mello e Souza e a moda como objeto de estudo. **Revista Práxis**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale, a. 14, v. 1, p.5-20, jan/jun, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraxis/article/view/1177>>. Acesso em: 26 maio 2018.

BOND, Letycia. **De janeiro à setembro, 271 transgêneros foram mortos em 72 países.** Agência Brasil, 2018. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2018-11/de-janeiro-setembro-271-transgeneros-foram-mortos-em-72-paises>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

BRASIL. Ministério da Saúde. **Portaria nº 457, de 19 de agosto de 2008.** Brasília, DF, 2008. Disponível em: <[http://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/sas/2008/prt0457\\_19\\_08\\_2008.html](http://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/sas/2008/prt0457_19_08_2008.html)>. Acesso em: 25 dez. 2018.

BRAUNSTEIN, Florence. PÉPIN, Jean-François. **O lugar do corpo na cultura ocidental.** Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

BRETON, David Le. **Antropologia do corpo e modernidade.** Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

BRITO, Carla. **Madame de Pompadour.** Estórias da História, 2011. Disponível em: <<http://estoriasdahistoria12.blogspot.com/2011/12/madame-de-pompadour.html>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

CALANCA, Daniela. **História social da moda.** São Paulo: Senac, 2008.

CANAL LONDRES. **Dinastia Tudor – 5 monarcas, 100 anos no poder.** Canal Londres, 2018. Disponível em: <<https://www.canallondres.tv/dinastia-tudor-100-anos-no-poder/>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

CASTILHO, Kathia. **Moda e linguagem.** 2. ed. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2009.

CINEMA E PIPOCA. **Curta, média e longa metragem: quais as diferenças?** Cinema e Pipoca, 2015. Disponível em: <<http://www.cinemaepipoca.com.br/curta-media-e-longa-metragem-quais-diferencas/>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

CONEXÃO JORNALISMO. **George, o bebê real, e seu polêmico traje de batizado.** Conexão Jornalismo, 2013. Disponível em: <<http://www.conexaojornalismo.com.br/colunas/educacao/george,-o-bebe-real,-e-seu-polemico-traje-de-batizado-54-17831>>. Acesso em: 18 maio 2018.

CORBIN, Alain. **História do corpo: da Revolução à Grande Guerra.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Senac, 2006.

DAMAZIO, Reinaldo Luiz. **O que é criança**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

DIANA, Daniela. **Renascimento: características e contexto histórico**. Toda Matéria, 2018a. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/renascimento-caracteristicas-e-contexto-historico/>>. Acesso em: 22 dez. 2018.

DIANA, Daniela. **Romantismo: características e contexto histórico**. Toda Matéria, 2018b. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/romantismo-caracteristicas-e-contexto-historico/>>. Acesso em: 22 dez. 2018.

DICIONÁRIO INFOPÉDIA DE TERMOS MÉDICOS. **Somatologia**. Dicionário Infopédia de Termos Médicos, 2018. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/termos-medicos/somatologia>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

DICIONÁRIO INFORMAL. **Mesologia**. Dicionário Informal, 2018a. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/mesologia/>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

DICIONÁRIO INFORMAL. **Passamanaria**. Dicionário Informal, 2018b. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/passamanaria/>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. **Eclesiástico**. Dicionário Online de Português, 2018. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/eclesiastico/>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

DORNEY, Chris. **Escocês tocando gaita de fole**. 1 fotografia, color. 2016. Disponível em: <<https://pt.depositphotos.com/107241946/stock-photo-scotsman-playing-the-bagpipes.html>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

ESTANTE DA SALA. **Imagem cena de Ludovic com vestido – Minha vida em cor-de-rosa**. Estante da Sala, 2015a. Disponível em: <<http://estantedasala.com/wp-content/uploads/2015/01/021.jpg>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

ESTANTE DA SALA. **Imagem cena de sonho de Ludovic – Minha vida em cor-de-rosa**. Estante da Sala, 2015b. Disponível em: <<http://estantedasala.com/wp-content/uploads/2015/01/14.jpg>>. Acesso em: 28 dez. 2018

ESTUDIO DEL PSICOANÁLISIS Y PSICOLOGÍA. **Biografias, Stoller Robert (1925-1991)**. Psicopsi, 2018. Disponível em: <<http://psicopsi.com/Biografias-Stoller-Robert>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

ESTUDO DA INFÂNCIA. **História da Educação infantil – O traje das crianças**. Estudos da Infância, 2012. Disponível em: <<http://estudodainfancia.blogspot.com/2012/08/o-traje-das-criancas.html>>. Acesso em: 15 maio 2018.

FASHION BUBBLES. **Príncipe Charles**. Fashion Bubbles, 2016. Disponível em: <<http://www.fashionbubbles.com/files/2016/07/KiltFamoso-06b-Pr%C3%ADncipe-Charles-06.jpg>>. Acesso em: 6 jan. 2019.

FERREIRA, Carlos Eduardo. **Escarificação**: sinal de força e de beleza em tribos africanas. Mega Curioso, 2014. Disponível em: <<https://www.megacurioso.com.br/tatuagens/44978-escarificacao-sinal-de-forca-e-de-beleza-em-tribos-africanas.htm>>. Acesso em: 5 jan. 2019.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.

FILHO, Amílcar Torião. Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam. **Cadernos Pagu**, n. 24, p. 127-152, jan/jun, 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332005000100007&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332005000100007&script=sci_abstract&tlng=pt)>. Acesso em: 18 abr. 2018.

GENDER MYSTIQUE. **The first playmate**. Gender Mystique, 2018. Disponível em: <<https://www.pinkisforboys.org/blog/category/research/2>>. Acesso em: 14 maio 2018.

GROSSI, Miriam Pillar. **Identidade de gênero e sexualidade**. Antropologia em 1º mão-Florianópolis: UFSC/PPGAS, 1998.

GROSSI, Miriam Pillar. **Currículo Lattes**. CNPq, 2018. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4787366J4>>. Acesso em: 17 dez. 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

HEYWOOD, Colin. **Uma história da infância**. Porto Alegre: Artmed Editora, 2004.

HISTÓRIA DA MODA. **Trajes infantis na Era Vitoriana**. História da Moda, 2013. Disponível em: <<http://modahistorica.blogspot.com/2013/05/trajes-infantis-na-era-vitoriana.html>>. Acesso em: 13 maio 20108.

HISTÓRIA DA MODA. **1947: O new look Dior**. História da Moda, 2018. Disponível em: <<http://modahistorica.blogspot.com/2013/05/1947-o-new-look-dior.html>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

IMDB. **Alain Berliner**. IMDb, 2018. Disponível em: <<https://www.imdb.com/name/nm0075626/>>. Acesso em: 31 dez. 2018.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos. Brasília, DF, 2012.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Currículo Lattes**. CNPq, 2018. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4779188Y6>>. Acesso em: 21 dez. 2018.

JO B. PAOLETTI. 2018. Disponível em: <<http://www.jbpaoletti.com/>>. Acesso em: 19 maio 2018.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo**. Corpo e gênero dos gregos a Freud. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

L'OFFICIEL BRASIL. **Relembre as joias mais icônicas da Princesa Diana**. L'Officiel Brasil, 2017. Disponível em: <<https://www.revistalofficiel.com.br/joias/relembre-as-joias-mais-iconeas-da-princesa-diana#image-13650>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

LOURO, Guacira Lopes. (Org.) **O corpo educado**. Pedagogias da sexualidade. Minas Gerais: Autêntica Editora, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2003.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Minas Gerais: Autêntica Editora, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. **Currículo Lattes**. CNPq, 2018. Disponível em <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4787265H1>>. Acesso em: 21 dez. 2018.

MACHADO, Bruno. **Como é uma cirurgia de readequação sexual?** Revista Superinteressante, 2018. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-e-uma-cirurgia-de-readequacao-sexual/>>. Acesso em: 25 dez. 2018.

MADALENA, Emanuel Verdade da. Temáticas transgênero na literatura infantil. **Elos. Revista de Literatura Infantil e Juvenil**, nº 4, p. 159-178, Universidade de Aveiro, 2017.

MARTINS, Simone R.; IMBROISI, Margaret H. **Barroco**. História das Artes, 2018. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-barroca/barroco/>>. Acesso em: 22 dez. 2018.

MERCADO LIVRE. **Display Branca de Neve**. Mercado Livre, 2018. Disponível em: <[https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-863948626-display-branca-de-neve-e-bruxa-de-1-metro-\\_JM](https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-863948626-display-branca-de-neve-e-bruxa-de-1-metro-_JM)>. Acesso em: 29 dez. 2018.

MEYER, Dagmar Elisabeth Estermann. **Currículo Lattes**. CNPq, 2018. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4761551E9>>. Acesso em: 21 dez. 2018.

MINHA vida em cor-de-rosa. Produção de Carole Scotta. Direção de Alain Berliner. Bélgica/França/ Reino Unido: Sony Pictures Classics, 1997. 1 DVD. 89min.

MIRANDA, Ana Paula de. **Consumo de moda**. A relação pessoa-objeto. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus: o figurino em cena**. Rio de Janeiro: Senac, 2004

MUSEO DEL TRAJE. **Bebés:** usos y costumbres sobre el nacimiento. Catálogo de la exposicion temporal Museo del Traje. Madrid, 2013.

NAÇÕES UNIDAS NO BRASIL. **OMS: quase 800 mil pessoas se suicidam por ano.** ONUBR, 2018. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/oms-quase-800-mil-pessoas-se-suicidam-por-ano/>>. Acesso em: 2 jan. 2019.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla (org.) **Fontes históricas.** São Paulo: Contexto, 2011.

NASCE. **Como enrolar o bebê.** Nasce - Centro de Atendimento à Gestante, 2014. Disponível em: <<https://nascemothercare.files.wordpress.com/2014/06/como-enrolar-bebe.jpg>>. Acesso em: 15 maio 2018.

OLIVEIRA, Bárbara de Paula. **“A gente não se descobre, a gente se define”:** As subjetividades trans\* no HUB-DF. 2017. 203f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências e Tecnologias em Saúde da Faculdade de Ceilândia da Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2017. Disponível em: <[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/24568/1/2017\\_B%C3%A1rbaradePaulaOliveira.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/24568/1/2017_B%C3%A1rbaradePaulaOliveira.pdf)>. Acesso em: 14 maio 2018.

OLIVEIRA, Bárbara de Paula. **Currículo Lattes.** CNPq, 2018a. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4477714U1>>. Acesso em: 21 dez. 2018.

OLIVEIRA, Elisabete Regina Baptista de. **Saindo do armário:** a assexualidade na perspectiva AVEN- Asexual Visibility and Education Network. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 10 – Desafios atuais dos feminismos, Florianópolis, SC, 2013. Disponível em: <[http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2015/11/2013\\_Saindo-do-Armario\\_Asexualidade\\_Aven\\_ElisabeteReginaBaptistadeOliveira.pdf](http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2015/11/2013_Saindo-do-Armario_Asexualidade_Aven_ElisabeteReginaBaptistadeOliveira.pdf)>. Acesso em: 5 maio 2018.

OLIVEIRA, Rosa Maria Rodrigues de. “Isto é contra a natureza...”: Acórdãos judiciais e entrevistas com magistrados sobre conjugalidades homoeróticas em quatro estados brasileiros. In: GROSSI, Miriam (org.). **Conjugalidades, Parentalidades e Identidades Lésbicas, Gays e Travestis.** Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2007.

OLIVEIRA, Rosa Maria Rodrigues de. **Currículo Lattes.** CNPq, 2018b. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4772705H4>>. Acesso em: 21 dez. 2018.

PETRY, Analídia Rodolpho; MEYER, Dagmar Elisabeth Estermann. Transexualidade e heteronormatividade: algumas questões para a pesquisa. **Textos & Contextos**, Porto Alegre, v.10, n. 1, p.193-198, jan/jul. 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fass/article/viewFile/7375/6434>>. Acesso em: 2 maio 2018.

PETRY, Analídia Rodolpho. **Currículo Lattes**. CNPq, 2018. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4700409Z4>>. Acesso em: 21 dez. 2018.

PINTEREST. **Descubra ideias sobre famílias reais**. Pinterest, 2018a. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/431078995560616360/>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

PINTEREST. **Descubra ideias sobre moda do século 17**. Pinterest, 2018b. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/485544403551572679/>>. Acesso em: 15 maio 2018.

PINTEREST. **Descubra ideias sobre Paisagens**. Pinterest, 2018c. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/573786808745453936/>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

PIRES, Anelise. **Meghan Markle usa anel da princesa Diana em recepção de casamento com Harry**. Blog Social 1, Portal UOL, 2018. Disponível em: <<https://blogs.ne10.uol.com.br/social1/2018/05/20/meghan-markle-usa-anel-da-princesa-diana-em-recepcao-de-casamento-com-harry/>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

PIRES, Marianna Ribeiro. **Vestuário infantil: um olhar acerca das construções de gênero na moda bebê**. Artigo (Especialização em Modelagem do Vestuário). Universidade Feevale. Disponível em: <<http://biblioteca.feevale.br/Artigo/ArtigoMariannaRPires.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

POMPEU, Ana. **STF autoriza pessoa trans a mudar nome mesmo sem cirurgia ou decisão judicial**. Conjur, 2018. Disponível em: <<https://www.conjur.com.br/2018-mar-01/stf-autoriza-trans-mudar-nome-cirurgia-ou-decisao-judicial>>. Acesso em: 9 jan. 2018.

PORTAL EDUCAÇÃO. **Definição de Bullying**. Portal Educação, 2018. Disponível em: <<https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/educacao/definicao-de-bullying/31918>>. Acesso em: 22 dez. 2018.

PORTAL IMPRENSA. **"Financial Times" lança nova versão de seu aplicativo que oferece duas edições do jornal**. Portal Imprensa, 2013. Disponível em: <<http://portalimprensa.com.br/noticias/brasil/57798/financial+times+lanca+nova+versao+de+seu+aplicativo+que+oferece+duas+edicoes+do+jornal>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

PORTO, Rita de. **Azul para meninos e cor-de-rosa para meninas?** Nem sempre foi assim. Observador, 2018. Disponível em: <<https://observador.pt/especiais/azul-para-os-meninos-e-cor-de-rosa-para-as-meninas-nem-sempre-foi-assim/>>. Acesso em: 16 maio 2018.

PUCCINI, Carolina Citton. A importância do figurino na construção da personagem no cinema de Baz Luhrmann. In: VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane (org.) **Diário de pesquisadores: traje de cena**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

PUCCINI, Carolina Citton. **Currículo Lattes**. CNPq, 2018. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4276320Y0>>. Acesso em: 21 dez. 2018.

REIS JR. Dalmir. **Calcinhas Hope – 1990**. Propagandas Históricas, 2018. Disponível em: <<https://www.propagandashistoricas.com.br/2013/08/calcinhas-hope-1990.html>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

ROSSINI, Miriam de Souza. **Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural**. Porto Alegre: Asterisco, 2008.

SABADIN, Celso. **A história do cinema para quem tem pressa**. Rio de Janeiro: Valentina, 2018.

SABAT, Ruth. Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. **Revista Estudos Feministas** (UFSC), v.9, n.1, p. 11-21, set., 2001. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2001000100002>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

SANTANA, Ana Lucia. **Santíssima Trindade**. Info Escola, 2018. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/cristianismo/santissima-trindade/>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Teoria da moda: sociedade, imagem e consumo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

SANT'ANA, Lorena. **Há 119 anos os irmãos Lumière exibiram o primeiro filme da história**. Obvious – Bibliotela, 2018. Disponível em: <<http://lounge.obviousmag.org/bibliotela/2014/03/ha-119-anos-os-irmaos-lumiere-exibiram-o-primeiro-filme-ao-grande-publico-dando-inicio-a-magia-do-ci.html>>. Acesso em: 22 dez. 2018.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

SANTOS, Moara de Medeiros Rocha. **Desenvolvimento da identidade de gênero em casos de intersexualidade: contribuições da psicologia**. 2006. 257f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2006. Disponível em: <[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/6315/1/2006\\_Moara%20de%20Medeiros%20Rocha%20Santos.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/6315/1/2006_Moara%20de%20Medeiros%20Rocha%20Santos.pdf)>. Acesso em: 29 abr. 2018.

SANTOS, Moara de Medeiros Rocha. **Currículo Lattes**. CNPq, 2018. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4703224H3>>. Acesso em: 21 dez. 2018.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, v. 20, n.2, p.71-99, jul/dez, 1995. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>>. Acesso em: 25 abr. 2018.

SIGNIFICADOS. **Liturgia**. Significados, 2018a. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/liturgia/>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

SIGNIFICADOS. **Underground**. Significados, 2018b. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/underground/>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

SOARES, Wellington. **Educação sexual: precisamos falar sobre Romeo...**, Nova escola, 2015. Disponível em: <<https://novaescola.org.br/conteudo/80/educacao-sexual-precisamos-falar-sobre-romeo>>. Acesso em: 25 abr. 2018.

SOUZA, Anderson Luiz de; FERRAZ, Wagner. **O trabalho do figurinista: Projeto, pesquisa e criação**. Porto Alegre: INDEPIn, 2013.

SOUZA, Anderson Luiz de. **Currículo Lattes**. CNPq, 2018a. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4205845J2>>. Acesso em: 21 dez. 2018.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas**. A moda do século dezenove. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SOUZA, Jane Felipe de. Sexualidade nos livros infanto-juvenis. In: MEYER, Dagmar Elisabeth Estermann (Org.). **Saúde, sexualidade e gênero na educação de jovens**. Porto Alegre: Editora Mediação, 2012.

SOUZA, Jane Felipe. **Currículo Lattes**. CNPq, 2018b. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4782858H2>>. Acesso em: 21 dez. 2018.

STEARNS, Peter N. **A infância**. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

STEINBERG, Shirley R., KINCHELOE, Joe L. **Cultura infantil**. A construção corporativa da infância. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001.

STOLLER, Robert. **Masculinidade e feminilidade**. Apresentações do gênero. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

TEIXEIRA, Matheus. **Transexuais têm direito de mudar o gênero no registro civil, diz 4º Turma do STJ**. Conjur, 2017. Disponível em: <<https://www.conjur.com.br/2017-mai-09/transexuais-direito-mudar-genero-registro-civil-stj>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

TORINO FILM LAB. **Carole Scotta**. Torino Film Lab – TFL, 2018. Disponível em: <<http://www.torinofilmlab.it/people/652-carole-scotta>>. Acesso em: 31 dez. 2018.

TROVATO, Salvatore. **La Gazzetta dello Sport: "Dolcetto Milan"**. Milan News, 2018. Disponível em: <<https://www.milannews.it/rassegna-stampa/la-gazzetta-dello-sport-dolcetto-milan-312746>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

TUA SAÚDE. **Como é feita a cirurgia de mudança de gênero**. Tua Saúde, 2018. Disponível em: <<https://www.tuasaude.com/cirurgia-de-transgenitalizacao/>>. Acesso em: 25 dez. 2018.

TUDOR BRASIL. **Swaddling**. Tudor Brasil, 2012. Disponível em: <<https://tudorbrasil.files.wordpress.com/2012/11/swaddling.jpg>>. Acesso em: 15 maio 2018.

VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A estética do filme**. Campinas: Papirus Editora, 2011.

VIANA, Luana. **Como funciona o SUS para pessoas transexuais?** Drauzio Varella, Portal UOL, 2018. Disponível em: <<https://drauziovarella.uol.com.br/sexualidade/como-funciona-o-sus-para-pessoas-transexuais/>>. Acesso em: 25 dez. 2018.

WAUFEN. **Safira provavelmente foi a pedra preciosa preferida da princesa Diana.** Waufen, 2018. Disponível em: <<https://blog.waufen.com.br/semi-joia-safira/>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

WIKIPÉDIA. **Les Enfants Habert, de Philippe de Champagne.** Wikipédia, 2019. Disponível em: <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Champagne-Montmor-Reims.jpg>>. Acesso em: 9 jan. 2019.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: HALL, Stuart; SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

YIRULA, Carolina Prestes. **Criança, do latim “creare”.** Além dos muros da escola, 2016. [Blog]. Disponível em: <<https://cadernodia.wordpress.com/2016/03/24/crianca-do-latim-creare/>>. Acesso em: 22 dez. 2018.

YIRULA, Carolina Prestes. **Currículo Lattes.** CNPq, 2018. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4295168T1>>. Acesso em: 21 dez. 2018.

ZATTINI. **Sandália Infantil Klin Tiffany Pérolas Feminina – Nude.** Zattini, 2017a. Disponível em: <<https://www.zattini.com.br/sandalia-infantil-klin-tiffany-perolas-feminina-nude-E31-3160-203>>. Acesso em: 26 dez. 2018.

ZATTINI. **Sandália Infantil Tininha Metalizada Aplique Flores Feminina - Prata** Zattini, 2017b. Disponível em: <[https://www.zattini.com.br/sandalia-infantil-tininha-metalizada-aplique-flores-feminina-prata-EYR-0095-064?campaign=gglepqpla&cm\\_mmc=ztt\\_ggle-\\_-pla\\_\\_tcb\\_pqcmp\\_\\_-\\_-txt-\\_\\_var\\_links\\_\\_\\_\\_&gclid=EAIaIQobChMIzr6wxbLh3wIVDRCRCh0F3wvKEAYYASABEgJ\\_vvD\\_BwE](https://www.zattini.com.br/sandalia-infantil-tininha-metalizada-aplique-flores-feminina-prata-EYR-0095-064?campaign=gglepqpla&cm_mmc=ztt_ggle-_-pla__tcb_pqcmp__-_-txt-__var_links____&gclid=EAIaIQobChMIzr6wxbLh3wIVDRCRCh0F3wvKEAYYASABEgJ_vvD_BwE)>. Acesso em: 26 dez. 2018.